А.В. ТРОЩИНСКАЯ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры РМДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: museum@mghpu.ru

A.V. TROSCHINSKAYA
Doctor of art, professor of the Monumental Painting Restoration Department of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: museum@mghpu.ru

ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЙ ФАРФОР И ФАРФОР ШИНУАЗРИ В РУССКОМ ИНТЕРЬЕРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII в.

FAR EASTERN PORCELAIN AND PORCELAIN CHINOISERIE IN RUSSIAN INTERIOR OF THE LAST THIRD OF THE XVIII CENTURY

В статье анализируется роль и место дальневосточного фарфора в русском интерьере последней трети XVIII в. Стилистические и художественные особенности привозных китайских и японских изделий рассмотрены наряду с европейскими, выполненными в стиле шинуазри.

The article analyses the role and place of far East porcelain in Russian interior of the last third of the 18th century. The stylistic and artistic features imported Chinese and Japanese products are considered along with European, made in Chinoiserie style.

Ключевые слова: китайский фарфор, японский фарфор, русский фарфор XVIII в., шинуазри, русский интерьер.
Keywords: Chinese porcelain, Japanese porcelain, Russian porcelain of the 18th century, Chinoiserie, Russian interior.

К началу царствования Екатерины II в дворцовом хозяйстве накопилось значительное количество дальневосточного фарфора. В 1765 г. камерцалмейстер Морсочников представил Екатерине II список разных старинных вещей, находившихся в дворцовых помещениях. С.Н.Тройницкий пишет, что в этом списке «вместе с довольно большим количеством

икон и церковных предметов, костюмами Петра I, Алексея Петровича и Петра II значился разный фарфор: японский — 386 штук, дрезденский — 18 штук, и разных сортов, но по-видимому, главным образом китайский — 6154 штуки. Наибольшее число из этого последнего падает на чайные чашки, которых 2607, затем стоят изразцы печные. Посуды же ценинной и простой глиняной всего 1963 штуки. Если принять во внимание, что в этот список не вошли вещи, принадлежавшие к дворцовому убранству или находившиеся в употреблении, что многое из привезенного когда-то было побито, а многое продано с публичного торгу, то остаток в шесть с лишним тысяч предметов представляется очень значительным» [1].

Императрица продолжала покупать китайские изделия, например, через иркутского генерал-губернатора А.Бриля. Так, в. 1772 г. она заказала ему «фарфоровый кораблик», который, по-видимому, в связи с большой редкостью такой модели, был доставлен ко двору не сразу. Адам Бриль отвечал на запрос императрицы, что «фарфорового кораблика, по достоверным через купцов разведываниям и с коммерческою экспедициею справкам, не только нашими купцами в покупке, но и китайцами в привозе никогда не бывало и ныне нет» [2]. Губернатор сообщал, что договорился с китайскими купцами «вывезти …самой хорошей и искусной работы корабликов три, первой костяной, второй лаковый, а третий ценинной… А прежде годового времени те китайцы к вывозу не согласились» [3]. Только через два года Бриль смог сообщить, что «китайские вещи отправлены» [4]. В настоящее время этот «китайский кораблик» в отечественных собраниях не выявлен. Однако модели таких изделий известны в Китае, и можно составить о них определенное представление. Выполненные для внутреннего китайского рынка образцы решены в виде дракона с пагодой и чаще всего изготовлены из бисквита. Их появление было связано с кончиной знаменитого китайского поэта Цу Юаня, который в знак протеста существующему положению дел в стране, бросился в воду. Его тело так и не было найдено, и, чтобы защитить его от рыб и крабов, возникла традиция бросать рисовые шарики в воду (бисквит напоминает рис) — в Китае это послужило началом современных гонок на «лодках-драконах» [5]. В то же время, в некоторых зарубежных собраниях сохранились модели полихромных кораблей-парусников, выполненных в Китае по европейским образцам [6]. Таким образом, сегодня трудно сказать, какой именно «фарфоровый кораблик» был доставлен Екатерине II.

В свою очередь, среди произведений Императорского фарфорового завода того времени встречаются тарелки с рельефным плетеным орнаментом «Сулковский» по борту и росписью в стиле Какиэмон, с «индианскими» цветами и цилинями «львиного» типа. Они повторяют мейсенские модели и являются довольно поздним примером обращения к стилистике 1730-х гг. в отечественном фарфоровом искусстве (возможно, это были «доделки» к раннему саксонскому сервизу, бытовавшему при дворе). Также среди интересных китайских вещей, скорее всего, выполненных по специальному заказу, — ажурные блюда с гербовыми орлами и полихромными гирляндами по борту [7].

