



Предисловие

Эта книга посвящена исследованию принципов обращения к дальневосточным мотивам в произведениях европейских камнерезов и ювелиров второй половины XIX — первой трети XX века и характера творческой интерпретации памятников искусства Китая и Японии на разных этапах стилевых трансформаций.

Возникший в Европе в XVII–XVIII веках интерес к странам Востока, тесные торговые и миссионерские связи с Китаем и Японией на несколько столетий определили увлечение европейцев культурой стран Дальнего Востока, философскими учениями, зародившимися в этом регионе, и его художественной традицией, что повлекло за собой появление новых стилистических направлений. Наиболее яркими проявлениями этого стали шинуазри в XVIII столетии, его последующее возрождение в рамках историзма XIX века, а также японизм второй половины XIX века. Сформировавшаяся уже в рамках европейского искусства практика переработки дальневосточного искусства переживает новые эволюционные этапы в рамках стилей модерн и ар деко.

Таким образом, в культуре рубежа веков и даже позднее «дальневосточная мечта» о далеких сказочных странах, ассоциирующихся с несметным богатством и роскошью, оставалась актуальной, несмотря на все социально-политические потрясения, к тому времени произошедшие или происходившие непосредственно в период развития того или иного стиля.

Для более точного понимания рассматриваемого явления представляется важным установить рамки предстоящего повествования. Так, под дальневосточным регионом и его художественной культурой нами понимается искусство Китая периода правления

династии Цин (1644–1912), Японии эпохи Эдо (1603–1868) и Мэй-дзи (1868–1912). Основанием для этих географических и хронологических рамок служат, с одной стороны, интенсивность художественных контактов Европы именно с этими государствами региона в рассматриваемый период, с другой стороны — принципиальное отличие художественных традиций более южных стран и, как следствие, иной характер их восприятия европейскими мастерами.

Мода на дальневосточные «стили» объединила страны Европы (включая Россию) и Северную Америку. Воплощения этого увлечения можно найти во всех видах искусства — от живописи, архитектуры и садово-паркового искусства до музыки, литературы и декоративно-прикладного искусства. Степень дальневосточного влияния на искусство европейских стран в XVIII–XIX веках становится еще более очевидной, если вспомнить о возникновении реакции непосредственно самих стран-доноров на европейское влияние, например, китайского или «возвращенного» шинуазри XVIII века¹ и процветающего в Японии 1870–1880-х репродуцирования популярных на Западе сюжетов японского искусства².

Не лишним будет пояснить использование понятия «реминисценция», которое в рамках настоящего повествования используется с определенной степенью условности и понимается как совокупность разных форматов обращения европейских мастеров декоративно-прикладного искусства к дальневосточной художественной традиции, таких как стилизация, подражание, заимствование, интерпретация, апплицирование отдельных мотивов и декоративных элементов, адаптация подлинных предметов к новым функциональным условиям³.

¹ *Неглинская М.А.* Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). Изд. 2-е, испр. М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2015.

² *Виокуров С.Е.* Японская экспортная ширма: о прозрачности культурных границ во второй половине XIX — начале XX в. // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2: Гуманитар. науки. 2019. Т. 21. № 1 (184). С. 227–238.

³ Теория понятия «реминисценция» рассмотрена в статье И.Р. Багдасаровой. См.: *Багдасарова И.Р.* Термин «реминисценция» в искусствознании

Несмотря на внимание специалистов к шинуазри и японизму и существующую обширную литературу об этих явлениях, до настоящего времени исследователи не обращались к анализу их проявлений в истории камнерезного и ювелирного искусства. Опыт последних десятилетий показывает доминирование в зарубежном и отечественном искусствознании и музейном деле интереса к проблемам восточных стилей, а также постепенное изменение вектора их восприятия — от традиционных датировок шинуазри и японизма до более широкого восприятия этих направлений за пределами устоявшихся хронологических рамок.

Важно отметить, что, при рассмотрении проблемы «Восток — Запад», вопросы взаимоотношений искусства России с дальневосточными художественными традициями отечественными специалистами часто рассматриваются отдельно от европейской художественной культуры⁴. Нами выбран иной подход, а именно — анализ этой проблемы в контексте космополитичного характера европейской культуры XIX века и интенсивности обмена в сфере прикладных искусств⁵ между европейскими национальными школами. Этот подход позволил нам включить опыт российских камнерезных и ювелирных производств в интерпретации дальневосточных мотивов и приемов в общеевропейский контекст. Таким образом, важно подчеркнуть, что, несмотря на национальные и культурные различия между странами континента во второй половине XIX — начале XX века, в художественном пространстве Европы отчетливо проявилась условность внутренних границ.

До настоящего времени дальневосточные реминисценции, под которыми подразумеваются различные формы воплощения

(теория вопроса) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2011. № 130. С. 205–213.

⁴ Например, в монографии Н. С. Николаевой «Япония — Европа...» искусство России рассматривается в отдельной главе.

⁵ Необходимость и плодотворность этого подхода подтверждается трудами следующих отечественных исследователей: Д. В. Сарабьянов (2003), Л. А. Будрина (2011, 2017, 2020), В. В. Деменова (2014), Н. В. Боровкова (2018) и т. д.

художественных принципов и адаптации изобразительных мотивов искусства Китая и Японии в камнерезных и ювелирных произведениях европейских мастеров, не становились предметом отдельного исследования. Однако важно отметить широкий круг исследований, посвященных проблемам кросс-культурных контактов Востока и Запада в искусстве Европы, в которых ювелирное и камнерезное искусство рассматривается в рамках изучения более обширных сюжетов.

