

будут в дальнейшем их гражданская позиция и патриотический настрой.

1. *Лихачев Д. С.* Земля родная // ModernLib. Ru [электрон. библиотека]. URL: [http://modernlib.ru/books/lihachev\\_dmitriy/zemlya\\_rodnaya/read](http://modernlib.ru/books/lihachev_dmitriy/zemlya_rodnaya/read) (дата обращения: 21.07.2016).

2. 张晓英. 杨华, 对幼儿进行爱国主义教育的尝试 // “课程与教学”(Чжан Сяоин. Как воспитать в детях, проживающих в регионах национального меньшинства, патриотизм // Учебные планы и инструкции). 2006. № 1. 页 67–70.

3. *Пономарева О. А.* Программа по патриотическому воспитанию: «Расти патриотом России» // Открытый урок [сайт]. URL: <http://festival.1september.ru/articles/607047/> (дата обращения: 14.05.2016).

4. *Зеленова Н. Г., Осипова Л. Е.* Мы живем в России : Гражданско-патриотическое воспитание дошкольников. М., 2008. 112 с.

5. *Князева О. Л., Махнева М. Д.* Приобщение детей к истокам русской народной культуры : Программа : учеб.-метод. пособие. СПб., 1999. 304 с.

6. 李道佳. 幼儿爱国主义教育的基本原则 // “学前教育研究”(Ли Цзядао. Основные принципы воспитания патриотизма у детей // Исследование дошкольного образования. 1995. № 1. 页 87–93.

7. 江玉红. 幼儿园爱国主义教育的思考与探索 // “科技信息”(Цзян Юй-хун. Размышление и исследование о патриотическом воспитании детей // Культурное образование. 2010. № 2.) 页 120–129.

УДК 745.03+745.923.1

**С. Е. Винокуров**

*Екатеринбургский музей изобразительных искусств,  
Екатеринбург, Россия*

### **Преодолевая границы рококо: «китайский стиль» в декоративно-прикладном искусстве России XIX в.**

Статья посвящена «китайскому стилю» в декоративно-прикладном искусстве России XIX в. На примере фарфора, художественного стекла и металла раскрывается специфика обращения к художественной программе шинуазри XVIII в. в произведениях XIX в. Анализируются примеры использования элементов и мо-

тивов китайского стиля в эпохи ампира, историзма и модерна. Выявлено, что в конце XIX в. в связи с рождением нового стиля (модерн) меняется подход к дальневосточной традиции. От экзотичной театральности китайских сюжетов эпохи рококо внимание художников переносится на освоение более тонких принципов художественной традиции Поднебесной.

*Ключевые слова:* Россия; Китай; шинуазри; китайский стиль; кросскультурные связи; декоративно-прикладное искусство.

**S. E. Vinokurov**

*Ekaterinburg Museum of Fine Arts,*

*Ekaterinburg, Russia*

### **Breaking the boundaries of rococo: “Chinese style” in Decorative arts of Russia in the 19<sup>th</sup> century**

The article deals with the specifics of the existence of “chinese style” in the decorative arts of Russia in the XIX century. On the example of porcelain, art glass and metal treatment revealed specificity to the artistic program of the XVIII century chinoiserie in the works of the XIX century. Analyzes examples of the use of Chinese elements and motifs in the “Empire style”, “historicism” and “Art Nouveau”. The analysis revealed that in the late XIX century in connection with the birth of a new style (Art Nouveau) approach to the changing traditions of the Far East. From exotic theatricality Chinese Rococo era stories attention of artists is transferred to master the finer principles of artistic tradition of China.

*Keywords:* Russia; China; chinoiserie; chinese style; cross-cultural communication; decorative arts.

Влияние экзотической культуры Китая, которую европейцы воспринимали как сказку или театральную постановку, нашло свое отражение в искусстве в рамках отдельного направления стиля рококо — шинуазри<sup>1</sup>. Размах «китайщины», охватившей все виды искусства, был чрезвычайно широким. Использование китайских мотивов в прикладном искусстве, псевдокитайских сюжетов в жи-

---

<sup>1</sup> Шинуазри (*от фр. chinoiserie — досл. «китайщина»*) — направление стиля рококо, характеризующееся использованием мотивов и стилистических приемов средневекового китайского искусства в европейской живописи, декоративно-прикладном искусстве, costume, в оформлении садово-парковых ансамблей XVIII в.

