



УДК: 811.133.1'276.6:7.048.3

DOI: 10.22363/2313-2299-2017-8-2-440-447

ОРИЕНТАЛЬНЫЕ ИСТОКИ ОБРАЗНОГО ЯЗЫКА ФРАНЦУЗСКОГО ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА XVII—XVIII ВВ.

Д.Г. Ткач

Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)
ул. Малая Калужская, 1, Москва, Россия, 119071
tkach.dmitry@mail.ru

На XVII—XVIII вв. приходится период наивысшего расцвета французского прикладного искусства и его утверждение в Европе в качестве общепризнанного эталона. Это было достигнуто в результате творческого развития французскими мастерами традиционного европейского орнаментального искусства, а также благодаря успешной адаптации ими ориентального декора. В статье раскрываются особенности образного языка орнаментального искусства стран Востока, анализируется символический смысл и эволюция наиболее часто встречающихся во французском декоре XVII—XVIII вв. орнаментальных мотивов восточного происхождения. Описаны первоисточники, зарождение и развитие ориентального стиля шинуазри (*chinoiserie*) во Франции, а также роль выдающихся французских художников-декораторов в формировании этого стиля. Выявлено значение образного языка шинуазри как органичной части орнаментального лексикона стилей барокко и рококо.

Ключевые слова: семантика орнамента, образный язык орнамента, ориентальный декор, стиль шинуазри, орнаментальное искусство Франции

ВВЕДЕНИЕ

Начиная с периода античности, художественные изделия стран Востока являлись источником вдохновения для европейского декоративно-прикладного искусства. Вплоть до XVI в. орнаментальные стили Европы формировались под значительным влиянием относительно малоудаленных стран Ближнего Востока и Персии. С XVII в. преобладающее влияние перешло к странам Дальнего Востока — Индии и Китаю. Источники этого влияния зачастую достаточно трудно разделить, так как художники-орнаменталисты XVII—XVIII вв. при заимствовании мотивов восточного искусства смешивали эти мотивы, не заботясь об их происхождении: «Было множество примеров, когда турки, индусы, китайцы и даже... обезьяны сосуществовали без всяких нареканий со стороны современников Декарта, Бюффона и Канта» [*L'art decoratif en Europe 1992: 228*]. Сведения о странах Дальнего Востока долгое время оставались весьма приблизительными, путаными, с большой примесью фантазий. Теории были весьма туманными, некоторые из них, например, приписывали Китаю связи с древним Египтом. Этим объясняется отсутствие интереса публики к различению стран Дальнего Востока и обозначение их общим названием «Индии» («*Les Indes*»).

Первые индийские набивные ткани появились в Европе в конце XVI в., и с развитием морской торговли ввоз этого престижного и дорогого товара увеличивается. Желание подражать вошедшим в моду индийским тканям и их мотивам явилось основным стимулом развития европейских набивных мануфактур в XVII—XVIII вв.

С эстетической точки зрения индийские ткани характеризовались исключительным богатством орнаментальной образности, и индийская модель долгое время доминировала в европейском набивном текстиле. Главный хранитель Музея печати на тканях в г. Мюлуз (Франция) Жаклин Жаке пишет: «Та важная роль, которую сыграла индийская продукция в создании европейской текстильной набойки как с точки зрения техники окрашивания, так и с точки зрения декора и эстетики, показывает, насколько индийские мотивы были близки духу XVIII в. Долг признания этого европейцами был отдан в самом определении набивного текстиля, который долго назывался „индьенн“ (indiennes)» [Jacqué 1995: 164], независимо от места его изготовления.

ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗНОГО ЯЗЫКА ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА СТРАН ВОСТОКА

Общеизвестно, что в эпоху, предвещающую промышленную революцию, вклад Востока в язык текстильного декора был гораздо более значительным, чем вклад Запада. Французский исследователь Патрис Хьюг объясняет этот факт рядом значительных цивилизационных отличий Востока и Запада. Согласно его гипотезе существует некая связь между областью исчисления и областью орнаментальных ритмов. Так называемые «арабские» цифры (в том числе ноль, разряды и основы алгебры) были заимствованы арабами в Индии и переданы ими на Запад в период с VII по X в. Таким образом, отставание Запада в развитии орнамента может быть связано с изначальным отставанием в системе исчисления. На индийских тканях присутствие числа проявляется в схемах ритмов, характеризующих развитие мотива. При этом ритмическая структура декора гармонично сочеталась с замечательным чувством природы и могла включать антропоморфные изображения.