Так, значимую роль в подготовке исследования сыграли теоретические и методические результаты, представленные в работах, посвященных вопросам художественных контактов стран Европы и Дальнего Востока. Среди этих работ особо выделим труды зарубежных и отечественных исследователей Г. А. Кордые⁶, Н. С. Николаевой⁷, В. Э. Молодякова⁸, З. Вихмана⁹, О. Л. Фишман¹⁰, Д. Джекобсон¹¹, М. А. Неглинской (2015¹², 2018¹³), А. Оно¹⁴, К. Сментек¹⁵. Возникающие в работах этих специалистов упоминания о европейском ювелирном искусстве преимущественно даны обобщением, демонстрирующим широту рассматриваемых явлений,

⁶ *Cordier H.* La Chine en France au XVIIIe siècle. Paris, 1910.

⁷ *Николаева Н. С.* Япония — Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI — начало XX века. М.: Изобраз. искусство, 1996.

⁸ *Молодяков В. Э.* Образ Японии в Европе и России второй половины XIX — начала XX века. М.: Институт востоковедения РАН, 1996.

⁹ *Wichmann S.* Japonisme. The Japanese influence on Western art since 1858. London: Thames & Hudson, 1999.

¹⁰ *Фишман О. Л.* Китай в Европе: миф и реальность (XIII—XVIII вв.). СПб.: Издательство «Петербургское востоковедение», 2003.

¹¹ *Джекобсон Д.* Китайский стиль. М.: Искусство — XXI век, 2004.

¹² *Неглинская М. А.* Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). Изд. 2-е, испр. М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2015.

¹³ *Неглинская М. А.* Китайский стиль цинского двора (1644–1911) и европейский предмодернизм. М.: Издательство «Спутник +», 2018.

¹⁴ *Ono A.* Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan. New York: Routledge, 2013.

¹⁵ *Smentek K.* Rococo Exotic: French Mounted Porcelains and the Allure of the East. New York: Frick Collection; 1st Edition edition, 2007.

но исключаящим детализированный и систематический анализ явления.

Изучение реминисцирующих тенденций было бы невозможно без обращения к работам, посвященным истории ювелирного искусства Европы и творчеству отдельных мастеров и фирм, среди которых особенно можно выделить труды А. Вевера¹⁶, Д. Рюдо¹⁷, К. Парсел¹⁸, В. Беккер¹⁹, Г. фон Габсбурга²⁰, М. Н. Лопато²¹, Г. Надельхоффера²², О. Г. Костюк²³, а также статьи российских и зарубежных специалистов.

Исследованию произведений мастеров-камнерезов в настоящей работе предшествовали публикации таких специалистов в области камнерезного искусства, как А. Е. Ферсман (1922²⁴, 1946²⁵), Б. В. Павловский (1953²⁶, 1975²⁷), А. Паласиос-Гонзалез²⁸, А. М. Джусти (1992²⁹,

¹⁶ *Veveer H.* La bijouterie française au XIXe siècle. Paris: H. Floury, 1908.

¹⁷ *Rudoe J.* Cartier. 1900–1939. Paris: Somogy Editions d'Art, 1997.

¹⁸ *Purcell K.* Falize: A Dynasty of Jewellers. London: Thames & Hudson Ltd, 1999.

¹⁹ *Becker V.* Bijoux Art Nouveau. Trad. De l'anglais par A.-M. Deschodt. Paris: Thames & Hudson, 2000.

²⁰ *Habsburg G. von.* Faberge — Cartier. Rivalen am Zarenhof. München, 2003.

²¹ *Лопато М. Н.* Ювелиры старого Петербурга. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006.

²² *Nadelhoffer H.* Cartier. San Francisco: Thames & Hudson Ltd, 2007.

²³ *Костюк О. Г.* Шедевры европейского ювелирного искусства XVI–XIX веков из собрания Эрмитажа. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010.

²⁴ *Ферсман А. Е., Володавец Н. И.* Государственная Петергофская гранильная фабрика. Пг.: Рос. гос. академ. типография, 1922.

²⁵ *Ферсман А. Е.* Из истории культуры камня в России. М.; Л.: 2-я тип. Изд-ва АН СССР, 1946.

²⁶ *Павловский Б. В.* Камнерезное искусство Урала. Свердловск: Свердловское книжное изд., 1953.

²⁷ *Павловский Б. В.* Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. М.: Искусство, 1975.

²⁸ *González-Palacios A.* Mosaique et pierres dures. Florence, Pays Germaniques, Madrid. Paris: Edition Fabris, 1991.

²⁹ *Giusti A. M.* Pietre dure: l'arte europea del mosaico negli arredi e nelle decorazioni dal 1500 al 1800. Torino: U. Allemandi, 1992.

2011³⁰), Н.М. Мавродина (2000³¹, 2007³²), Р. Диштельбельгер³³, М.Б. Чистякова (2004³⁴, 2007³⁵, 2011³⁶, 2019³⁷), Н.В. Боровкова (2012³⁸, 2013³⁹, 2015⁴⁰).

Актуальность рассматриваемой в книге проблемы подтверждаются научные конференции и большие исследовательские проекты, развивающиеся в течение последних лет. Так, в 2015 году в ГМЗ «Царское село» прошла конференция «Образ Поднебесной: взгляд из Европы», в 2018 году Российская академия художеств совместно

³⁰ *Giusti A.M.* Dagli splendori di corte al lusso borghese: L'Opificio delle Pietre Dure nell'Italia unita. Livorno: Sillabe, 2011. 256 p.

³¹ *Мавродина Н.М.* Искусство Екатеринбургских камнерезов: Каталог. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2000.

³² *Мавродина Н.М.* Искусство русских камнерезов XVIII–XIX веков. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007.

