

Литература

1. Библия. Ветхий Завет. – М.: Российское библейское общество, 1999. – 925 с.
2. Библия. Новый Завет. – М.: Российское библейское общество, 1999. – 292 с.
3. Качалова И. Я. Стенопись галерей Благовещенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. – СПб., 1995. – С. 411–437.
4. Лазарев В. Н. История византийской живописи: в 2 т. – М.: Искусство, 1986. – 329, [2] с.
5. Скрипкина В. П. Иконография Древа Иисеева. Особенности композиции [Электронный ресурс]. – URL: <https://icon.spbda.ru/2018/10/04/ikonografiya-dreva-iesseeva-osobenno/> (дата обращения: 31.01.2024).
6. Татарникова А. Иконография Древа Жизни в христианском искусстве [Электронный ресурс]. – URL: <https://ruskatolik.rf/drevo-zhizni/> (дата обращения: 31.01.2024).
7. Толкование на псалмы / святитель Афанасий Великий. – М.: Благовест, 2011. – 527 с.
8. Шенк Ф. Б. Александр Невский в русской культурной памяти: святой, правитель, национальный герой (1263–2000). – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 592 с.

References

1. *Bibliya. Vetkhiy Zavet [The Bible. The Old Testament]*. Moscow, Russian Bible Society Publ., 1999. 925 p. (In Russ.).
2. *Bibliya. Novyy Zavet [The Bible. The New Testament]*. Moscow, Russian Bible Society Publ., 1999. 292 p. (In Russ.).
3. Kachalova I.Y. Stenopis' galerey Blagoveshchenskogo sobora Moskovskogo Kremlya [Kachalova I.Y. Wall painting of the galleries of the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin]. *Drevnerusskoe iskusstvo. Balkany. Rus'*. [Ancient Russian art. The Balkans. Russia]. St. Petersburg, 1995, pp. 411-437. (In Russ.).
4. Lazarev V.N. *Istoriya vizantiyskoy zhivopisi: v 2 t. [The history of Byzantine painting. In 2 vol.]*. Moscow, Art Publ., 1986. 329 p. (In Russ.).
5. Skripkina V.P. *Ikonografiya Dreva Iesseeva. Osobennosti kompozitsii [Iconography of the Jesse Tree. Features of the composition]*. (In Russ.). Available at: <https://icon.spbda.ru/2018/10/04/ikonografiya-dreva-iesseyeva-osobenno/> (accessed 31.01.2024).
6. Tatarnikova A. *Ikonografiya Dreva Zhizni v khristianskom iskusstve [Iconography of the Tree of Life in Christian art]*. (In Russ.). Available at: <https://ruskatolik.rf/drevo-zhizni/> (accessed 31.01.2024).
7. *Tolkovanie na psalmy / svyatitel' Afanasiy Velikiy [Interpretation of the psalms / St. Athanasius the Great]*. Moscow, Blagovest Publ., 2011. 527 p. (In Russ.).
8. Shenk F.B. *Aleksandr Nevskiy v russkoy kul'turnoy pamyati: svyatoj, pravitel', natsional'nyy geroy (1263-2000) [Alexander Nevsky in Russian Cultural Memory: saint, ruler, national hero (1263-2000)]*. Moscow, New Literary Review Publ., 2007. 592 p. (In Russ.).

УДК 7.033.8

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-70-82

ЗООМОРФНЫЕ МОТИВЫ В РУССКИХ ИНТЕРЬЕРАХ ШИНУАЗРИ

Мишуровская Оксана Евгеньевна, соискатель кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина (г. Санкт-Петербург, РФ); лектор, Католический институт высших исследований (г. Ла Рош-сюр-Йон, Франция). E-mail: oksana.mt@mail.ru

Интерес к китайской культуре в Западной Европе находит яркие формы выражения в стиле шинуазри в рамках ряда стилиобразующих направлений, таких как барокко, рококо и неоклассицизм. В России XVIII век отмечен активным сближением с европейской культурой, из которой перенимаются ведущие стилистические направления.

Направление шинуазри, получившее развитие в русском искусстве в XVIII столетии, характеризуется многочисленными зооморфными изображениями. В данной статье рассматриваются наиболее

распространенные стилизации мифологических образов дракона и феникса в декоративном оформлении русских интерьеров шинуазри, в интерпретации которых вырабатываются отличительные художественно-стилистические черты.

Учитывая тот факт, что в России процесс освоения «китайщины» одновременно сочетал несколько источников, прослеживается синкретизм иконографических форм феникса и Жар-птицы в результате синтеза китайской, европейской и русской художественно-культурных традиций.

Невзирая на эволюцию и преобразование зооморфных китайских изображений в европейском декоративном искусстве, полагается, что в отдельных примерах образ дракона частично сохраняет свое изначальное символическое значение.

При проведении исследования использовался комплексный подход, опирающийся на метод исторической реконструкции, позволивший проследить развитие шинуазри в России, со ссылкой на отдельные факты и события. Метод образно-стилистического анализа и сравнительно-описательный метод применялись для рассмотрения художественных особенностей зооморфных интерпретаций в русском шинуазри со ссылкой на сохранившиеся и восстановленные дворцовые интерьеры. Обращение к иконологическому методу было продиктовано попыткой раскрыть символическое значение отдельных зооморфных изображений шинуазри.

Ключевые слова: русское искусство XVIII века, шинуазри, рококо, дракон, феникс, Жар-птица, зооморфная символика.

