

УДК 745.03

Винокуров Сергей Евгеньевич, аспирант
Кафедра истории искусств
Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина
serg.vinokuroff@gmail.com

**БОЛЕЕ, ЧЕМ ШИНУАЗРИ. КИТАЙСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В
КАМНЕРЕЗНОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА
XX ВЕКА**

Аннотация. В статье приводятся основные итоги исследования специфики обращения отечественных резчиков к характерным чертам китайского камнерезного искусства, а также примеры возможных путей соприкосновения с художественной традицией Поднебесной.

Ключевые слова и фразы. камнерезное искусство, Россия – Китай, Запад – Восток, кросс-культурные связи.

Vinokurov, Sergei Yevgenjevich, postgraduate student
Chair of History of Arts
Ural Federal University
serg.vinokuroff@gmail.com

**MORE THAN CHINOISERIE. CHINESE REMINISCENCES IN STONE-
CUTTING ART OF RUSSIA OF SECOND HALF XIX – EARLY XX CENTURY**

Abstract. The article presents the main results of the study of specificity of treatment of domestic cutters the characteristics of Chinese stone carving art, and examples of possible ways of contact with the artistic tradition of China.

Key words and phases: stone-cutting art, Russia – China, Europe – East, cross-cultural communication.

Введение. К истории контактов России с художественной традицией Китая

С эпохи Великих географических открытий начинается активный процесс освоения Европой культуры Востока, что нашло свое отражение в появлении особых направлений в искусстве XVIII века: шинуазри, тюркери. В украшении интерьеров используются как подлинные восточные предметы, так и изделия «под Китай» [8, с. 14–15]. В XVII веке с развитием международных отношений и всемирной торговой системы Россия оказывается все сильнее включенной в европейский художественный контекста, в стране постепенно воспринимаются европейские обычаи и уклад жизни. Одним из следствий этого становится все возрастающий интерес к экзотическим культурам Востока, Китая в частности. Первые художественные контакты России и Китая идут именно через Европу, в которой к началу XVIII века уже существовали интереснейшие явления, связанные с повышенным вниманием к искусству Поднебесной (например, производство фарфора). Росту интереса к дальневосточному искусству способствовали также подписанные в конце XVII–начале XVIII века многочисленные договоры о границе, дипломатических и торговых отношениях между Россией и Китаем. Первые официальные контакты Московского царства с Поднебесной относятся к началу XVII века – времени включения в состав России сибирских территорий и установления многокилометровой русско-

китайской границы. В XVII веке китайские изделия попадали в царские в составе дипломатических даров, либо приобретались как диковинки. М.Л. Меньшикова упоминает грамоту на китайском языке 1649 года, в которой перечислены подарки, присланные русскому царю, в которой указано: «из камня сделаны тридцать две чашки» [11, с. 49].

Сближение России с Европой в царствование Петра I способствовало дальнейшему развитию интереса к странам Востока. Для первого российского императора увлечение Китаем было одним из проявления его разносторонней деятельности, носившей подчас курьезный характер. Период правления Елизаветы Петровны ознаменован расцветом рококо и тесно связанным с ним шинуазри. В период правления Екатерины II и в начале XIX века интерес к Китаю постепенно угасает, что связано с упрочением интернационального по характеру классицизма [8, с. 15]. Несмотря на это, с конца XVIII и на протяжении всего XIX века росла коллекция искусства Китая в Эрмитаже (открыт для широкой публики в 1852 году), в Москве в 1862 году был основан Румянцевский музей (Московский публичный и Румянцевский музеум), в котором также хранились предметы китайского происхождения. Небольшие коллекции китайского искусства складывались и в собраниях университетских центров Российской империи – Москве, Казани, Томске, Иркутске. Особое место в это время занимают также кругосветные путешествия И.Ф. Крузенштерна, В.М. Головина, Ю.Ф. Лисянского, а также экспедиции Географического общества – Н.М. Пржевальского, П.К. Козлова, С.Ф. Ольденбурга и др. В 1895 году при Русском музее открывается Этнографический отдел, в котором также имелись коллекции китайского искусства.