³³ Die Kunst des Steinschnitts: Prunkgefäße, Kameen und Commessi aus der Kunstammer: [Ausstellung im Kunsthistorischen Museum, Wien, vom 17. Dezember 2002 bis zum 27. April 2003] / hrsg. von Rudolf Distelberger. Wien: Kunsthistorisches Museum, 2002.

³⁴ *Чистякова М.Б.* Камнерезные изделия фирмы Фаберже в коллекции Минералогического музея имени А.Е. Ферсмана РАН // Новые данные о минералах. Вып. 39. М.: Изд-во ЭКОСТ, 2004. С. 124–140.

³⁵ *Чистякова М.Б.* Камнерезное дело Урала. Изделия Екатеринбургских мастеров в Минералогическом музее им. А.Е. Ферсмана РАН // Новые данные о минералах. Вып. 42. М.: ООО «Альгум», 2007. С. 97–113.

³⁶ *Чистякова М.Б.* Изделия Петергофской гранильной фабрики в Минералогическом музее им. А.Е. Ферсмана РАН // Новые данные о минералах. Вып. 46. М.: Изд-во ЭКОСТ, 2011. С. 94–113.

³⁷ *Чистякова М.Б.* Камнерезные изделия в коллекции Минералогического музея им. А.Е. Ферсмана. М.: Издательство «Майер», 2019. 264 с.

³⁸ *Боровкова Н.В.* Художественно-выразительные особенности произведений искусства из природного декоративного камня // Вестник Орловского государственного университета. Серия: Новые гуманитарные исследования. 2012. № 2. С. 283–284.

³⁹ *Боровкова Н.В.* Роль и значение имманентных свойств природного декоративного камня в создании художественного образа произведений искусства // Научное мнение. 2013. № 9. С. 73–79.

⁴⁰ *Боровкова Н.В.* Произведения Екатеринбургской гранильной фабрики 1865–1878 годов // Университетский журнал. Серия филологические и исторические науки, археология, искусствоведение. 2015. № 16. С. 125–136.

с рядом научно-исследовательских центров организовала международную междисциплинарную конференцию «Россия — Восток: взаимодействие в искусстве». Теме заимствования и интерпретации сюжетов восточного искусства была посвящена конференция «Павлины, драконы и крылатые львы: фантастический bestiарий восточного искусства, его циркуляция и его европейские интерпретации (XVIII–XX века)» (*Paons, dragons et lions ailés: le bestiaire fantastique de l'art oriental, ses circulations et ses réinventions européennes, 18ème-20ème siècles*), состоявшаяся в 2020 году в Национальном институте истории искусств (Париж). На каждой из этих конференций в центре внимания оказывались проблемы взаимодействий и взаимных влияний художественных культур Востока (в том числе Дальнего Востока) и Запада.

Востребованность исследований этих вопросов более широкой публикой нашла свое отражение в организации многочисленных выставочных проектов и подготовленных к ним изданиях. Выделим среди них следующие: «Cartier: Le style et l'histoire» (Гранд-Пале, Париж, 2013–2014), «Воображаемый Восток. Китай “по-русски”. XVIII — начало XX века» (ГМЗ «Царицыно», 2015–2016), «L'Asie rêvée. Dans les collections Baur et Cartier» (Музей искусства Дальнего Востока, Фонд Баур, Женева, 2015–2016), «Элегантность и роскошь ар деко. Институт костюма Киото, ювелирные дома Cartier и Van Cleef & Arpels» (Музеи Московского Кремля, 2016–2017), «Jade. From Emperors to Art Deco» (2016–2017) и «Meiji — Splendeurs du Japon impérial» (2018–2019) — оба в Музее Гимэ, Париж, и другие.

Главы книги знакомят читателя с основными этапами освоения европейскими мастерами художественных традиций стран Дальнего Востока в рамках разных видов декоративно-прикладного искусства. Важной частью повествования является анализ путей проникновения и распространения новых приемов и стилистических влияний. Особое внимание уделено участию дальневосточных экспонентов во Всемирных и международных выставках, проблеме коллекционирования и создания первых специализированных музеев, а также роли разнообразных печатных источников в распространении информации о произведениях мастеров Дальнего Востока.

Предисловие

Исследование дальневосточных реминисценций в камнерезном и ювелирном искусстве разделено на четыре стилистико-хронологических периода, что позволило не только систематизировать конкретный художественный материал, но и выявить внутренние закономерности в подходах европейских художников к работе с экзотическим материалом.

Такой подход, мы надеемся, позволит глубже понять этот непростой аспект кросс-культурных взаимодействий двух больших регионов, осознать степень вовлеченности России в общеевропейские художественные процессы.

Авторы благодарят за помощь в подготовке книги Музей Метрополитен (Нью-Йорк), Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург), Минералогический музей им. А. Е. Ферсмана РАН (Москва), Художественный музей Уолтерса (Балтимор), Музей Фаберже (Санкт-Петербург), Музей прикладных искусств (Вена), Фонд Калуста Гюльбенкяна (Лиссабон), Коллекцию Фербер (Женева), Библиотеку Фри (Филадельфия), аукционный дом Sotheby's (Лондон), Коллекцию Cartier (Париж), Коллекцию Van Cleef & Arpels (Париж), Государственный архив Свердловской области (Екатеринбург), Уллу Тилландер-Годенхайм (Хельсинки), Синтию Коулман Спарк (Лондон), Лорана Антуана (Париж), А. В. Глазырина (Екатеринбург), О. П. Малахова (Челябинск — Санкт-Петербург).