вописи, заимствованных элементов в архитектуре, а также включение подлинных вещей в интерьеры дворцов наравне с изделиями «под Китай» обусловило концентрацию внимания исследователей «китайского стиля» на искусстве XVIII столетия. Как показывают немногочисленные публикации, и в первую очередь выставочные проекты последних лет, китайское влияние не менее ярко проявило себя в XIX в., а в ряде случаев характер обращения к художественным традициям Поднебесной показал более высокий качественный уровень [1–6].

В XIX в. мастера, в основном по инерции, продолжают линию, начатую в предыдущем столетии: строятся китайские беседки, создаются восточные интерьеры с элементами китайского и мусульманского искусства, обретшего популярность в рамках набирающего силу ориентализма. В таких интерьерах подлинные восточные предметы соседствуют с европейскими и отечественными подражаниями или репликами (см.: [1, с. 171–227]).

Даже в эпоху ампира сохраняется китайское влияние. Иллюстрирует это предметный ряд российских частных фарфоровых, фаянсовых и стекольных заводов. Так, в вазе завода Батенина характерные для ампира форма тулова вазы и плотное крытьё золотом дополняются надглазурной росписью в виде традиционного для XVIII в. сюжета *à la Chine* (1832–1838, инв. № 3592-Ф, ГМЗ «Петергоф»). Заимствованные из китайской народной картины лубочные сцены и сюжеты придуманного Китая включены в оформление фаянсовой вазы завода С. Я. Поскочина (1820–1830-е, инв. № 667-256/2-1, МАЭ РАН). Сюжеты эпохи рококо, диковинные мифические существа, бабочки и экзотические птицы становятся важными элементами художественной программы керамистов частных российских заводов первой половины XIX в.

XIX в. открывает новое направление в культуре, отличной чертой которого является принцип историзма — интереса к различным периодам европейского прошлого и экзотике дальних стран, их предельно достоверной интерпретации. В этот период (1830–1890-е гг.) возрастает роль предметно-художественной среды интерьера, часто опирающейся на вкусы и пристрастия заказчика.

В это время именно декоративно-прикладное искусство, являясь более подвижным и способным на быструю реакцию его видом, становится той областью культуры, где наиболее убедительно удовлетворялись эстетические запросы уже не только аристократии, но и купечества. 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 эпохи или их воспроизведениям в ставших популярными каталогах, альбомах, сборниках орнаментов и моделей. С 1830-х гг. и на протяжении практически всего XIX в. в России активно использовались различные варианты «восточного стиля», в частности «китайского».

Так, помимо ярких аляповатых сюжетов, формирующих «галантное шинуазри», второе рококо в российском фарфоре, фаянсе и стекле проявляется и в виде ставших уже традиционными силуэтных рисунков золотом на разнообразных, чаще темных монохромных фонах, имитирующих популярные китайские цветные лаки. Примерами этому являются многочисленные изделия заводов Гарднера, Кузнецова, Попова [5, с. 119–125].

Необходимо отметить, что китайские мотивы и сюжеты в фарфоре и стекле XIX в. становятся коммерческим ходом частных производств. В то же время на императорских фарфоровом и стекольном заводах (далее — ИФЗ и ИСЗ) на протяжении всего XIX в. также создаются предметы в «восточном вкусе», главным источником которого по-прежнему остается Поднебесная. За несколько десятилетий стилизация в работах этих предприятий проходит путь от буквального повторения шинуазри предыдущей эпохи (например, парные вазы в бронзовой оправе из собрания ГМЗ «Петергоф», инв. № ОДМП 54-ст, 55-ст) до воспроизведения подлинных китайских экспортных произведений (например, китайская ваза XVIII в. с ручками в виде бабочек из собрания Государственного Эрмитажа, инв. № ЛК-1126, и реплика этой вазы 1884 г. в исполнении ИФЗ).

Не избежало влияния дальневосточной эстетики искусство художественной обработки металлов. Серебро, бронза и чугун XIX в. также отражают тенденцию увлечения художественной программой рококо. В частных бронзолитейных мастерских продолжают создаваться декоративные подчасники, подсвечники, чернильницы и чайницы, отмеченные театральным восприятием экзотической культуры и весьма условной трактовкой китайских типажей, характерной для европейского искусства XVIII в. [5, с. 138–139, 142].

Коренной перелом в заимствовании китайских мотивов происходит в результате зарождения и развития в последней трети XIX в. стиля модерн. Новый стиль изначально предполагал не только внешнее подражание; попытки заимствования и наивные имитации уступили место утонченным и не всегда очевидным приемам, имевшим явное дальневосточное происхождение. Так, в фарфоровом и стекольном производстве в конце XIX — начале XX в. творческие поиски осуществлялись в направлении единства формы и материала. В этом отношении дальневосточная керамика, покрытая цветными глазурями с вкраплениями различных оттенков, становится одной из отправных точек развития новой художественной системы (Ваза. ИФЗ. 1892. ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП 3004-ф).