Множество предметов из Китая стало поступать в Европу, а затем и в Россию, после так называемых «опиумных войн» 1839–1842 годов и в 1860-х годах. В 1861 году совместными усилиями европейских стран было подавлено Тайпинское восстание в Пекине, в ходе которого был занят и разрушен знаменитый Летний дворец китайских императоров Юаньминьюань и парк. На основе вывезенных из Китая предметов открывались музеи, посвященные этой стране или содержавшие большие экспозиции искусства Востока. Среди них – знаменитое восточное собрание замка Фонтенбло, куда в 1863 году была передана коллекция Наполеона III и его супруги Евгении [13]. Несколько позднее королева Виктория передала часть своего личного собрания китайского прикладного искусства в Музей Виктории и Альберта. Нужно сказать, что привезенные «трофеи» активно поступали на аукционы Европы, где приобретались предметы и для российских коллекций.

Еще одним немаловажным фактором, способствовавшим интересу к китайскому искусству в XIX веке, были Всемирные выставки. Почти на каждой из них были представлены предметы китайского искусства. В официальных изданиях выставок (каталогах, раппортах, отчетах) мы находим упоминания о специфических чертах камнерезной традиции Поднебесной. Известно, что на этих смотрах предметы приобретались в частные коллекции, откуда нередко поступали в музейные собрания. Всемирные выставки становились поводами, способствовавшими изданию специальных каталогов, воспроизводящих подлинные восточные предметы или орнаменты и получивших распространение в расположенных за пределами Европы крупных художественно-промышленных предприятиях и учебных заведениях [5].

Таким образом, на протяжении XVIII-XIX века в России сложились крупные частные и публичные собрания памятников китайского искусства, включавшие в себя и значительное число произведений восточного резного камня. Этот фактор, наравне с одновременным участием как произведений отечественных мастеров, так и дальневосточных на одних выставках способствовал знакомству профессиональной публики с пластической системой экзотической дальневосточной художественной традиции, с особым пониманием роли декора в ней. Система подготовки кадров художественной промышленности в крупных специализированных учебных заведениях,

построенная на обращении к образцам различных художественных школ, также вносила свою лепту в формирование широкого кругозора выпускников.

Основная часть. Более, чем «шинуазри»

Начиная разговор о китайском влиянии на отечественную традицию камнерезного искусства, нужно еще раз вспомнить об особом явлении в искусстве Европы и России XVIII века – «шинуазри», которое в XIX веке обретает свое «второе рождение». Еще в начале XVII века Европа познакомилась с китайскими художественными изделиями. Поток товаров из Китая, хлынувший в Европу в результате деятельности Ост-Индских компаний, произвел неизгладимое впечатление на европейцев. Открытие яркого мира иных эстетических ценностей нашло свое отражение в изобразительном и, особенно, в декоративно-прикладном искусстве и органично влилось в художественную программу эпохи рококо. Так, мотивы росписей китайского фарфора интерпретировались в работах художников-прикладников: оформлении интерьеров, мебели, декоративной живописи и книжной графике. В результате сложного сплетения элементов рококо и китайского искусства сформировалось стилевое направление, получившее название «шинуазри». Предметы *a la Chine*, соответствующие театрализованному восприятию Китая, наполняли «китайские» кабинеты королевских резиденций. Пережив свой пик во Франции второй половины XVIII века, шинуазри распространяется в других европейских странах [9, с. 8]. Мода на Китай в России в XVIII веке по большей части ограничивалась созданием «китайских» интерьеров в императорских резиденциях. Последние десятилетия XVIII века, прошедшие под знаком классицизма, приводят к тому, что культура Китая отходит на некоторое время на задний план.