Как уже отмечалось, основное применение эффектный дальневосточный фарфор находит в украшении интерьеров, причем не только китайских залов и кабинетов, но и других дворцовых помещений, например, лестниц, уставлявшихся крупными напольными вазами. Это могли быть не только старинные вещи, но и новые, периода Цяньлун (1736–1795).

В то же время, в далеких уголках Российской империи, таких как Курган, в купеческом доме новое и старое, русское и иностранное, было сфокусировано, как в миниатюре. Фарфор и «культурную» обстановку здесь обнаружил А.Коцебу, неожиданно попавший в опалу и стремительно сосланный в Сибирь: «Мебель состояла из двух деревянных скамеек со спинками, называвшихся важно диванами, потому что на них положили по подушке, покрытой ситцем, и нескольких столов и стульев; тут же стоял запертый стеклянный шкаф, наполненный фарфоровою посудою, которую хозяйка употребляла в исключительных случаях» [8]. Скорее всего, речь идет о китайских изделиях, ведь Курган находился невдалеке от основного пути русско-китайской торговли (известно, что многие китайские вещи присылались в столичные города через губернатора Оренбурга).

В самом китайском экспортном фарфоре того времени отразилось стремление художников точно воспроизвести иноземный образец, например, классицистические формы и европейскую роспись — садовые «немецкие» цветы, западные аллегории, эмблемы, геральдические композиции. В таких произведениях подкупает наивность живописцев — это очень своеобразный «Китай», который обладает необъяснимой притягательностью своей «недостоверности» и как будто неоправданной «отдаленности» исполнения. Наряду с такими «европеизированны-

ми» китайскими изделиями (чаще всего полихромными), популярностью продолжали пользоваться традиционные китайские монохромы, выполненные в технике «bleu poudre», иногда с белыми резервами, заполненными цветной росписью; потёчные глазури «фламбэ» («пламенеющие»); также изделия, декорированные цветными эмалями преимущественно светлых тонов, с цеком. Как и в елизаветинскую эпоху, китайский фарфор, особенно монохромный, в Европе часто оправляют золоченой бронзой, решенной уже в классицистическом духе.

В период Цяньлун в Китае технология фарфорового производства стояла на очень высоком уровне. Это позволяло исполнять изделия как традиционных форм и орнаментации (манчжурский император чрезвычайно ценил китайскую культуру и ритуалы), так и новых, а также удовлетворять потребности западных заказчиков. В это время в китайском фарфоре появляются такие сложнейшие типы росписи как «тысяча цветов» («мильфлёр») со сплошным ковровым заполнением пространства. Совершенствуется роспись в гамме «розового семейства», вновь начинает использоваться селадоновая глазурь, которой покрываются изделия с рельефным рисунком. Часто изнутри фарфор тонируется светло-зеленой фисташковой краской. Дополнительную роскошь таким вещам придавала тончайшая роспись золотом. В искусстве фарфора возникает «имитационная» техника, когда декор вырезался в объеме. Такие, покрытые яркой одноцветной глазурью, изделия напоминали резные лаки или казались выполненными из поделочного камня. Фактически, в то время в китайском фарфоре белизна материала часто скрывалась пышной декорацией, которая приобрела самодовлеющее значение. Правление Цяньлун было настолько долгим и авторитетным, что при его преемнике Цзяцине (1796–1821) в искусстве фарфора сохранялись уже наработанные в предыдущее время художественные формы и технические приемы, которые все больше становились консервативными и формальными, что обычно свойственно репликам и перепевам уже известного.

Однако в русском интерьере новых китайских произведений было немного, зато по-прежнему использовались крупные старинные японские вазы ко-Имари или их китайские повторения («китайские Имари»). Они украшали дворцы Ораниенбаума, Царского села, Петергофа. Судя по описи Большого Царскосельского дворца 1784 г., здесь находилось много фарфоровых гарнитуров, которые размещали не только

на каминах, но и консолях, полках, столиках. В Большом зале (галерее) Царскосельского дворца была выставлена часть коллекции японского и китайского фарфора Екатерины II, размещенного на этажерках, выполненных по рисункам Дж.Кваренги [9].