Глава 1

Шинуазри и японизм: репрезентация в декоративно-прикладном искусстве XVIII — начала XX века

Зарубежная и отечественная историография, посвященная практикам репрезентации дальневосточных мотивов в европейском искусстве, чрезвычайно обширна и уверенно доказывает важную роль шинуазри¹ второй половины XVII — XVIII века и японизма² второй половины XIX столетия для развития и формирования направлений в художественной культуре Европы. Большая часть источников рассматривает шинуазри преимущественно на материале архитектуры, оформления интерьеров и садово-паркового искусства. Говоря о японизме, исследователи привычно апеллируют к творчеству живописцев и графиков. В связи с этим представляется необходимым и целесообразным, прежде чем мы будем говорить о камнерезном и ювелирном искусстве, рассмотреть в целом специфику репрезентации дальневосточных «стилей» в декоративно-прикладном искусстве. Такой экскурс не только позволит глубже понять контекст художественных процессов в искусстве обработки драгоценных металлов и цветных камней второй половины XIX — начала XX века, но и даст возможность включить обширный материал этих видов искусства в общую линию развития шинуазри и японизма.

¹ От фр. «*chinoiserie*» — термин, означающий особую художественную программу, характеризующуюся использованием китайских мотивов и стилистических приемов в европейском искусстве второй половины XVII — XVIII века и являющаяся итогом более тесных экономических связей европейских стран с Китаем и странами Дальнего Востока.

² От фр. «*japonisme*» — направление в европейском искусстве второй половины XIX столетия, сложившееся под влиянием японского изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Также необходимо обратить внимание на общую для европейских мастеров, работающих в дальневосточных «стилях», особенность, заключающуюся в обращении к современным им источникам — китайским произведениям периода правления династии Цин (1644–1912) и японским предметам XVIII — начала XX века (эпохи Эдо и Мэйдзи). Значительная часть предметов, попадавших в поле зрения европейских художников, носила экспортный характер, обладала чертами утрированности и адаптированности к ожиданиям иностранной публики. Более того, исследователи искусства Китая XVIII–XIX веков отмечают двустороннее движение европейской и китайской художественных традиций, взаимообогативших друг друга и создавших в итоге уникальное «экзотическое» явление, называемое «кантонская европейщина», или «возвращенное шинуазри»³. Тем самым на уровне эстетической программы было сформировано единое поле, отмеченное тягой к экзотичности с обеих сторон.

1.1. ШИНУАЗРИ

Интерес Европы к Китаю в XVII–XVIII веках определяется в первую очередь двумя моментами: поиском новых торговых площадок европейскими мореплавателями эпохи Великих географических открытий и активной миссионерской деятельностью христианских церквей, также способствовавшей созданию на новых территориях благоприятной среды для экономического и культурного обмена с экзотическими странами. Несмотря на прагматические основания интереса к странам Дальнего Востока, отпечаток этого региона заметен на всех сферах европейской культуры — философских и литературных сочинениях (Ш.-Л. Монтескье, Д. Дидро, Вольтера — во Франции, И.-В. Гёте, Г.В. Лейбница — в Германии, Ф. Бэкона, А. Поупа — в Англии, А.П. Сумарокова, Я.П. Козельского — в России и т. д.) и всех видах изобразительного искусства и архитектуры. Доставляемые судами Ост-Индских компаний в XVII веке «волшебные вещи» из незнакомых или недоступных европейцам материалов

³ См.: *Неглинская М.А.* Китайский стиль цинского двора (1644–1911) и европейский предмодернизм. М.: Издательство «Спутник +», 2018.

положили начало процессу копирования, подражания и стилизации, получившему общее название «шинуазри».

Специалисты отмечают определенную специфику развития дальневосточного направления в европейском искусстве XVII–XVIII веков, которая была продиктована самим временем — веком Просвещения, совпавшим с эпохой абсолютизма, когда основным заказчиком художественных произведений была власть⁴. Нередко приукрашенные рассказы о «мудрых правителях», невиданных обычаях, волшебной красоты дворцах побуждали просвещенных монархов окружить себя предметами китайского искусства, воссоздавая сказочную атмосферу полноты власти и влияния китайского императора.

В условиях нарастающего спроса на товары Поднебесной художники и мастера всей Европы организовали производство предметов, точно копирующих подлинные китайские произведения или имитирующих экзотику недостижимого Востока с помощью стилистических подражаний. Малое количество доступных образцов, а также сложность аутентичных китайских технологий постепенно сделали такое подражание, а затем и способы апплицирования отдельных мотивов и элементов основными средствами художественного языка шинуазри.

Необходимо отметить, что уже в XVIII веке издаются первые труды, посвященные декору и орнаментам Китая, включающие гравированные изображения как конкретных предметов, так и отдельных декоративных элементов. Они сразу становились практическими пособиями для мастеров-прикладников, обращающихся с разной степенью интенсивности к дальневосточной экзотичной образности. Феноменальное количество подобных руководств издавалось в Англии в 1750–1760-е годы, что объясняет особенно плодотворный период шинуазри на территории Туманного Альбиона на фоне рококо и неоклассицизма. Так, в 1741 году выходит

⁴ *Неглинская М.А.* Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). Изд. 2-е, испр. М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2015. С. 163.

«Первая книга орнаментов» Уильяма де ла Кура⁵, в 1746 и 1752 — «Новая книга орнаментов» Матиаса Локка и Генри Копланда⁶, в 1754 — «Новая книга китайского дизайна» Матиаса Дарли и Джорда Эдвардса⁷ и «Руководство для джентльмена и краснодеревщика» Томаса Чиппендейла⁸, в 1755 — «Загородная архитектура на китайский вкус» Уильяма Хафпенни⁹, в 1757 — «Рисунки китайских зданий, мебели, одежды и пр.» Уильяма Чеймберса¹⁰ и многие другие.