В своем исследовании «Язык ткани» П. Хьюг отмечает, что между миром текстильного орнамента и миром письма также существует особая, довольно тесная связь. В Индии, Персии, Китае и в странах ислама при декорировании ткани охотно и весьма гармонично соединяли орнаментальные мотивы с буквами письма, при этом эти буквы сами иногда становились мотивами [Hugues 1975: 50]. В культуре Запада приходится обратиться к самым древним средневековым вышивкам, чтобы обнаружить буквы в соединении с мотивами, и то речь идет только об уставном или готическом алфавите, которые хорошо вписываются в орнаментальные формулы: «Когда же в алфавите стало преобладать стремление к графическому выражению идеи, а слово стало самым простым и рациональным сигнальным кодом, как это случилось в латинском алфавите на Западе, — пишет Хьюг, — тогда прекратилась всякая возможность выражения чувств при написании букв, а следовательно, и возможность орнаментальной комбинации их с мотивами» [там же].

Таким образом, мир письма и мир текстильного орнамента разделились, а в дальнейшем печатное воспроизведение текстов значительно опережало печатное орнаментирование тканей. Этого не произошло на Востоке, где письмо оставалось сложным, не столь рационализированным: китайские иероглифы, близкие к идеографическому символу идеи или вещи, буквы исламского алфавита, недостаточно вокализированные, частично силлабические, написание которых может иметь различные орнаментальные вариации. Во всех этих случаях соединение мотива и письма оставалось возможным, и письмо в непрерывном контакте с миром орнамента образовывало весьма жизнеспособную единую орнаментально-знаковую систему, не исключавшую изображение человека или божества.

На Западе предпочтение было отдано изображению Бога или человека. Поскольку письмо не давало возможности чувственного выражения, чувство нашло выражение в автономном развитии человеческого изображения, вплоть до полной его индивидуализации в скульптурных и живописных произведениях. «Развиваясь в направлении индивидуализации, — пишет Хьюг, — изображение отклонялось от ритмической ассоциативности и подчинялось принципам, отличающимся от ритмических принципов повторяемости мотивов. Поэтому в западных тканях не произошло общего развития изображения как мотива» [Hughes 1975: 54].

ДРЕВО ЖИЗНИ. СИМВОЛИКА ОРНАМЕНТАЛЬНОГО МОТИВА

Из всего многообразия заимствованных европейской набойкой восточных мотивов, включающего немало достаточно абстрактных форм растительного происхождения, например, кашемировая пальметка, восточный огурец, мотив древа жизни выделяется многозначностью сюжетных трактовок. Этот крупный повторяющийся мотив разворачивается по поверхности ткани, протягивая свои ветви и стебли, на конце которых имеются букеты цветов или просто цветы, фрукты, вполне узнаваемые. Одни из них крупнее, другие становятся все мельче в соответствии с расположением и кажущимся произвольным, а на самом деле весьма упорядоченным, соотношением между мотивом и интервалами. Здесь присутствует как животный, так и минеральный мир: цапли, змеи, черепахи (китайские символы долголетия), помещенные на скалистой почве как бы в состоянии поклонения перед священным деревом, являющимся символом Шивы.

В целом древо сочетает в себе напоминание о земном рае, о любви к природе с характерным индийским мистицизмом и образами садов с персидских миниатюр и ковров. Влияние ислама присутствует в ритмах разрастания дерева, в полях цветов, которые его окружают и занимают пространство как божественный посев. Изображение древа осевое и в то же время столь же индивидуальное, как и дерево в природе, характеризующееся и симметрией и асимметрией. У подножия древа или на бордюре могут быть помещены многочисленные персонажи, в том числе люди и божества. Древо жизни есть символ всех видов плодородия. Как пишет П. Хьюг, оно «является мотивом великого синтеза, мотивом универсальной мировой значимости».

Древо жизни — пример уникального долголетия мотива, проходящего через время и пространство и появляющегося на ткани в различных вариациях. На набивных индийских тканях XVIII в., произведенных по заказу Французской Восточно-Индийской компании, этот мотив уже изменен с учетом вкусов западной клиентуры, что проявляется в бордюре, принимающем вид гирлянд, и в некоторых других деталях западноевропейского декоративного лексикона.