Многочисленные варианты керамических сосудов, имитирующих в форме и росписи плоды и фрукты (например, масленки завода «Товарищество М. С. Кузнецова» из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств, инв. № Ф-674, Ф-796, Ф-858), также являются яркими примерами обращения художников модерна к китайским образцам XVIII в., создававшимся в Кантоне и Цзиндэчжэне [5, с. 18]. В отличие от европейской традиции фарфоровых обманок XVIII в., в предметах нового стиля сочетаются мастерство в имитации природы и условность художественного языка, являющаяся важным элементом в подчеркивании грани между материальностью и ее иллюзией.

В последней трети XIX в. в рамках формирования новой художественной программы важные изменения происходят и в отечественном камнерезном искусстве. Внимание к дальневосточной художественной практике, проявленное в целом ряде произведений

из цветного камня, отличается стремлением понять специфические черты экзотических традиций и апплицировать их к своим произведениям. Дальневосточная пластика, формообразование, работа с материалом, его цветом и фактурой становятся главными объектами внимания отечественных мастеров. Так, ваза из собрания Государственного музея-заповедника «Павловск», выполненная из темно-зеленого нефрита, отражает собой новый подход мастеров (1896, нефрит, ПГФ, инв. № ЦХ-904-VIII). Нетрадиционная для отечественной камнерезной традиции цилиндрическая форма дробится сплошным богатым резным узором в виде виноградных листьев. Еще одна отличительная особенность вазы — неровный верхний край. Все эти признаки вместе заставляют вспомнить китайские вазы или флаконы, покрытые сплошным или частичным растительным орнаментом в виде высокого рельефа.

Подобный подход чувствуется и в вазе из дымчатого кварца (конец XIX — начало XX в., кварц дымчатый, Россия, инв. № ПДК-1752, Минералогический музей Ферсмана). Ощущение продолжающегося «прорастания» сосуда достигается за счет неровной линии обреза края вазы, сочетания рельефа растительного рисунка и идеально отполированной поверхности стенок. Усиливает этот эффект подчинение формы предмета очертаниям исходного куска кварца [2; 3].

На основании представленного лаконичного среза отечественного прикладного искусства мы можем сделать вывод, что в искусстве XIX в. «китайский стиль» не только не стал менее популярным, но и продемонстрировал возможность включения отдельных мотивов или элементов шинуазри даже в строгие рамки художественного языка ампира. Произведения второго рококо (в рамках историзма XIX в.) также представили возможность существования направления шинуазри в рамках новой культурной парадигмы. Зарождающийся модерн проявил повышенный интерес к характерным особенностям китайского прикладного искусства: это отразилось в лаконизме дальневосточных глазурей, минимализме форм фарфора, особенностях работы резчиков с материалом и текстурой цветного камня. Рубеж XIX—XX вв. представил новый формат ки-

тайского стиля в европейском искусстве, принципиально отличный от идеологии и принципов существования направления шинуазри.

1. *Андропова И. А.* Восточная тема в русском интерьере второй половины XIX — начала XX века : Опыт реконструкции : дис.... канд. искусствоведения. М., 2008. С. 171–227.

2. *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.

3. *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.

4. *Васильев Л. А., Кузьменко Л. И.* Русский Китай : Из коллекции Александра Васильева и Государственного музея Востока : каталог выставки. М., 2011. 170 с.

5. *Воображаемый Восток : Китай «по-русски».* XVIII — начало XX века / сост. О. А. Соснина. М., 2016. 216 с.

6. *Джекобсон Д.* Китайский стиль. М., 2004. 240 с.

УДК 811.581'373+811.16'373+221.3+7.01

**А. Д. Гольцова**

*Новосибирский государственный педагогический университет,  
Новосибирск, Россия*

### **Семиотика зеркала в китайской и славянской культуре**

Зеркало является культурной универсалией. В китайской и славянской культурах зеркало связано с потусторонним миром, играет роль оберега, защищая от нечистой силы, является олицетворением женского начала, носит космологический смысл, однако ряд его функций и значений существенно отличаются. Настоящая статья посвящена анализу семантики и функций китайских зеркал сквозь призму фразеологии, литературы, религиозно-философских течений даосизма и буддизма, а также сравнению представлений о зеркале в китайской и славянской культурах.

*Ключевые слова:* зеркало; китайская культура; славянская культура; чэньюй; потусторонний мир.