В этих изданиях размещались как непосредственно проекты архитектуры и мебели, декоративных элементов, так и гравюры с китайским и псевдокитайским орнаментом (*ил. 1.1*). Отметим, что Уильям Чеймберс (1726–1796) — представитель классицизма — был еще и одним из крупнейших английских мастеров шинуазри, нередко выступающим против буйных фантазий, маскируемых под китайский стиль. Ратовавший за обращение к подлинной китайской традиции, Чеймберс участвовал в создании ландшафтов садов Кью. В частности, по его проекту была построена Большая пагода (1762), ставшая впоследствии еще одним источником моды на Китай в садово-парковом искусстве (*ил. 1.2*).

Желание постичь восточную мудрость, приобщиться к мифическому образу безграничной власти и ошеломляющей роскоши правителей Поднебесной ярко проявилось уже в XVII веке, когда был создан один из самых экстравагантных памятников в китайском

⁵ *De la Cour W.* First Book of Ornament. London, 1741.

⁶ *Lock M., Copland H.* A New Book of Ornaments. London: Copland & Bucksher, 1746.

⁷ *Darby M., Edwards G.* A New Book of Chinese Designs. London, 1754.

⁸ *Chippendale T.* The gentleman and cabinet-maker's director: being a large collection of the most elegant and useful designs of household furniture in the Gothic, Chinese and modern taste. London, 1754.

⁹ *Halfpenny W.* Rural architecture in the Chinese taste: being designs entirely new for the decoration of gardens, parks, forrests, insides of houses, &c., on sixty copper plates, with full instructions for workmen: also a near estimate of the charge, and hints where proper to be erected. London, 1755. 168 p.

¹⁰ *Chambers W.* Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines, and utensils. London, 1757.

стиле — Фарфоровый Трианон Людовика XIV в Версальском парке¹¹. Построенный по проекту архитектора Луи Лево в 1670–1671 годах дворец был разобран спустя 17 лет, однако послужил отправным импульсом для строительства целой серии китайских павильонов, домиков, «пагод» по всей Европе на протяжении следующих полутора столетий. При этом каждая из построек, подражая духу версальской экзотики, отражала собственные представления строивших их архитекторов и заказчиков¹². Среди таких памятников можно назвать Китайский чайный домик в Сан-Суси (Потсдам)¹³ (*ил. 1.3*), китайскую комнату на Вилле Вальмарана (Виченца)¹⁴ или Виллу Фаворита (Палермо), «Китайские» апартаменты в Клейдон-хауз (Миддл Клейдон), Китайский дворец в Ораниенбауме и многие другие.

Большая популярность «китайских» павильонов в парковой архитектуре Европы отражена в картине И. М. Танкова (Тонкова) из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств. На полотне, запечатлевшем парк знаменитой усадьбы уральских промышленников Демидовых в Сиворицах под Санкт-Петербургом, на дальнем плане можно различить очертания «китайской» беседки с характерной для шинуазри изогнутой крышей (*ил. 1.4*)¹⁵.

¹¹ См.: Вид на Фарфоровый Трианон со стороны входа. 1675–1700. Бумага, офорт. Инв. № INV.GRAV 8361. Château de Versailles. URL: <https://www.photo.rmn.fr/archive/99-024826-2C6NU048FM7X.html>.

¹² Подробнее: *Belevich-Stankevich H. Le goût chinois en France au temps de Louis XIV*. Genève: Slatkine, 1910 [репринт 1970]. P. 104–105.

¹³ Архитектором построенного в 1755–1764 годах знаменитого китайского павильона был И. Г. Бюринг (1723 — после 1788), который в свою очередь пользовался эскизами заказчика — Фридриха II.

¹⁴ Вилла Вальмарана аи Нани (Villa Valmarana ai Nani) близ Виченцы была построена в 1669 году для адвоката Джованни Мария Бертоло. Новый владелец виллы Джюстино Вальмарана в 1757 году пригласил одного из крупнейших художников этого времени Джованни Баттиста Тьеполо украсить интерьеры виллы фресками. В одной из комнат художник создал фрески на китайскую тему, включающую изображения мандаринов, священников, крестьян, одетых в длинные халаты и находящихся на фоне высоких пагод.

¹⁵ *Винокуров С. Е. «Китайский стиль» в коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств: от Майсена до Каслей // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2021. Июнь. № 2 (7). С. 128–135.*

Таким образом, желание европейских монархов создать обстановку, напоминающую о богатстве и прихотливом вкусе восточных правителей, способствовало всевропейскому распространению шинуазри.

Отдельно стоит упомянуть так называемые фарфоровые комнаты и лаковые кабинеты, не терявшие своей популярности на протяжении XVIII–XIX веков, невзирая на смену художественных стилей. Подобные интерьеры входили в ансамбли всех крупных монарших резиденций. В них часто находились подлинные произведения китайского и японского производства. Количественное преобладание китайских предметов можно связать с запретительной политикой сегуната Токугава в 1600–1867 годах, существенно ограничивавшей экспорт из Японии. Нередко в убранство фарфоровых комнат также могли входить предметы, подражающие дальневосточному фарфору. Примером может служить делфтский фаянс, обладающий на первый взгляд большим сходством с китайским бело-голубым фарфором, а в первой половине XVIII столетия успешно имитирующий и фарфор «цветных семейств».

Зачастую вазы традиционных для Поднебесной форм, стилей росписи, материалов (фарфор, селадон, поливная керамика) обретали в Европе бронзовые оправы. С одной стороны, это придавало предмету более привычный европейскому взгляду облик, с другой — сохраняло столь желанный для заказчиков диковинный характер произведения¹⁶ (*ил. 1.5*). Так, французский ученый и художественный критик А.-Н. Дезалльер д'Аргенвилль (*Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville*, 1723–1796) в своей работе «Живописное путешествие по Парижу...», описывая посещение одного из салонов, оставляет следующее замечание: «С восторгом замечаешь... большое

¹⁶ *Неглинская М.А.* Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). 2015. С. 179; *Будрина Л.А., Винокуров С.Е.* Подражая камню: к вопросу об имитации нефрита и малахита в фарфоре // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. МГХПА, 2016. № 4. С. 225–234.