ОБРАЗНЫЙ ЯЗЫК ОРНАМЕНТОВ СТИЛЯ ШИНУАЗРИ

Ставший модным в Европе в XVII в. ориентальный экзотический стиль вобрал в себя значительную группу мотивов, имеющих китайское происхождение или отражающих весьма причудливое европейское представление того времени о Китае. Термин «шинуазри» (в переводе с французского ‘китайщина’) появился лишь в эпоху Бальзака: в то время он обозначал дешевый экзотизм, распространявшийся в интерьере буржуазии, и носил скорее иронический оттенок, который отчасти продолжает сохранять и в наше время. В XVII и XVIII в. шинуазри, как мы этот термин понимаем сегодня, соответствовал термину *des Indes*, т.е. «из Индии».

Первое представление о «Катае» (*Cathay* — так называли Китай в средние века в Европе) дал миру Марко Поло. Его книга, появившаяся в начале XIV в., повествовала об экзотической стране изысканной учтивости и мудрецов-правителей, стране природных богатств и сокровищ. Последовавшие за ней сочинения монахов-иезуитов и европейских послов закрепили этот сказочный образ Китая в воображении европейцев.

Если тексты о Китае становились все более многочисленными, то иллюстрации оставались весьма редкими. Голландец Ян Нейхов (*Jan Nieuhoff*) сыграл определяющую роль в развитии шинуазри, опубликовав свой отчет о посещении китайского императора в 1655 г., снабженный более чем сотней эстампов. Эти изображения являлись важным источником мотивов шинуазри в текстильных сюжетных композициях вплоть до XIX в. После знакомства с вышедшей в 1667 г. серией эстампов немецкого гравера Атанасиуса Киршера (*Athanasius Kircher*), изображавшей азиатских суверенов в обстановке невиданной роскоши, Людовик XIV, по свидетельству Лафонтена, приказал обтянуть стены внутренних апартаментов в Версальском дворце роскошными тканями, привезенными из Китая [*L'art decoratif en Europe* 1992: 234], а также появлялся на маскараде в костюме, наполовину персидском, наполовину китайском [Джекобсон 2004: 31].

Литература о Китае и иллюстрирующие ее эстампы подготовили условия для возникновения китайского стиля, но сам факт его рождения был связан с началом импорта китайских товаров. Спрос на них был так велик, что европейские мастера начали на месте производить изделия в подражание китайским образцам или фантазируя на эту тему.

Необходимо подчеркнуть, что стиль шинуазри являлся в значительной мере продуктом европейского воображения. При проектировании мотивов шинуазри

очень много места отводилось фантазии и весьма мало — точному воспроизведению существующих моделей. Это было связано с недостаточным количеством и приблизительным характером иллюстративного материала, а также недоступностью и дороговизной образцов. Зачастую новый стиль имел лишь весьма отдаленную связь с первоисточником. Об этом свидетельствует тот факт, что китайцы видели в присланных из Европы шинуазри типичные образцы западноевропейского искусства, как это было со шпалерами в стиле шинуазри, подаренными Людовиком XV китайскому императору [Джекобсон 2004: 31].

Отметим, что близкое к оригиналам копирование китайских мотивов стало преобладающим во французском декоре лишь начиная со второй половины XIX в. в рамках исторического стиля. Этот подход стал возможен благодаря появлению источников с более точными описаниями и изображениями китайской архитектуры и декоративно-прикладного искусства, первым из которых можно считать вышедшую в 1760 г. богато иллюстрированную книгу английского архитектора Вильяма Чемберса (William Chambers).

Напомним, что начиная с периода античности торговля шелком, ценным за его эстетические качества и удобство в носке, являлась главной связующей нитью между Европой и Китаем. Успех в Европе богато орнаментированных ориентальных шелков побудил итальянских ремесленников-ткачей использовать их мотивы в своих изделиях. С середины XIV в. ткачи из Лукки, а затем из Флоренции и Венеции начали имитировать в довольно свободной манере китайские мотивы — цветочные, геометрические и символические, заложив основы стиля шинуазри в европейском текстиле. При этом ориентальная орнаментика воспринималась только в связи с ее декоративными качествами без учета изначального смыслового значения. Италия долгое время оставалась европейским монополистом в области производства роскошных тканей с ориентализированными мотивами.