ZOOMORPHIC MOTIFS IN RUSSIAN CHINOISERIE INTERIORS

Mishurovskaya Oksana Evgenyevna, Postgraduate of Department of Russian Art, St. Petersburg Repin Academy of Fine Arts (St. Petersburg, Russian Federation); Instructor, Catholic Institute of Higher Studies (La Roche-sur-Yon, France). E-mail: oksana.mt@mail.ru

Interest in Chinese culture in Western Europe finds vivid forms of expression in the Chinoiserie style within a number of style-forming trends such as Baroque, Rococo and Neo-classicism. In Russia, the 18th century was marked by an active rapprochement with European culture, from which leading trends were adopted, including an increased interest in the Far Eastern and Asian countries and the fashionable Chinoiserie style. The Chinoiserie style, which was developed in Russian art in the 18th century, is characterized by numerous zoomorphic images. This article discusses the most common stylizations of mythological images of the dragon and phoenix in the decorative design of Russian Chinoiserie interiors, in the interpretation of which distinctive artistic and stylistic features are developed. Considering the fact that in Russia the process of mastering Chinoiserie simultaneously combined several sources, the syncretism of the iconographic forms of the phoenix and the Firebird appears to be a result of the synthesis of Chinese, European and Russian artistic and cultural traditions. Despite the evolution and transformation of zoomorphic Chinese images in European decorative art, it is believed that in some examples the image of a dragon partially retains its symbolic meaning.

The study used an integrated approach based on the method of historical reconstruction, which made it possible to trace the development of Chinoiserie in Russia, with reference to individual facts and events. The method of figurative and stylistic analysis and the comparative descriptive method were used to consider the artistic features of zoomorphic interpretations in the Russian Chinoiserie with reference to the preserved and restored palace interiors. The appeal to the iconological method was dictated by an attempt to reveal the symbolic meaning of individual zoomorphic images of Chinoiserie.

Keywords: Russian art of the 18th century, Chinoiserie, rococo, dragon, phoenix, firebird, zoomorphic symbolism.

Контакты Русского государства с Китаем имеют длительную историю, которая восходит к монгольскому периоду. В XVII веке русские купцы уже организовывали караванные путешествия в Китайскую империю. Для меновой торговли русские караваны отвозили в Китай в основном меха, а получали взамен шелка, фарфор, мускус, драгоценные камни и другие ценные товары [11, с. 12–14]. Посольские и торговые отношения позволили русскому высшему сословию ознакомиться с китайской культурой, страна которой считалась закрытой и сложной для понимания. В сохранившихся описаниях царского дворца Алексея Михайловича (1629–1676) в Коломенском под Москвой уже упоминается среди предметов «постав», который был «расписан красками на китайское дело» [17, с. 19]. В XVIII веке, благодаря быстро набирающему популярности употреблению чая, успешно развивается так называемый «чайный путь» из Китая в Россию, по которому ввозили не только разные сорта чая, но и разнообразные китайские изделия [14, с. 286]. Посольские миссии, направляемые в Китай, стали еще одним источником доставки азиатских редкостей в российскую столицу, как, например, миссия И. Идеса (1692–1694) или посольство Л. Измайлова (1719–1721) [6, с. 270]. Лучшие предметы китайского производства оседали в императорских резиденциях и во дворцах приближенных.

Важным источником распространения китайской моды в России явился «европеизированный китайский стиль» шинуазри (фр. chinoiserie – китайщина), который получил яркое выражение в рамках европейских стилей барокко и рококо. Период правления Петра I способствовал ориентации на европейские заимствования. Отныне русская знать старалась следовать европейскому вкусу, в том числе и в формах архитектурных сооружений и их внутреннем убранстве. Во дворцах петровского барокко среди европейских заимствований появляются примеры оформления интерьеров в стиле шинуазри.

Новая европейская архитектура и декоративно-прикладное искусство, довольно сильно отличавшиеся от русской, воспринимались первое время с определенной степенью экзотизма, и стиль шинуазри органично вписывался в этот контекст. Наряду с образцами западноевропейского шинуазри, из которых русские художники

с помощью европейских мастеров и художников могли заимствовать переработанные на европейский манер восточные сцены бытия и образы экзотичных животных и птиц, были доступны дальневосточные образцы (фарфоровые и лаковые изделия, ткани), которые делали возможным наглядное ознакомление с азиатской символикой из первоисточников. Таким образом, в России процесс освоения «китайщины» сочетал одновременно два источника: дальневосточное и европейское влияния, на которые впоследствии наслоились русские художественные формы.

Степень осмысления мастерами китайских символов остается недостаточно изученной, но можно констатировать, что, вероятно, в течение XVIII века, с развитием общеевропейского увлечения философией китайских мыслителей, в декоративно-прикладном искусстве вместо поверхностного восприятия вырабатывается более осмысленный подход к отдельным зооморфным и растительным мотивам и их символике.

Китайское искусство основано на древней традиции, которая питала несколько философско-религиозных вероисповеданий: конфуцианство, даосизм и буддизм. На протяжении веков в китайской культуре выработалась сложная система знаков и символов. Среди зооморфных существ важные символические значения присваивали образам дракона и феникса.

Китайский дракон объединяет в себе черты разных животных, позволяя широко варьировать его воспроизведения в искусстве. Согласно распространенному описанию дракона, внешним видом он напоминает змею, имеет голову верблюжьей с рогами оленя и ушами вола; глаза у него круглые, все тело покрыто рыбьей чешуей, лапы тигра, когти ястреба. Может растягиваться и сжиматься, имеет способность изменяться.