XIX век открывает новое направление в культуре и искусстве, в идеологию которого был заложен принцип историзма – интереса к прошлому, к истории различных народов и стран. Этот период в истории искусства известен как стиль «историзм». Временными рамками этого явления условно считаются 1830-1890-е годы. В этот период возрастает роль предметно-художественной среды интерьера, которая формируется, опираясь на вкусы и пристрастия новых заказчиков – буржуа, что делает декоративно-прикладное искусство той областью культуры, где наиболее убедительно удовлетворялись новые эстетические запросы [4, С. 4]. Утверждаемое историзмом равноправие стилей и направлений в качестве образцов для подражания давало неограниченную возможность в предметном окружении, цитирующем предыдущие эпохи. Таким образом, мастерам прикладного искусства все чаще приходилось обращаться к оригинальным произведениям той или иной культуры или стиля, что во многом определялось и развитием научных знаний в области истории, археологии и искусствознания. Появлению «неостилей» в XIX веке время способствовало и начало систематического изучения истории и культуры прошедших эпох, что повлекло за собой издание иллюстрированных увражей, которые содержали многочисленные материалы исследований в области искусства и архитектуры прошедших эпох (работы Д. Пиранези, И.-И. Винкельмана, К. Шрейдера или, например, отечественный журнал «Журнал общепользных сведений», регулярно издаваемый в 1830-1850-е, и так далее). Эти тома, в том числе, предлагали варианты оформления интерьеров не только в популярных готическом, «помпеянском» стиле или стиле «*a la Pompeienne*», но и в турецком или китайском духе. С 1830-х и на протяжении практически всего XIX века в России широко использовались различные варианты «восточного стиля».

Нередко в работах русских и европейских художников восточные мотивы (в особенности, китайские и японские) сочетались с элементами популярных в это время неостилей – готики, барокко, рококо [9, с. 9]. Так, новую волну увлечения китайской культурой в XIX веке часто связывают с набирающими популярность вторым и третьим рококо. На наш взгляд, такой подход не совсем оправдан в отношении камнерезного искусства России, в котором ярко прослеживается тенденция к более внимательному и тонкому проникновению в суть мастерства китайских резчиков.

В процессе исследования нами был выделен целый круг памятников, выполненных на Петергофской гранильной фабрике и представленных в собраниях Минералогического

музея им. А.Е. Ферсмана (инв. № ПДК – 1752, 1764, 1766, 1768), Государственного Эрмитажа (инв. № Э. 6473), ГМЗ «Павловск» (№ ЦХ-904-VIII), которые демонстрируют отношение к материалу, созвучное китайской камнерезной традиции: тяга к асимметрии, раскрытие природных качеств материала (как достоинств, так и недостатков конкретной породы), попытка оживления камня, создания иллюзии продолжающегося роста и развития формы [1].

Особняком стоят два произведения, выполненные на Петергофской гранильной фабрике (далее ПГФ) в конце 1880-х. «Вазочка в китайском стиле» (агат, 1889 год, ПГФ, инв. № ПДК-1665, Минералогический музей А.Е. Ферсмана) является примером прямого следования традиции китайских резчиков, удачной стилизации «под Китай». В произведении соблюдены основные принципы подобных китайских изделий XVIII-XIX века: асимметрия, пристрастие к неправильным формам и растительному орнаменту, использование разрывов и пустот в произведении, внимание к окраске материала. Но здесь же отметим, что предмет характеризует некоторая прямолинейность в стилизации, ее формализация.

Подобный же пример непосредственного обращения отечественных мастеров к дальневосточным образцам представляет другая ваза (1889, агат, ПГФ инв. № ПДК-1809, Минералогический музей им. А.Е. Ферсмана), подтверждение чему в своей работе опубликовала Н.М. Мавродина, приводя описание вазы из архивных документов ПГФ: «Ваза с дельфинами из цельного кремневого агата, с сохранением формы, обусловленной куском самого камня. Основание вазы наподобие дракона, изображенного на древней японской вазе, помещенной в журнале «L'art – pour tous». ... Оконченное изделие по характеру своему изготовлено фабрикою в первый раз» [10, с. 478]. В данном случае наиболее интересным представляется даже не конкретный источник образа, а указание на использование формы камня как определяющей линии в изготовлении предмета, что также может являться ярким примером обращения к традициям китайских резчиков, выстраивавших свою работу непосредственно на основе формы и цвета конкретного куска камня.