Эта монополия просуществовала до середины XVII в., когда заказы французского двора и аристократии, увлеченных модой на все китайское, способствовали началу производства таких тканей в Туре, Лионе и Париже. Декор этих тканей, помимо символических китайских мотивов — солнца, луны, звезд, гор, драконов, фениксов, ваз и т.п., мог включать в себя и сюжетные сценки с персонажами экзотического вида, а также вплетенные в орнамент фигуры китайцев. При этом первоисточником мотивов был уже декор не только китайских тканей, но и китайского фарфора, а также китайских деревянных лаковых панелей и обоев. Во второй половине XVII в. темы и мотивы шинуазри проникают в гобеленовое ткачество. Первой работой, отметившей приход нового стиля, можно считать тканое панно «Индии» (*Les Indes*), выполненное в 1687 г. на Королевской мануфактуре Гобеленов под руководством ее директора Лебрена (*Le Brun*).

Установившийся во Франции стиль барокко с его пышным декором, динамичными орнаментами формами хорошо сочетался с экстравагантностью и блеском шинуазри. Однако «...для барокко шинуазри был лишь новомодным веянием, но отнюдь не главным средством художественной выразительности. Мастеров

эпохи барокко привлекала только его внешняя экзотическая сторона, в то время как приверженцы нового стиля рококо чувствовали глубинную внутреннюю связь с шинуазри, его близость новому мироощущению» [Джекобсон 2004: 60], — пишет известный английский исследователь Д. Джекобсон.

Выдающиеся мастера рококо, и среди них Антуан Ватто, выполняли заказы на оформление интерьеров в китайском стиле. Работы Ватто в стиле шинуазри немногочисленны, но именно они определили основное направление развития этого стиля в Европе в эпоху рококо. Присущая творчеству Ватто лиричность и изысканная элегантность характерна для его работ в китайском стиле, сюжет которых он трактует достаточно иронично.

Продолжателем традиций Ватто в области шинуазри стал Франсуа Буше, стилю произведений которого свойственны яркая выразительность и игривый эротизм. Тему шинуазри в своем творчестве он начал с воспроизведения в гравюре работ Ватто, а затем продолжил выпуском многочисленных серий гравюр на эту тему, выполненных им самим или лучшими граверами того времени по его рисункам. Впоследствии эти эстампы явились важным источником мотивов шинуазри во французском орнаментальном искусстве.

Апогеем китайского стиля в творчестве Буше можно считать серию из девяти картонов для королевской мануфактуры Бовэ, шесть из которых получили воплощение в гобеленах, настолько успешных, что в период 1745—1775 гг. они воспроизводились двенадцать раз. Девятый комплект шпалер этой серии, вытканый в 1759 г., был подарен Людовиком XV в 1767 г. китайскому императору Цянлуню, который для его размещения построил специальный павильон.

В работах Буше таинственный и величественный образ Китая, каким он представлялся в эпоху барокко, уступил место образу беззаботному, эпикурейскому и пасторальному, характерному для эпохи рококо. На пышных рисунках шпалер и других произведениях эпохи рококо облик китайцев хотя и экзотичен, но несомненно это «утонченно-изысканные обитатели парижских салонов» [Джекобсон 2004: 62].

Значительный вклад в становление стиля шинуазри внес выдающийся французский график-орнаменталист Жан Пиллеман (Pillement), который работал не только на родине, во Франции, но и выполнял заказы почти во всех крупных городах Европы. В отличие от Буше, его больше интересовала не телесность воображаемого причудливого мира, а его сказочная, фантастическая сторона. Вдохновляясь произведениями китайской графики, Пиллеман создал сотни рисунков, гравюр, орнаментов в стиле шинуазри, нашедших впоследствии широкое применение в декоративно-прикладном искусстве, в том числе и в сюжетном текстиле.

Стиль шинуазри в текстильном декоре, проявившийся вначале в гобеленовом и шелковом ткачестве, расцвел в возродившейся после отмены запрета французской набойке второй половины XVIII в. Набивные мануфактуры Парижского и Эльзасского регионов, а также Нанта и Руана активно использовали мотивы шинуазри в декоре, наносимом с помощью деревянных печатных форм и гравиро-

ванных медных пластин. В набойках мануфактуры Жуи (Jouy), наиболее крупной французской текстильной мануфактуры XVIII в., китайские мотивы появились с самого начала производства — первый рисунок в стиле шинуазри «Китаец с тачкой» датируется 1760 г.