Для китайской традиции дракон является в высшей степени благодатным зооморфным существом, что объясняет их большое разнообразие. Например, музыкальные инструменты украшали драконом Цю-ню, а силуэт дракона Чих-вен из-за тяги к воде изображался на мостах и крышах домов как оберег от пожаров, дракон Суан-ни, воплощавший огонь, часто изображался на курьельниках [10, с. 26, 29].

В отличие от китайской культуры, в русской и западноевропейской христианской традиции

дракон олицетворял злую силу. Самым ярким примером стал образ святого Георгия, побеждающего дракона.

Однако в России с завоеванием татарских ханств (взятие Казани в 1552 году) и освоением Сибири были уже знакомы с азиатской интерпретацией дракона задолго до моды на «китайщину» в XVIII столетии. В самой России дракон с положительной коннотацией даже использовался в официальной символике. Например, печать Казанского приказа, существующего с 60-х годов XVI века до 1708 года, изображала коронованного дракона (см. Приложение, рис. 1). Впоследствии герб Казанской губернии изображал также черного дракона, имеющего, однако, много общего с образом черной птицы (см. Приложение, рис. 2).

В XVIII веке изображение китайского дракона широко применяется в декоративной программе оформления интерьеров в стиле шинуазри в императорских резиденциях пригородов Санкт-Петербурга. Изображение этого фантастического существа создавали на лаковых створках, воспроизводили в лепнине на падугах потолков, украшали наддверники, создавали в бронзе, на изразцовых плитках, в живописи на плафонах, а также в малых архитектурных формах паркового оформления.

Большой петергофский дворец и Китайский дворец в Ораниенбауме объединяет единая линия стилевых приемов изображения золотых драконов в убранствах шинуазри.

В Большом петергофском дворце французский архитектор Ж.-Б. Валлен-Деламот (*J.-B. Vallin de la Mothe, 1729–1800*) спроектировал Западный и Восточный кабинеты (1766–1769). В основу их оформления легли чернолаковые ширмы китайской работы. Кроме лаковых панно, в общую декоративную программу кабинетов включили изображения фантастических драконов в лепнине и в потолочной живописи (восозданы).

Десюдепорты Западного китайского кабинета украшены двумя симметрично расположенными позолоченными драконами, которые тянутся к диску солнца (см. Приложение, рис. 3). Драконы в золотом цвете не только представлены в оформлении кабинета как декоративный элемент, но и находят отклик в древней китайской тради-

ции, согласно которой золотой дракон символизировал императорский культ и отсылал непосредственно к монарху как к устройителю вселенской гармонии. Сами китайские императоры называли себя «сынами неба» и «настоящими драконами». В то же время дракон в сочетании с другими фантастическими существами, например с фениксом, приносит благополучие [2, с. 2, 3].

В плафонной живописи Западного китайского кабинета выполнена еще одна стилизация азиатского дракона (см. Приложение, рис. 4). На красном фоне изображен бескрылый дракон темного цвета с отблесками золотой чешуи, стилизация которого переключается одновременно с черным китайским драконом Хей-ди – символом и владыкой Севера и зеленым драконом Цин-лун – символом и покровителем Востока. Контрастный цвет и изгибы дракона хорошо гармонируют с восточным орнаментом интерьера. Разные вариации драконов в одном пространстве кабинета показывают, что мастера знали об их разнообразии в китайском искусстве и старались их творчески варьировать.

Подлинники русского шинуазри XVIII столетия сохранились в Китайском дворце в Ораниенбауме (1762–1768), построенном по проекту архитектора А. Ринальди (*A. Rinaldi, 1709–1794*). В отделке дворца, наряду с иностранными живописцами-декораторами, принимали участие и русские мастера (золотари, лакировщики, резчики), художники Ф. Власов, Ф. Данилов, Е. Герасимов и др. [4, с. 813]. Выдержанные в стиле рококо, несколько интерьеров дворца оформлены в китайском вкусе, отдельные из них предназначались для хранения императорских коллекций китайских предметов, а также наиболее ценных декоративно-прикладных образцов «европейского шинуазри».

Малый и Большой китайские кабинеты дворца отличаются фактура оформления и цветовая гамма, в то же время в композиционное пространство каждого из кабинетов включены интерпретации дракона.

Паркет Малого китайского кабинета украшает стилизованный дракон, играющий с жемчужиной. В этой композиции прослеживается связь с мифологией восточного дракона, на шее которого традиционно изображалась жемчужина – эмблема солнца (см. Приложение 5). В ней заключа-

лась сила дракона, и, если ее похищали, чудовище становилось беспомощным [12, с. 146].

В Большом китайском кабинете парные золотые драконы гибридных форм мощью своих образов символически поддерживают идею союза композиции плафона «Союз Европы и Азии» (см. Приложение, рис. 6). Расположение драконов на падугах, карнизах, над дверными проемами усиливало стилистику шинуазри и акцентировало его иноказательное содержание.

Примеры драконов в китайских кабинетах дворцов показывают, что заимствованный образ этого фантастического существа не произвольно выдумывался художниками, а создавался в соответствии с наиболее характерными изобразительными чертами, свойственными китайской художественной традиции и символике. Вместе с тем при неизменности главных характеристик китайских фантастических драконов мастера варьируют их образы и воспроизводят в лепнине, скульптуре, живописи.

Любопытно, что изображения драконов в убранстве¹ дворца Петра III (1758–1762, архитектор А. Ринальди) отсутствуют. Скорее всего, сюжетные линии композиций дворцов отражали их первоначальное предназначение: дворец Петра III строился для Великого князя Петра Федоровича до его коронации и являлся частью Потешной крепости. В отличие от дворца Петра III, оформление китайских кабинетов в Большом петергофском дворце и строительство Китайского дворца совпало с началом правления Екатерины II и «имело актуальный политический подтекст, связанный с задачей семиотической легитимации права на престол» [8, с. 112, 119].