Несколько примеров опосредованного влияния дальневосточной художественной традиции на деятельность Екатеринбургской гранильной фабрики известно нам по «Ассортиментному альбому» (Музей истории камнерезного и ювелирного искусства, Екатеринбург, МЮК, инв. № 913/102), папке рисунков «Исполненные» Екатеринбургской гранильной фабрики (МЮК, инв. № 913/347) [2; 3], а также графическому листу из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств (инв. № Гф-37) [6]. В этих эскизах также можно отметить попытку автора либо включить отдельные элементы декора а *à la Chine* в произведение, либо оживить твердую породу с помощью использования мотивов буйного роста и цветения, которые в итоге затмевают собой природную красоту самого камня.

В творчестве фирмы Фаберже (а затем и французской ювелирной компании Картье) мы также находим подтверждение знакомства с дальневосточной традицией, в частности с произведениями китайской объемной мозаики [7]. Исследователи констатируют, что изысканные букеты и цветы из драгоценных и полудрагоценных камней в качестве одного из источников также имеют восточные корни, а в воспоминаниях главного мастера фирмы Фаберже Ф. П. Бирбаума при описании камнерезного производства мы находим конкретное указание на знакомство мастеров с китайской традицией [12, с. 58–59; 14, р. 89–90; 15, р. 220–236].

Заключение

В результате планомерного исследования китайских мотивов в отечественном камнерезном искусстве, ярко заявивших о себе во второй половине XIX – начале XX века, становится очевидным, что принятые традиционные рамки «шинуазри» (точнее, второй волны шинуазри) оказываются слишком узкими. Работы русских мастеров-резчиков являют собой путь более тонкого освоения восточных приемов и подходов к работе с материалом. Это достигается как путем расширения ассортиментного ряда, так и за счет

совершенствования технологических и художественных приемов. Так, результаты этих усилий проявились в постепенном переносе внимания с формы предмета на его декоративное оформление, внимания к важнейшим характеристикам китайской камнерезной традиции, таким как свободная асимметричная композиция, использование естественных разрывов и пустот (или же их имитация) и природной окраски породы в качестве основных художественно-выразительных средств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будрина Л.А., Винокуров С. Е. Китайские реминисценции в отечественном камнерезном искусстве XIX – начала XX века // Творчество А. К. Денисова-Уральского и художественная культура Урала: европейский контекст и региональная самобытность. – Екатеринбург, 2014. – С. 18–23.

2. Будрина Л.А. «По распоряжению г-на Управляющего...». Предметы Екатеринбургской гранильной фабрики по некабинетским рисункам (1880-1890е). // Материалы Международной научной конференции «Камнерезное искусство» 8-10 октября 2015 года: сб. статей / Музей Фаберже в Санкт-Петербурге, Культурно-исторический фонд «Связь времен». – СПб., 2016. – С. 46–53.

3. Будрина Л.А., Винокуров С.Е. Туалетный прибор императрицы Марии Федоровны работы Екатеринбургской гранильной фабрики как пример интерпретации приемов китайских резчиков по камню // Россия и Восток: культурные связи в прошлом и настоящем : материалы Международной научной конференции (IX Колосницинские чтения), 16-17 апреля 2014 года. – Екатеринбург, 2014. – С. 124–129.

4. Ванькович С.М. Костюм периода историзма: проблема восприятия стилевых прототипов : дис. ... канд. иск. – СПб., 2001. – 176 с.

5. Винокуров С.Е., Будрина Л.А. Всемирные выставки второй половины XIX века как один из источников китайских реминисценций в отечественном камнерезном искусстве. // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. № 1 (160) 2017. Т. 19. – Екатеринбург, 2017. – С. 62–74.

6. Винокуров С. Е., Будрина Л. А. Китайские мотивы в художественных промыслах Урала: чугунное литье и резной камень // Образ поднебесной. Взгляд из Европы. – СПб., 2015. С. 54–65.

7. Винокуров С.Е. Резной камень Китая: объемная мозаика // Кафедра. Сб науч. ст. в 2-х частях, ч. I – СПб., 2015. – С. 78–90.