Если «китайский» декорум и фарфор шинуазри в целом трудно отделить от рококо, то иное положение возникло, когда победил «строгий» классицизм XVIII в. В его программу не вписывалась иная художественная традиция, кроме античной. Это хорошо заметно в интерьерах павловской поры. Именно в это время расцветает производство русского фарфора, а проблема синтеза традиций Востока и Запада как бы уходит на второй план. Утонченный европейский стиль жизни великокняжеской, а затем и императорской, четы словно не принимал уже экзотику шинуазри, она казалась неким нонсенсом на фоне павловских, а затем и александровских памятников.

В Павловске, как и в Гатчине, не было «китайских» интерьеров. Однако дальневосточный фарфор встречается в этих резиденциях, а главное — находит логичное «обоснование» своему появлению в столь инородной среде зрелого классицизма. Оно достаточно сентиментально — это память о дорогом родительском доме Марии Федоровны. Так, великая княгиня в своем собственноручном описании Павловского дворца 1795 г. упоминает в разных помещениях «японские вазы», в том числе полученные «от щедрот ... обожаемых родителей». В Туалетной комнате своего супруга Павла Петровича она фиксирует «четыре больших японских вазы, из них две от щедрот моих обожаемых родителей» [10], в Большой зале — «большие вазы из старого синего японского фарфора с бронзой», тоже полученные ею в приданое [11].

В живописной Молочне, сооруженной Ч.Камероном, находилось несколько десятков фарфоровых предметов. По описям известно, что в центральной комнате на деревянном резном пьедестале, окрашенном в белый цвет с золотом, стояла большая китайская ваза, расписанная в сине-белой гамме цветами, с серебряным краном и крышкой, увенчанной собакой «Фо». Она сохранилась в собрании Павловского дворца-музея и относится ко второй половине XVIII в. (период Цяньлун). В архивных документах упоминаются и другие предметы восточного фарфора, некоторые из которых дошли до настоящего времени.

Важную роль в сохранении восточных предметов в интерьерах конца XVIII в. сыграл интерес Павла Петровича к старине и истории.

Многие предметы из великокняжеских владений имели давнее происхождение, некоторые из них появились в России в петровское время — это было важно для Павла I, сравнивавшего себя с царственным дедом. В этой связи уместно вспомнить «образовательное» посещение юным Павлом Петровичем сервизных кладовых Гофмаршальской части вместе со своим воспитателем С.А.Порошиным («Много и старинной там посуды: братины и стопы есть от времен царя Иоанна Васильевича и царя Михаила Федоровича» [12]), коллекцию фарфоровых «древних царей» великого князя, а также и его посещения в детстве Петербургской фарфоровой фабрики с возникшей затем мечтой организовать свою такую же, в Суздальском уезде [13].

Интересно, что в 1790-х гг. архитектором Н.А. Львовым было осуществлено первое специальное исследование, посвященное древнерусскому зодчеству, которое положило начало всеобщему увлечению археологией. Таким образом, спустя почти сто лет возникает, восстает из забвения допетровская культура и история России в целом. Глубоко символичным выглядит и тот факт, что в 1792 г. Н.А.Львовым, как удалось недавно установить, было подготовлено к изданию «Хождение за три моря Афанасия Никитина», то есть то произведение, где впервые русским путешественником упоминается фарфор.

Считается, что в Гатчине, известной своей великолепной «поздней» Китайской галереей (1850 г., архитектор Р.И.Кузьмин), некоторые произведения остались еще от прежнего владельца поместья Г.Г.Орлова: помимо известного Охотничьего сервиза, это и предметы дальневосточного фарфора. Кроме старинных мемориальных вещей, в «собственных» апартаментах Павла Петровича встречаются «вкрапления» китайских монохромов, черных и синих с золотой росписью, которые не выглядели диссонансом, а по-своему гармонировали с художественной обстановкой.

Однако для интерьера рубежа XVIII–XIX вв. было свойственно и исключение этих броских восточных произведений из средового окружения. Яркий пример — Останкинский театр-дворец (1792–1798), по желанию Н.П.Шереметева освобожденный от старинного ост-индского фарфора (более тысячи предметов были перенесены и хранились отдельно в специальной кладовой в подклете церкви Живоначальной Троицы) и заново обставленный только европейскими произведениями «новейшего фасона». Таким образом, с развитием классицизма интерес к дальневосточной художественной традиции на какое-то время отхо-

дит на задний план, уступая место новым эстетическим идеалам, но не исчезает совсем.