С конца XVII века китайский стиль ассоциируется европейскими правителями с идеей монархической власти. «Европейские монархи действительно очень часто использовали образ Китая как проявление своего политического авто-

¹ Можно предположить, что в состав интерьера дворца могли входить предметы и мебель с изображением фантастических драконов. В настоящее время в спальне дворца демонстрируется секретер (фр. *secrétaire*), выполненный по заказу Петра Федоровича в 1759 году в мастерской Ф. Кондора в Санкт-Петербурге. Белая лаковая поверхность украшена росписью в характере шинуазри с изображениями дракона и Жар-птицы.

ритета. <...> Китайский декор некоторых комнат в замке [Шенбрунн в Вене] позволил австрийским правителям утвердить свою монархическую власть, используя визуальную риторику власти, ассоциируя свою идентичность с китайской императорской идентичностью» [18, р. 167]. Аналогичного мнения придерживается и Ж. Маркс, говоря об «идеологической» предпосылке в отношении использования Людовиком XVI китайского искусства: «...было известно, что китайские предметы пришли из огромной империи; король Франции мог представить себя в роли Сына Неба» [20].

У Екатерины II была двойная потребность в признании ее императорского титула: с одной стороны, титул императора, принятый российскими государями во времена Петра Великого, оспаривался европейскими дворами; с другой стороны, Екатерина, немецкая принцесса, вступившая на престол в результате государственного переворота против законного суверена, стремилась утвердить легитимность своего императорского титула в самой России.

Более того, под влиянием Вольтера Екатерина II интересовалась китайской философией и, в частности, конфуцианством, видя в этом китайском учении источник мудрого государственного правления. Таким образом, изображение драконов и их гибридных форм, с одной стороны, отвечало модным стилистическим тенденциям времени, с другой – находило отклик в древней китайской традиции, согласно которой золотой дракон отсылает к императорскому культу, наивысший расцвет которого в России пришелся на конец XVIII века. По утверждению Л. В. Никифоровой, начиная с «семиотической реформы» Петра I, «каждый монарх <...> имел в своем распоряжении два значимых языка власти – триумфальный европейский (петербургский) и благочестивый [православный] (московский)» [9, с. 199]. Стиль шинуазри выступает как своего рода третий иноказательный язык олицетворения власти, который заимствуется в Европе и в то же время позволяет апеллировать к символике Китайской империи.

Лаковый кабинет дворца Монплеизир (1719–1722), предназначавшийся для хранения «порцелиновой посуды», стал одним из первых интерьеров в стиле шинуазри. Под руководством лаковых дел мастера Г. Брумкорста (*H. Brunkhorst, ?–1744*)

росписью 94 чернолаковых панелей кабинета занимались русские подмастерья лакового дела П. Федоров и И. Тихонов с учениками. Известно, что все они в прошлом, до вызова на царскую службу, занимались иконописанием [1, с. 241]. Именно в этот период начинается развитие лакового производства в России с дальнейшим основанием собственных мануфактур. В XVIII веке китайская стилизация «Лаковой каморы» в Монпелье была настолько искусно исполнена, что долгое время считалась оригинальной восточной работой².

После ВОВ панно Лакового кабинета были воссозданы мастерами Палеха. Во время реставрации изучение сохранившихся лаковых филенок XVIII века показало, что роспись выполняли на липовых досках в темперной технике, используемой для написания икон. Поэтому обращение к палехским мастерам для росписи панно кабинета стало своего рода продолжением традиции обращения к наследникам иконописного искусства. После революции бывшие иконописцы перестали быть востребованными из-за антирелигиозной политики советской власти, однако мастерам удалось сохранить свое художественное мастерство, которое они в дальнейшем применяли в Артели древней живописи для производства изделий лаковой миниатюры, в основе которых лежали традиционные русские сюжеты.

В одном из воссозданных панно Лакового кабинета художник В. Н. Смирнов представил современную интерпретацию дракона. М. А. Тихомирова о сюжетах панно писала следующее: «Во время работы над воссозданием лаковых панно авторы придавали китайским драконам, взятым с оригиналов, менее зловещие характеристики, однако при этом сохраняли восточную форму и экзотичность» [15, с. 30, 32]. Следовательно, образ китайского дракона в отдельных примерах русского шинуазри эволюционирует и приобретает оттенки фольклорной сказочности, утрачивая устрашающий и в то же время охранительный характер китайского дракона. Для визуальной стилизации образа вместе с чертами из русского эпоса художник использует китай-

ские элементы и наделяет дракона чешуйчатым туловищем, скрученным в кольцо змеевидным хвостом с кисточкой, черными крыльями, головой и клювом птицы (см. Приложение, рис. 7). Рядом с драконом на лаковой филенке изображена птица в полете, по облику напоминающая феникса. Стилизованные изображения дракона и птицы феникса в этом примере перекликаются, поскольку художник наделил дракона голову птицы, а фениксу присвоил змеиное туловище дракона. Интересно, что в древней китайской культуре существовали гибридные формы феникса и дракона, но впоследствии эти символы окончательно разделились [21]³.

Вторым наиболее распространенным зооморфным образом, взятым из китайской культуры для стилизаций шинуазри, был феникс. В дворцовых интерьерах представлены разнообразные интерпретации «огненной птицы». Мифологический образ феникса сформировался в культурном сознании многих народов. В переводе с греческого языка «феникс» обозначает «красный», «багряный». Со времен Античности «огненная птица» символизирует «возрождение из небытия»: феникс сгорает в огне, а потом перерождается.