8. Драгоценная филигрань Востока XVII - XIX веков из собрания Государственного Эрмитажа = Precious filigree of the east from the 17th - 19th centuries from the collection of the State Hermitage Museum : каталог выставки. – Екатеринбург : Автограф, 2009. – 157 с.

9. Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Каталог выставки. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2003. – 216 с.

10. Мавродина Н.М. Государственный Эрмитаж. Искусство русских камнерезов XVIII – XIX веков. Каталог коллекции. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007. – 559 с.

11. Меньшикова М.Л. Китайские коллекции при дворе в Петербурге и в императорском Эрмитаже в XVIII веке // Санкт-Петербург – Китай. Три века контактов. – СПб., 2006, С. 49–67.

12. Фаберже Т. Ф., Горыня А. С., Скурлов В. В. Фаберже и петербургские ювелиры : сборник мемуаров, статей, архивных документов по истории русского ювелирного искусства. СПб. : Лики России, 2012. – 712 с.

13. Château de Fontainebleau. Le musée chinois de l'Impératrice (1863) – URL: <http://www.musee-chateau-fontainebleau.fr/Le-musee-chinois-de-l-Imperatrice> (дата обращения: 13.04.2017)

14. Habsburg G. von. Faberge – Cartier. Rivalen am Zarenhof. München : Hirmer, 2003. – 463 p.

УДК 821.581

Власова Наталья Николаевна, ст. преп.
Кафедра китайской филологии
Санкт-Петербургский государственный университет
n.vlasova@spbu.ru

ТЕ НИН: ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ ИЗ ПЕРВЫХ УСТ

Аннотация. Данная статья посвящена творчеству писательницы Те Нин, занимающей в настоящий момент пост председателя Союза писателей КНР. В статье рассматриваются основные вехи ее творчества и формирования как автора и личности.

Ключевые фразы: китайская литература, культурная революция, Те Нин

Vlasova Natalia Nikolaevna, Senior Lecturer
Department of Chinese Philology
Saint-Petersburg State University
n.vlasova@spbu.ru

TIE NING: FIRST-HAND ACCOUNT OF THE CREATIVE CAREER

Abstract. This article is devoted to the work of the Chinese writer Te Ning, who currently holds the post of chairman of the Writers' Union of China. The article considers the main milestones of her creativity and formation as an author and personality.

Key words and phrases: Chinese literature, cultural revolution, Tie Ning

Те Нин (铁凝) родилась в 1957 году в семье интеллигентов. Страна в тот момент стояла на пороге Большого скачка, после которого Китай ждало очередное потрясение — Культурная революция, нанесящая сокрушительный удар по устоям китайского общества. Великий Кормчий опасался, что партийная элита, особенно те, кто не успел пройти боевую закалку в горниле революционной борьбы 1930-40-х гг., открестьятся от своего происхождения, а потому всех, и партийных функционеров, и творческую элиту, насильственно возвращали к истокам, перевоспитывали изнурительным физическим трудом. В число тех, кому надлежало «вернуться к корням», попали и родители будущей писательницы, мать-преподавательница вокала и отец-художник, их отправили в одну из «кадровых школ 7 мая», как завуалированно называли трудовые лагеря. Те Нин, как и многим ее сверстникам, пришлось перебраться к родственникам, и какое-то время она жила у бабушки в предместье Пекина, а с родителями смогла воссоединиться лишь несколько лет спустя.

Автор данной статьи в процессе работы над переводом романа «Цветы хлопка» имел возможность познакомиться с писательницей и взять у Те Нин небольшое интервью. Первый вопрос, который я задала ей был таким: «Кто оказал на вас наибольшее влияние в детстве?» И получила ответ: «Мой отец». За этим, казалось, бы односложным ответом скрывается история любви и глубокой взаимной привязанности. Когда Те Нин была маленькой, то про нее все говорили: «О, смотрите, это дочь Те Яна (铁扬)», однако, вскоре они поменяются ролями, и уже про Те Яна будут говорить «отец Те Нин». Во многом именно отец, сама творческая натура повлиял на выбор дочери, и он же, во-первых, прививал Те Нин любовь к классической литературе и музыке, всегда поощрял писательские начинания девочки (например, еще малышкой она вела дневник),