количество изделий старинного фарфора и оправы, которые могут конкурировать с ними по стоимости»¹⁷.

Одним из наиболее известных коллекционеров XVIII века, питавших любовь к восточной экзотике, был герцог Луи Мари Огюстен д'Омон (*Louis-Marie-Augustin d'Aumont*, 1709–1782), в собрании которого наравне присутствовали вазы из мрамора и порфира, а также китайские фарфоровые и каменные сосуды. Практически все предметы коллекции герцога, будь то восточный фарфор или европейский резной камень, были обрамлены элегантными бронзовыми позолоченными оправками. Исследователи считают, что принцип совмещенного экспонирования европейских и китайских предметов является характерным для «собраний редкостей» XVIII века¹⁸.

Подобная ситуация складывалась и при создании лаковых кабинетов. Редкие и достаточно дорогие подлинные восточные лаки заменялись европейскими предметами, стилизованными в китайском духе. Особенно ценились предметы венецианских, голландских, английских и французских мастерских, выполнявшиеся в духе шинуазри¹⁹. Одним из ярких примеров подобного интерьера является Лаковый кабинет дворца Монплеизр (1720–1722), задуманный Петром I под впечатлением от лаковых кабинетов во дворцах Ораниенбурга и Шарлоттенбурга. М. Казнакова отмечает, что, в отличие от европейских коллег, пользующихся в качестве источника декора лаковых произведений гравюрами с китайскими сюжетами, отечественные мастера работали непосредственно с китайскими и японскими предметами — ширмами, ларцами и предметами мебели. Это

¹⁷ Voyage pittoresque de Paris ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture, et architecture, par M. D. [A. N. Dézallier d'Argenville.] 2de edition. 1752. P. 233.

¹⁸ *Smentek K.* China and Greco-Roman Antiquity: Overture to a Study of the Vase in Eighteenth-Century France // Journal18, no. 1 (2016). URL: <https://architecture.mit.edu/publication/china-and-greco-roman-antiquity-overture-study-vase-eighteenth-century-france> (дата обращения: 15.10.2020).

¹⁹ *Джекобсон Д.* Китайский стиль (Chinoiserie). М., 2004. С. 113, 146; *Фишман О.Л.* Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.). СПб., 2003. С. 403.

объясняет тот факт, что лаковые панно кабинета в Монплезире долгое время считались старинной японской работой²⁰.

На протяжении XVIII–XIX веков предметы мебели, выполненные в технике лака, постепенно выходили за пределы тематических кабинетов и занимали свое место в иных интерьерах. Отметим еще один прием европейских мастеров: в ряде случаев в произведениях использовались подлинные панно китайских и японских лаков, с разной степенью виртуозности приспособляемые мастером-мебельщиком.

Пожалуй, наиболее полное и логичное развитие стиль шинуазри получил в европейском фарфоре XVIII века. Проникавший в Европу начиная со средних веков китайский фарфор считался настолько бесценной роскошью, что изображения пиал с бело-голубой росписью часто встречаются в живописных произведениях с евангельскими и античными сюжетами (*ил. 1.6*). Китайский фарфор часто фигурирует как в натюрмортах, так и жанровых сценах «малых голландцев».

На протяжении нескольких столетий в разных уголках Европы при покровительстве правящих дворов предпринимались попытки организации собственных фарфоровых производств. Несмотря на это, секрет фарфоровой массы оставался тайной, делавшей экспорт предметов из нее из Китая и Японии чрезвычайно прибыльным бизнесом для голландской Ост-Индской компании, на протяжении столетия являвшейся практически монополистом этой сферы торговли.

Главной целью созданной в 1710 году Мейсенской мануфактуры — первого европейского предприятия по производству фарфора — было копирование восточных образцов. Однако очень скоро китайские мотивы начали приобретать специфическую театрализованно-рафинированную трактовку, присущую стилю рококо (*ил. 1.7*). В дальнейшем декор предметов Мейсенской мануфактуры приобретает все большую

²⁰ Казнакова М. Панно Лакового кабинета Монплезир // Воображаемый Восток. Китай «по-русски», XVIII — начало XX века / [авт.-сост., науч. ред., авт. концепции, куратор проекта и авт. ст. О.А. Соснина]. М.: Кучково поле, 2016. С. 37–41.

натуралистичность и постепенно отходит от подражания. Тем не менее созданные художниками И.-Г. Герольдом, А.-Ф. фон Лёвенфинком и И.-И. Кендлером образцы «фарфорового шинуазри»²¹ продолжали жить на протяжении еще полутора столетий и периодически обрели актуальность на фабриках всей Европы.

Иная ситуация складывается в европейском ювелирном искусстве XVIII века, для которого основным источником вдохновения служили не мотивы подлинных ювелирных произведений, а сюжеты китайского фарфора, эмалей, лаков, а также рисунки и гравюры европейских художников с «китайскими» сюжетами. Эту ситуацию специалисты связывают с малым числом экспортируемых из Китая предметов ювелирного искусства²². Для ювелиров обращение к искусству Поднебесной становится одним из самых очевидных способов повышения рыночной привлекательности любого предмета. Кроме того, М. А. Неглинская выделяет несколько направлений адаптации опыта китайского ювелирного искусства, выразившихся в типологии, дизайнерском и техническом решениях и позволивших сформироваться новым собственным западным вариантам его прочтения²³.