В Китае образ феникса по значимости рассматривается после изображения дракона и представляет огненную стихию. «Согласно словарю I века “Шо вэнь” (“Толкование знаков”), феникс представлен следующим образом: “клюв петуха, зоб ласточки, шея змеи, на туловище узоры, как у дракона, хвост рыбы, спереди подобен лебедю, сзади единорогу-цилиню, спина черепахи”» [7, с. 574; 13]. Птица обладает пятицветным оперением. Однако этот иконографический норматив в художественной практике традиционного Китая соблюдался не всегда.

В восточнославянской и русской культуре птице фениксу соответствует образ Жар-птицы. Жар-птица олицетворяет возрождение и бессмертие, которые с принятием христианства соотносились с воскресением и вечной жизнью. Золотой цвет Жар-птицы ассоциируется с теплом и сол-

² С момента создания Лаковой кабинета называли по-разному: изначально просто «Лаковая камора», затем «Японский кабинет» и «Китайский кабинет» [1, с. 242].

³ Когда клан Цинь объединит империю, поглотив все остальные кланы, дракон станет единственной эмблемой императорской власти, все гибридные формы и иные символы исчезнут из знаков отличия власти. Феникс станет декоративным элементом и больше будет ассоциироваться с императрицей.

нечным светом. Жар-птицу изображали со стилизованным хохолком, она излучает свет, живет в райском саду и питается золотыми яблоками. Образ Жар-птицы глубоко укоренился в культурной традиции русского народа и нашел разностороннее применение в декоративно-прикладном искусстве, живописи, литературе, издательстве⁴ и музыке⁵. Схожее символическое содержание этих двух мифологических птиц способствовало их разностороннему художественному применению и интерпретации в искусстве русского шинуазри.

Например, интересные интерпретации птиц представлены во дворце Петра III. До настоящего времени в оформлении дворца сохранилось более 200 подлинных лаковых композиций XVIII века. А. И. Успенский, опираясь на описи и архивные документы, в своем исследовании об этом дворце пишет следующее: «...лакирного дела мастер Власов украшает “лакирною работой” двери, панели и коробки во дворце, причем употребляет следующие материалы: маламенталь разных сортов, умру, листовое золото, крепкий спирт, кармин, гумионит, мастику... льняное масло, терпентин виницейский, янтарь» [16, с. 34, 35]. Перечисленные разнообразные и дорогостоящие материалы для создания лаковых панелей, в том числе и местного производства, подтверждают освоение этого мастерства на русской почве. Впоследствии стало известно, что Ф. Власов с другими художниками работал в Китайском дворце Екатерины II, занимаясь росписью китайских тканей для интерьера опочивальни [5, с. 112]. Использование разнообразных материалов для декоративных орнаментов шинуазри свидетельствовало об освоении и совершенствовании мастерства русскими художниками, которые отныне могли преобразовывать или заменять восточные оригиналы и европейские образцы шинуазри.

Панно дворца Петра III расписаны бликовым золотом повествовательными сюжетными композициями на китайский манер с изображе-

⁴ Образ жар-птицы использовали для названия литературно-художественного журнала, издававшегося русской эмиграцией в 1921–1926 годах в Берлине и Париже.

⁵ В 1910 году состоялась премьера одноактного балета И. Стравинского «Жар-птица» (*фр. L'Oiseau de feu*).

ниями природных ландшафтов, китайской архитектуры, разнообразных птиц, насекомых и растений. Техника писать золотом была хорошо знакома русским мастерам, которые применяли ее для написания отдельных элементов в иконе. В основу этих сюжетных композиций легли мирные сцены, полные гармонии и созерцания, находившие отклик в китайской философии о бытии. На лаковых панно встречаются разнообразные художественные интерпретации птиц, среди которых интересны по стилистическому исполнению золотые птицы, между которыми и русской Жар-птицей можно провести смысловой и образный параллелизм.

Наиболее интересные художественно-образные решения золотой птицы представлены на двух лаковых панелях дворца. В первой композиции золотая птица изображена сидящей на дереве над китайским павильоном, во втором примере стилизованная птица с хохолком представлена в симметричном полете с бабочкой (см. Приложение, рис. 8, 9).

Кроме птиц, в тематическом диапазоне лаковых панно дворца представлено широкое разнообразие фантазийных насекомых, среди которых бабочки, жуки, стрекозы и другие курьезные насекомые. Так, по-китайски слово «бабочка» произносится «ху-дэ», взятый отдельно иероглиф «дэ» означает долгую жизнь, поэтому бабочка, невзирая на ее недолгое существование, стала выражением долголетия. Ее изображение на различных предметах, в том числе на лаковых панно дворца, могло быть пожеланием красоты и долголетия. Однако неизвестно, были ли знакомы русские мастера с этим символическим значением. Вероятно, что изображение больших бабочек, похожих на тутовых шелкопрядов, ассоциировалось у русских мастеров также с китайской традицией производства шелка.

Интересно отметить условное решение композиционного пространства, равнозначный объем насекомых и птиц, что свидетельствует об особенном восприятии перспективы в китайском искусстве, которую бывшие иконописные художники с легкостью воспроизводили в русском шинуазри. Эти особенности пространственной композиции были не чужды русским мастерам из-за специфики перспективы в традиционном искусстве русских икон, которая, согласно теории

П. А. Флоренского, называется «обратной перспективой» [19].