Помимо геометрических и растительно-цветочных мотивов шинуазри значительное место в набойке занимают сюжетные мотивы с китайскими персонажами. Для этого типа мотивов характерной является композиционно-раппортная схема, при которой четыре или пять сюжетных сцен в одном масштабе (одна из которых является доминантной) расположены как бы на островках на разных уровнях орнаментального поля. Среди сюжетов этих сцен можно выделить четыре наиболее часто встречающихся: чайная церемония, рыбная ловля, китайская архитектура (пагоды), фантастические птицы среди экзотической природы.

Испытав период расцвета во французском орнаментальном искусстве XVIII—XVIII вв., стиль шинуазри отступил на второй план с приходом классицизма, однако закрепился в качестве самостоятельной темы, периодически используемой вплоть до наших дней.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Многие особенности образного языка французского орнаментального искусства XVIII—XVIII вв. обусловлены влиянием ориентального искусства. В XVIII—XVIII вв. в мотивах французского декора прослеживается преобладающее влияние двух стран — Индии и Китая. При этом индийское влияние во многом предопределило образный строй и орнаментальный лексикон французской текстильной орнаментики, а китайский стиль — шинуазри — проявился в тематике и принципах организации сюжетных орнаментальных композиций.

Начиная с 1853 г., после открытия Японских островов для торговли с Европой, источник ориентальной экзотики перемещается в Японию, и стиль шинуазри, уже изначально включавший в себя японские мотивы, отступает под растущим влиянием японизма. Это влияние было определяющим для наступившего в конце XIX в. стиля ар нуво, тогда как стиль ар деко 20—30-х гг. XX в. отмечен возрождением интереса к шинуазри.

© Ткач Д.Г.

Дата поступления: 27.12.2016

Дата принятия к печати: 25.01.2017

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Джекобсон Д. (2004). Китайский стиль. Искусство-XXI век, Москва.
2. Hugues P. (1975). Langage du tissu. Paris: Autoedition.
3. Jacqué J. (1995). Les motifs imprimés sur étoffes au XVIII-ème siècle et leur fortune critique. Le coton et la mode.
4. Bruno, P. (1992). L'art décoratif en Europe. In: Grubert, A. *Classique et Baroque, Vol. 2*. Paris: Citadelles et Mazenod.

УДК: 811.133.1'276.6:7.048.3

DOI: 10.22363/2313-2299-2017-8-2-440-447

ORIENTAL ORIGINS OF FIGURATIVE LANGUAGE OF THE FRENCH ORNAMENTAL ART IN XVII—XVIII CENTURIES

D.G. Tkach

The Kosygin State University of Russia
1, Malaya Kaluzhskaya str., Moscow, Russia, 119071
tkach.dmitry@mail.ru

Abstract. The XVII—XVIII centuries are the period of highest French applied art prosperity and its approval in Europe as a recognized standard. This was achieved as a result of the creative development of traditional European ornamental art by French masters, and due to the successful adaptation of oriental decor. The article reveals the peculiarities of figurative language of the East ornamental art, examines the symbolic meaning and the evolution of the most common ornamental motifs of oriental origin in the French decor in the XVII—XVIII centuries. It describes the primary sources, the emergence and development of chinoiserie oriental style in France, as well as the role of prominent French decorators in the formation of this style. The article reveals the value of chinoiserie figurative language as an organic part of the ornamental lexicon in Baroque and Rococo styles.

Key words: ornament semantics, figurative language of ornament, oriental décor, chinoiserie style, French ornamental art

REFERENCES

1. Jacobson, D. (2004). *Chinese style*. Moscow: Iskusstvo — XXI vek.
2. Hugues P. (1975). *Langage du tissu*. Paris: Autoedition.
3. Jacqué J. (1995). Les motifs imprimés sur étoffes au XVIII-ème siècle et leur fortune critique. In: *Le coton et la mode*. Paris. Lausanne.
4. Alain, G. (1992). L'art décoratif en Europe. *Classique et Baroque. Vol. II*. Paris: ed. Citadelles et Mazenod.