Несмотря на многочисленные примеры включения китайских мотивов, орнаментов и сюжетов в предметы роскоши, квинт-эссенцией мечты о Востоке в европейском ювелирном искусстве начала XVIII века по праву считается сюрту де табль (настоельное украшение) «День рождения Великого Могола», созданный в 1701–1708 годах И.-М. Динглингером по заказу курфюрста Саксонии и короля Польши Августа Сильного²⁴. Смонтированная на широком основании многофигурная композиция с архитектурными формами

²¹ *Doenges W.* Meissner Porzellan: seine Geschichte und kunstlerische Entwicklung. Dresden: Verlag von Wolfgang Jess, 1921. 320 s.

²² *Неглинская М. А.* Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). Изд. 2-е, испр. М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2015. С. 186–187.

²³ Там же. С. 322–341.

²⁴ *Syndram D.* August der Starke und sein Grossmogul. Dresden: Hirmer, 2013. 116 p.

в китайском духе представляет собой сложное сочетание различных материалов и приемов, отражающих представление о Китае и Востоке в целом.

М. А. Неглинская считает продолжением этой линии работы 1760–1780-х годов знаменитого английского ювелира и часовщика Джеймса Кокса (James Cox, 1723–1800)²⁵. В России этот мастер известен прежде всего знаменитым автоматом «Павлин» из собрания Государственного Эрмитажа. Между тем титул поставщика европейских и восточных монархов он заработал, создавая часы-автоматы в экзотическом вкусе, в том числе интерпретируя сюжеты шинуазри. Блестящий пример «круговорота» сюжетов между Европой и Китаем представляют собой созданные этим английским мастером часы-автомат из коллекции нью-йоркского Музея Метрополитен (*ил. 1.8*). Созданная в 1766 году изящная композиция с элементами пагод и парой китайцев в характерных костюмах была приобретена британской Ост-Индской компанией в качестве подарка для китайского императора²⁶. На последнем этапе своей карьеры Дж. Кокс активно занимался торговлей с Китаем.

Помимо масштабных предметов, на протяжении XVIII века было создано большое количество камерных произведений (табакерки и туалетные принадлежности), в которых использование дальневосточных мотивов было экстравагантной причудой, повышающей их привлекательность в глазах клиента. К этому кругу можно отнести, например, многочисленные несессеры, в первую очередь английского, французского, прусского и саксонского производств, в которых китайские сюжеты (чаще всего сцены чаепития, включающие изображения китайцев в узнаваемых зонтичных шляпах) органично вписывались в общее рокайльное оформление произведения.

В собрании Государственного Эрмитажа хранится табакерка французского мастера Пьера-Клода Моте. Это яркий пример

²⁵ Неглинская М. А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). 2015. С. 187.

²⁶ Vincent C., Leopold J. H., Sullivan E. European Clocks and Watches in The Metropolitan Museum of Art. New York: Metropolitan Museum of Art, 2015. P. 186–191.

Оглавление

Предисловие	3
Глава 1. Шинуазри и японизм: репрезентация в декоративно-прикладном искусстве XVIII — начала XX века	11
1.1. Шинуазри	12
1.2. Японизм	28
Глава 2. Мода на Восток: катализаторы и механизмы интеграции во второй половине XIX века	41
2.1. Всемирные и международные выставки	41
2.2. Музейные собрания и частное коллекционирование	57
2.3. Академические, справочные и периодические издания	67
Глава 3. Китайские и японские реминисценции в ювелирном и камнерезном искусстве второй половины XIX — первой трети XX века	80
3.1. Шинуазри	80
3.2. Японизм	97
3.3. Модерн	115
3.4. Ар деко	128
Заключение	146
Список иллюстраций	149
Справочник фирм и мастеров	157
Библиографический список	170
Указатель	193
Об авторах	202
Resume	203



2.1. Китайский отдел на Всемирной выставке 1851 года.
Раскрашенная литография из издания «*Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*», 1852



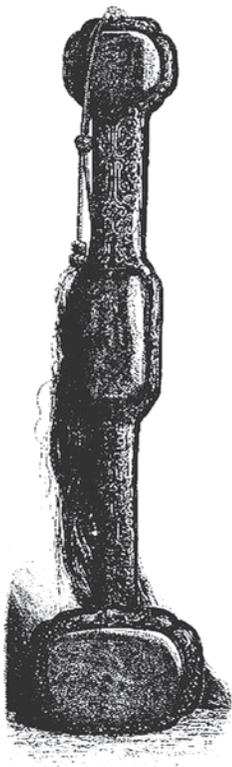
2.2. Члены посольства Японии во время посещения Международной выставки 1862 года в Лондоне.
Иллюстрация в газете *Illustrated London News*. 1862 May 24



World Expo 1867

2.3. Л. Антуан. 3D-реконструкция китайского павильона на Парижской всемирной выставке 1867 года.