Художественная интерпретация птиц представлена в Восточном китайском кабинете Большого петергофского дворца (воссозданы). В плафонной живописи в круговом вращении тонким и плавным рисунком изображены четыре птицы с разноцветным оперением (см. Приложение, рис. 10). Их колорит построен на сочетании зеленого, оранжевого, красного и желтого цветов. Восточную стилизацию усиливает золотой восточный орнамент по краям четырехлистного плафонного оформления. В китайской декоративной традиции часто встречается прием изображения птиц в полете, вместе с тем насыщенное многоцветие, прорисовка деталей и изящная удлиненность форм тяготеют к образу сказочных русских птиц из лаковой миниатюры.

В Лаковом кабинете дворца Монплеизр среди многообразия неповторяющихся сюжетов на лаковых панно представлены парные стилизации Феникса – Жар-птицы на дверных чернолаковых филенках кабинета. Образ мифической птицы изображен с широко расправленными крыльями в полете, изгибающейся змеиной тонкой шеей и с извилистым хвостовым оперением. Золотой цвет и утонченность форм – черты русской Жар-птицы, вместе с тем удлиненное змееподобное туловище находит отражение в истоках китайской иконографии феникса (см. Приложение, рис. 11).

Лаковый кабинет сочетает традиционный китайский контраст цветовой гаммы: насыщенного черного, красного и золотого цветов. В китайской цветовой символике красный цвет тоже символизирует императорскую власть. Использование красного цвета в интерьере восходит также к древней русской традиции и носит положительную коннотацию (в старорусском языке «красный» синоним «красивого»).

При воссоздании Лакового кабинета использовали приемы, аналогичные приемам Петровской эпохи, которые сводились к неповторимости сюжетов и обращению к первоисточникам Китая XVII – начала XVIII века из музейных коллекций Ораниенбаума и Эрмитажа. Лаковые ширмы, фарфор позволяли изучить восточные композиции и образы фантастических животных и птиц. Так, М. А. Тихомирова отмечает твор-

ческую переработку китайских образцов мастера А. В. Борунова в лаковом панно «Журавли». Изображения журавлей были найдены на кайме китайского ковра начала XVIII века, находящегося в экспозиции Эрмитажа. В этом лаковом панно «художник чуть изменил хвостовое оперение и форму головы журавлей, изобразил их в стремительном полете – и родились новые фантастические птицы, имеющие черты и китайских журавлей, и жар-птиц из русской сказки» [15, с. 31] (см. Приложение, рис. 12).

Разнообразные вариации экзотических птиц в аллегорическо-декоративной форме представлены в Стеклярусном кабинете (1760-х годов) Китайского дворца, который уникален не только своей иконографией, но и техникой исполнения. Исходным материалом для декорирования панно кабинета был стеклярус, производимый на Усть-Рудицкой фабрике М. В. Ломоносова, а вышивку синелью (ворсистым шелком) выполнили русские золотошвейки под руководством француженки мадам де Шен [3 с. 219]. На серебристом фоне стекляруса образы птиц в сочетании с пестрой растительностью олицетворяют идеализированную природу. О присутствии человека зрителю напоминают лишь садовые атрибуты, веревочные сети, сорванные цветы в вазах. Легкий оттенок шинуазри достигается за счет включения в композиции китайских пагод и замысловатых беседок (см. Приложение, рис. 13). Предположительно, в основе сюжетов были рисунки французского художника-декоратора Ж. Пильмана (1728–1808), известного композициями в стиле шинуазри [5, с. 116]. Вместе с тем использование изобретенных русским ученым М. В. Ломоносовым стекляруса и мозаики, а также добыча для оформления ценных пород камней и их художественная обработка на Императорской петергофской гранильной фабрике (сердолик, агат, хрусталь) сделали этот интерьер одним из уникальных примеров оформления русских дворцовых убранных XVIII столетия [4, с. 126].

Зооморфные мотивы присутствуют в большинстве интерьеров, оформленных в стиле шинуазри. Высоко ценилась экзотика и декоративная сторона этих мотивов, вместе с тем китайские зооморфные символы, утвердившись в европейской культуре, привносят в шинуазри и символическое значение. Так, образ дракона использовался

не только как декоративный элемент в иконографии шинуазри, заимствуется его символическое значение, которое отсылает к императорскому культу и непосредственно к монарху.

Вторым наиболее часто встречающимся заимствованием является образ феникса. В интерпретации этого фантастического существа наиболее ярко проявился творческий талант и индивидуальность русских мастеров. В ряде интерьеров в китайском вкусе изображения феникса сводятся к художественному синтезу дракона и феникса, феникса и Жар-птицы. Учитывая схожие символические интерпретации феникса и Жар-птицы, русские мастера перерабатывают и

адаптируют этот образ, часто тяготея к полному заимствованию самобытного символа из русского эпоса.

Владея сложившимися приемами иконописания, русские мастера смогли с легкостью освоить новый изобразительный язык шинуазри, в основе которого лежали дальневосточные и западноевропейские мотивы. Вместе с тем, оставаясь носителями старых традиций, русские мастера не только приспособили древнерусскую традицию иконописи к созданию нового художественного языка шинуазри, но и обогатили его новыми формами и символическими заимствованиями из русской культуры.