Тем не менее, в конце 1790-х гг. в России вновь обратились к традиции «делать вещи по китайским образцам». В ведомостях Императорского фарфорового завода этих лет упоминаются, например, «китайские вазы» или вазы «на китайский фасон без ручек». Во второй половине 1790-х гг. в фарфоре был популярен декор, вдохновленный лаковой китайской мебелью, декорированной золотыми орнаментами и сюжетами. Уникальной техникой исполнения отличались севрские произведения из твердого фарфора, расписывавшиеся золотом и платиной по ровному фону цвета черного лака (такой сервиз был у Н.Б.Юсупова). Вена также выпускала фарфор в этом стиле, который исполняли, в отличие от севрского, с использованием оранжевого и красного крытья. Среди русских изделий, декорированных в стиле «забытого» шинуазри, — ваза Императорского завода 1799 г., украшавшая некогда нижнюю тронную Павла I в Гатчинском дворце. 1800-ми годами датируется любопытная ваза также Императорского завода, близкая ей по форме, сюжету и композиции (частная коллекция, Париж). Ее отличает только цвет фона — ярко-розовый, а не кобальтовый, как у предыдущей вазы из Гатчины. Китайские сценки выполнены на русских изделиях, как и на «этрусских» фарфоровых вазах того периода, в виде золотых силуэтов, но на белом фоне резервов. Такой вариант расположения «китайской» росписи вновь будто отсылает к удачно найденным изделиям с «золотыми китайцами» Ж.Пильмана. Характерен и универсализм орнаментального «китайско-греческого» меандра, использованного в орнаментальных поясах многих предметов.

Примечания:

1. *Тройницкий С.Н.* Фарфор и быт. Л., 1924. С. 49.

2. РГАДА. Ф. 14. Оп. 1. Д. 213. Л. 2.

3. Там же. Л. 2–2об.

4. Там же. Л. 5–6.

5. *Welch P.B.* Chinese Art. A Guide to Motifs and Visual Imagery. Singapore, 2008. P. 170.

6. *Mudge McClure J.* Chinese export porcelain in North America. New York, 1986. P. 150.

7. *Баусман Й.* Заказные гербовые тарелки в Нидерландах и России. Культурные связи и политические интриги // Пинакотека. 2007. № 24–25. С. 113.

8. *Коцебу А.* Достопамятный год моей жизни: Воспоминания. М., 2001. С. 147.

9. *Арапова Т.Б., Кудрявцева Т.В.* Дальневосточный фарфор в России: XVIII–начало XIX века / Государственный Эрмитаж: Каталог выставки. СПб., 1994. С. 9.

10. Описание дворца в Павловске, составленное и собственноручно написанное Великой Княгиней Марией Феодоровной в 1795 г. / пер. и примеч. А.Прахова // Павловск. Императорский дворец. Страницы истории / сост. и науч. ред. Ю.В.Мудров. СПб., 1997. С. 20.

11. Там же. С. 28.

12. Порошин С.А. Записки, служащие к истории великого князя Павла Петровича // Русский Гамлет: История России и Дома Романовых в мемуарах современников XVII – XX вв. М., 2004. С. 260.

13. Там же. С. 261.

Библиография:

1. *Арапова Т.Б., Кудрявцева Т.В.* Дальневосточный фарфор в России: XVIII–начало XIX века / Государственный Эрмитаж: Каталог выставки. СПб., 1994.

2. *Баусман Й.* Заказные гербовые тарелки в Нидерландах и России. Культурные связи и политические интриги // Пинакотека. 2007. № 24–25. С. 109–113.

3. *Коцебу А.* Достопамятный год моей жизни: Воспоминания. М., 2001.

4. Описание дворца в Павловске, составленное и собственноручно написанное Великой Княгиней Марией Феодоровной в 1795 г. / пер. и примеч. А.Прахова // Павловск. Императорский дворец. Страницы истории / сост. и науч. ред. Ю.В.Мудров. СПб., 1997. С. 11–29.

5. *Порошин С.А.* Записки, служащие к истории великого князя Павла Петровича // Русский Гамлет: История России и Дома Романовых в мемуарах современников XVII – XX вв. М., 2004.

6. *Семенова Е.А.* Китайская эмалевая роспись по стеклу в стиле «Павильон старой луны» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016, №3. С. 118–132.

7. *Тройницкий С.Н.* Фарфор и быт. Л., 1924.

8. *Mudge McClure J.* Chinese export porcelain in North America. New York, 1986.

9. *Welch P.B.* Chinese Art. A Guide to Motifs and Visual Imagery. Singapore, 2008.