Фото: © Laurent ANTOINE

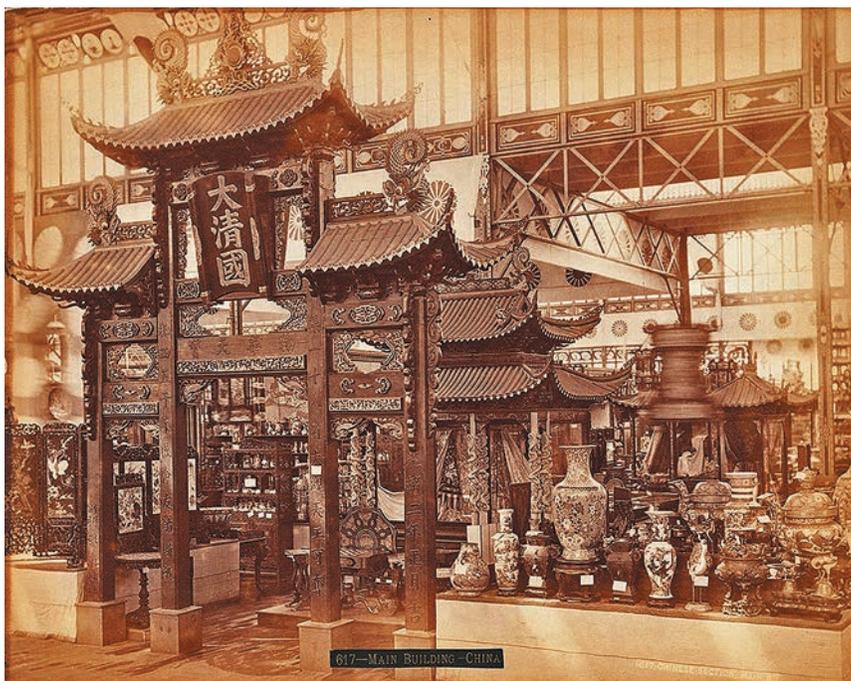


2.4. Китайский скипетр. Нефрит.

Иллюстрация из издания
«Les Merveilles de l'Exposition universelle de 1867»



2.5. Япония. Интерьер дома губернатора Сацумы.
По рисунку г-на Монтани. Из издания «Le Monde illustré»

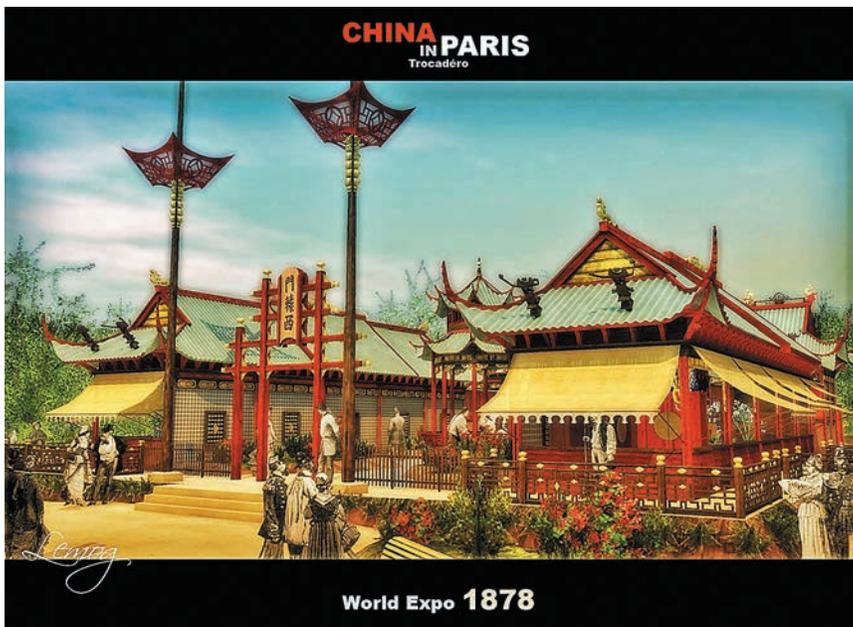


2.7. Стенд Китая на Всемирной выставке в Филадельфии, 1876.
Архивная фотография. © Courtesy of the curator of the Print and Picture Collection here
at the Free Library of Philadelphia

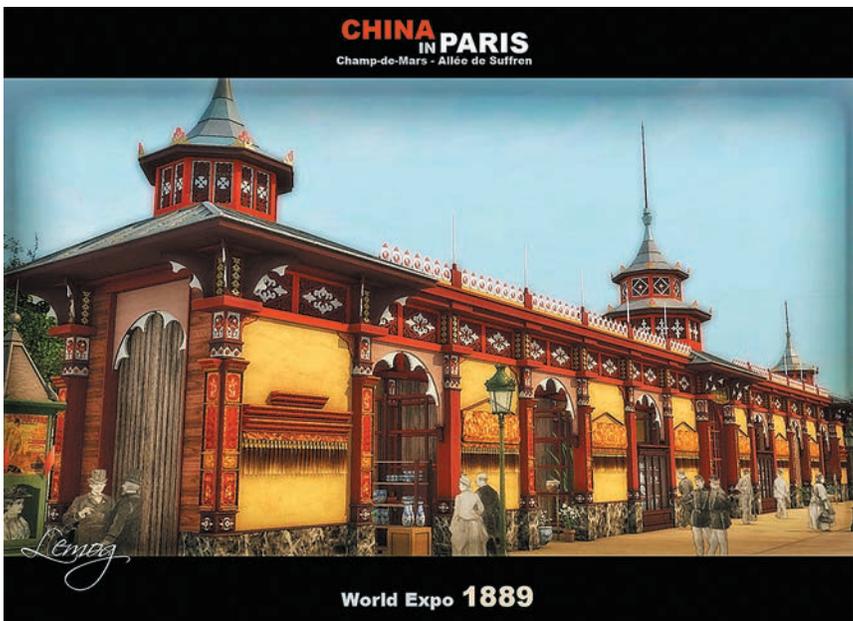


2.6. Японская бронза. Фрагмент стенда на Всемирной выставке в Филадельфии, 1876.

Архивная фотография. © Courtesy of the curator of the Print and Picture Collection here at the Free Library of Philadelphia



2.8. Л. Антуан. 3D-реконструкция китайского павильона на Парижской всемирной выставке 1878 года.
Фото: © Laurent ANTOINE



2.9. Л. Антуан. 3D-реконструкция китайского павильона на Парижской всемирной выставке 1889 года.
Фото: © Laurent ANTOINE