Литература

1. Архипов Н. И. Исследования по истории Петергофа: сб. ст. / под ред. О. С. Капполь. – СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2016. – 592 с.
2. Веселовский Н. И. Китайские символы в предметах украшений: сб. археол. ст. – СПб.: типография В. Ф. Киришабаума, 1911. – 276 с.
3. Воронов М. Авдотья Логинова и другие // Нева. – 1979. – № 6. – С. 219.
4. Записки Императорского Археологического института / под ред. А. И. Успенского. – М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1913. – Т. 24. – 847 с.
5. Ключарианц Д. А. Художественные памятники города Ломоносова. – Л., Лениздат, 1985. – 174 с.
6. Меньшикова М. Л. Увлечение Китаем и стиль «шинуазри» в Петербурге в середине – второй половине XVIII века. Ораниенбаум // Проблемы сохранения культурного наследия. XXI век: 300 лет Петергофской дороге. 300 лет Ораниенбауму: сб. науч. ст. – СПб.: Европейский дом, 2012. – С. 270–278.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / под ред. С. А. Токарева. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – Т. 2. – 720 с.
8. Никифорова Л. В. Дворец в истории русской культуры: опыт типологии. – СПб.: Астерион, 2006. – 346 с.
9. Никифорова Л. В. Романовские кельи в Костромском Ипатьевском монастыре: музей в сценариях власти российской монархии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 6. – 2009. – № 2. – С. 198–202.
10. Поляков Е. Н., Кочерыгина К. Б. Образ священного дракона в искусстве Древнего Китая // Вестник ТГАСУ. – 2009. – № 2. – С. 22–39.
11. Ржанов Н. Китайский чай. – М.: типография Ф. Готье, 1856. – 56 с.
12. Символы, знаки, эмблемы: энциклопедия / под ред. В. Л. Телицина. – М.: Локид-Пресс, 2003. – 490 с.
13. Сомкина Н. А. Историческая морфология китайского феникса [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskaya-morfologiya-kitayskogo-feniksa/viewer> (дата обращения: 21.08.2023).
14. Субботин А. П. Чай и чайная торговля в России и в других государствах. – СПб.: А. Г. Кузнецов, 1892. – 706 с.
15. Тихомирова М. А. Возрождение Монплезира // Декоративное искусство СССР. – 1958. – № 11. – С. 26–33.
16. Успенский А. И. Петергоф, Ораниенбаум и Гатчина. – М.: Московское Товарищество, 1913. – 38 с.
17. Чаев Н. А. Описание дворца царя Алексея Михайловича в селе Коломенском. – М.: Унив. тип. Катков и К, 1869. – 39 с.
18. Alayrac-Fielding V. et alii. Rêver la Chine. Chinoiseries et regards croisés entre la Chine et l'Europe aux XVII et XVIII siècles. – Tourcoing: Edition Inventit, 2017. – 287 p.
19. Florenski P. A. La perspective inversée. L'iconostase et autres écrits sur l'art. – Lausanne: L'Âge d'homme, 1992. – 218 p.
20. Marx J. De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVII et XVIIIe siècles) [Электронный ресурс]. – URL: https://www.researchgate.net/publication/285688907_De_la_Chine_a_la_chinoiserie_Echanges_culturels_entre_la_Chine_l'Europe_et_les_Pays-Bas_meridionaux_XVIIe-XVIIIe_siecles (дата обращения: 21.08.2023).

21. Xiaohong LI. De l'oiseau au phénix. L'Entre-deux [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.lentre-deux.com/?b=31> (дата обращения: 21.08.2023).

References

1. Arkhipov N.I. *Issledovaniya po istorii Petergofa: sb. st. [Studies on the history of Peterhof. Collection of articles]*. St. Petersburg, GMZ “Petergof” Publ., 2016. 592 p. (In Russ.).
2. Veselovskiy N.I. *Kitayskie simvolы v predmetakh ukrasheniy: sb. arkeol. st. [Chinese symbols in jewelry items. Collection of archaeological articles]*. St. Petersburg, tipografiya V.F. Kirshbauma Publ., 1911. 276 p. (In Russ.).
3. Voronov M. Avdotya Loginova i drugie [Avdotya Loginova and others]. *Neva [Neva]*, 1979, no. 6, p. 219. (In Russ.).
4. *Zapiski Imperatorskogo Arkheologicheskogo instituta [Notes of the Imperial Archaeological Institute]*. Ed by A.I. Uspenskiy. Moscow, pechatnya A.I. Snegirevoy Publ., 1913, vol. 24. 847 p. (In Russ.).
5. Kyuchariants D.A. *Khudozhestvennye pamyatniki goroda Lomonosova [Artistic monuments of the city of Lomonosov]*. Leningrad, Lenizdat Publ., 1985. 174 p. (In Russ.).
6. Menshikova M.L. Uvlechenie Kitaem i stil’ “shinuazri” v Peterburge v seredine – vtoroy polovine XVIII veka. Oranienbaum [The fascination with China and the “Chinoiserie” style in St. Petersburg in the middle – second half of the XVIII century Oranienbaum]. *Problemy sokhraneniya kul’turnogo naslediya. XXI vek: 300 let Petergofskoy doroge. 300 let Oranienbaumu: sb. nauch. st. [Problems of preserving cultural heritage of the XXI century: 300 years of the Peterhof Road. 300 years Oranienbaum: collection of scientific articles]*. St. Petersburg, Evropeyskiy dom Publ., 2012, pp. 270-278. (In Russ.).
7. *Mify narodov mira. Entsiklopediya: in 2 vol. [Myths of the peoples of the world. Encyclopedia. In 2 vols]*. Ed by S.A. Tokarev. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1988, vol. 2. 720 p. (In Russ.).
8. Nikiforova L.V. *Dvorets v istorii russkoy kul’tury: opyt tipologii [The Palace in the History of Russian culture: the experience of typology]*. St. Petersburg, Asterion Publ., 2006. 346 p. (In Russ.).
9. Nikiforova L.V. Romanovskie kel’i v Kostromskom Ipat’evskom monastyre: muzey v stsenariyakh vlasti rossiyskoy monarkhii [Romanov cells in the Kostroma Ipatiev Monastery: a museum in the scenarios of the power of the Russian monarchy]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Ser. 6 [Vestnik of Saint Petersburg University. Ser. 6]*, 2009, no. 2, pp. 198-202. (In Russ.).
10. Polyakov E.N., Kocherygina K.B. Obraz svyashchennogo drakona v iskusstve Drevnego Kitaya [The image of the sacred dragon in the art of Ancient China]. *Vestnik TGASU [Vestnik of Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering]*, 2009, no. 2, pp. 22-39. (In Russ.).
11. Rzhanov N. *Kitayskiy chay [Chinese tea]*. Moscow, tipografiya F. Gotye Publ., 1856. 56 p. (In Russ.).
12. *Simvolы, znaki, emblemy: entsiklopediya [Symbols, signs, emblems: encyclopedia]*. Ed by V.L. Telitsin. Moscow, Lokid-Press, 2003. 490 p. (In Russ.).
13. Somkina N.A. *Istoricheskaya morfologiya kitayskogo feniksa [Historical morphology of the Chinese phoenix]*. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskaya-morfologiya-kitayskogo-feniksa/viewer> (accessed 21.08.2023).
14. Subbotin A.P. *Chay i chaynaya trgovlya v Rossii i v drugikh gosudarstvakh [Tea and tea trade in Russia and other countries]*. St. Petersburg, A.G. Kuznetsov Publ., 1892. 706 p. (In Russ.).
15. Tikhomirova M.A. Vozrozhdenie Monplezira [The Revival of Monplaisir]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR [Decorative art of the USSR]*, 1958, no. 11, pp. 26-33. (In Russ.).
16. Uspenskiy A.I. *Petergof, Oranienbaum i Gatchina [Peterhof, Oranienbaum and Gatchina]*. Moscow, Moskovskoe Tovarishchestvo Publ., 1913. 38 p. (In Russ.).
17. Chaev N.A. *Opisanie dvortsa tsarya Aleksey Mikhailovicha v sele Kolomenskom [Description of the palace of Tsar Alexei Mikhailovich in the village of Kolomenskoye]*. Moscow, Univ. tip. Katkov i K Publ., 1869. 39 p. (In Russ.).
18. Alayrac-Fielding V. et alii. *Rêver la Chine. Chinoiseries et regards croisés entre la Chine et l’Europe aux XVII et XVIII siècles*. Tourcoing, Edition Invenit Publ., 2017. 287 p. (In French).
19. Florenski P.A. *La perspective inversée. L’iconostase et autres écrits sur l’art*. Lausanne, L’Âge d’homme Publ., 1992. 218 p. (In French).
20. Marx J. *De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l’Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVII et XVIIIe siècles)*. (In French). Available at: https://www.researchgate.net/publication/285688907_De_la_Chine_a_la_chinoiserie_Echanges_culturels_entre_la_Chine_l’Europe_et_les_Pays-Bas_meridionaux_XVIIe-XVIIIe_siecles (accessed 21.08.2023).
21. Xiaohong LI. *De l’oiseau au phénix. L’Entre-deux*. (In French). Available at: <https://www.lentre-deux.com/?b=31> (accessed 21.08.2023).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Печать Казанского приказа.
Царский титулярник 1672 года



Рисунок 2. Герб Казанской губернии.
Гербовник П. П. Винклера



Рисунок 3. Крылатые драконы. Западный китайский кабинет. Большой петергофский дворец



Рисунок 4. Плафон с изображением дракона. Западный китайский кабинет. Большой петергофский дворец



Рисунок 5. Дракон, играющий с жемчужиной.
Фрагмент паркета в Малом китайском кабинете.
Китайский дворец. Ораниенбаум



Рисунок 6. Золотые драконы.
Плафон Большого китайского кабинета.
Китайский дворец. Ораниенбаум



Рисунок 7. В. Н. Смирнов. Панно Лакового кабинета. Дворец Монплезир



Рисунок 9. Фрагмент лаковой панели с изображением золотой птицы. Дворец Петра III. Ораниенбаум. Фото автора (2020)



Рисунок 8. Фрагмент лаковой панели. Золотая птица на дереве. Дворец Петра III. Ораниенбаум. Фото автора (2020)



Рисунок 10. Фрагмент росписи плафона. Восточный китайский кабинет. Большой петергофский дворец



Рисунок 11. Панно Лакового кабинета. Дворец Монплезир. Фото автора (2020)



Рисунок 12. А. В. Борунов. Панно «Журавли». Лаковый кабинет. Дворец Монплезир



Рисунок 13. Фрагменты стеклярусных панно. Китайский дворец. Ораниенбаум

УДК 930.85+745.03+94(430).053

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-82-89

ПАРАДНАЯ САБЛЯ ЭРЦГЕРЦОГА КАРЛА ИОСИФА: ИСТОРИЧЕСКОЕ ОРУЖИЕВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ИСТОРИИ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

Шапиро Бэлла Львовна, доктор культурологии, кандидат исторических наук, доцент, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет (г. Москва, РФ). E-mail: b.shapiro@mail.ru

Оружейный памятник середины XVIII века, детская сабля сына императрицы Марии Терезии австрийского эрцгерцога Карла Иосифа, рассматривается на стыке исторической культурологии,