

УДК 792.023/09+94(44).033/034

ТЕАТРАЛЬНОЕ, ДВОРЦОВО-ПАРКОВОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО: ДИАЛОГ ИСКУССТВ В СТИЛЕ ШИНУАЗРИ

Шapiro Б. Л.^{1, 2}

¹ Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, Москва, 125047, Россия.

² Школа-студия (Институт) имени Вл. И. Немировича-Данченко при Московском Художественном академическом театре имени А. П. Чехова, Камергерский пер., д. 1, Москва, 125009, Россия.

Шинуазри как псевдокитайский декоративный стиль начинает свое развитие в третьей четверти XVII века. Поначалу он развивается в дворцово-парковом и декоративно-прикладном искусстве, искусстве интерьера. Аналогичные процессы «китаизации» наблюдаются и на сцене, демонстрируя несколько запоздалое взаимодействие театрального искусства с иными видами искусства в эпоху раннего шинуазри. Развитие этого взаимодействия как своеобразного диалога искусств прослеживается на примере развития шинуазри в XVIII столетии. В заключении статьи показывается, что пик моды на шинуазри («зрелое шинуазри») приходится на середину XVIII века. Именно в это время наблюдается всплеск музыкально-сценических постановок в стиле шинуазри. Теперь театральное искусство подвержено тотальной моде на шинуазри так же, как и иные виды искусства.

Ключевые слова: балет, опера, Новеpp, сценография, барокко, рококо, галантный стиль, экзотизм, ориентализм.

THEATRE, PALACE, PARK AND DECORATIVE AND APPLIED ARTS: DIALOGUE OF ARTS IN THE CHINOISERIE STYLE

Shapiro B. L.^{1, 2}

¹ Russian State University for the Humanities, 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russian Federation.

² Moscow Art Theatre School (Institute) named after V. I. Nemirovich-Danchenko of Moscow Art Academy Theatre named after A.P. Chekhov, 1, Kamergersky Lane, Moscow, 125009, Russian Federation.

Chinoiserie as a pseudo-Chinese decorative style begins its development in the third quarter of the 17th century. At first, it develops in palace and park art and in

applied arts, and in interior design. Similar processes of “Chinaization” also observed on the stage, demonstrating the somewhat belated interaction of theatre art with other art forms in the early chinoiserie. The development of the problem of this interaction as a dialogue of arts observed in the example of the development of chinoiserie in the 18th century. In conclusion, it is shown that chinoiserie fashion peaked (“advanced chinoiserie”) in the mid-18th century. It is during this time that we see a large number of musical and stage productions in the chinoiserie style. Now the theatre arts are subject to the total fashion for chinoiserie as much as other arts.

Keywords: ballet, opera, Noverre, scenography, baroque, rococo, gallant style, exoticism, orientalism.

Исторически шинуазри (с фр. *chinoiserie* — китайщина) рассматривался и рассматривается в настоящее время в рамках четырех систем: прежде всего, как декоративно-эстетическая система в плоскости того или иного вида искусства, затем как результат торговых взаимоотношений, как часть пасторальной культуры и, наконец, как составляющая двойственных отношений «свой-чужой». Историк Джон Хаддад в исследовании «Китайская романтика» (2008) так определяет суть этих отношений: «Китай существовал в состоянии напряжения, вызванного присутствием двух противоположных импульсов: потребности воображения в создании вымышленных земель и неумолимого стремления рационального разума к демистификации реального мира» [1, с. xiv]¹. Эта двойственность также характерна для процесса присвоения экзотики европейской культурой и искусством XVII–XVIII веков в целом.

При этом вопрос о специфике шинуазри как декоративно-эстетической системы, как правило, не помещался в плоскость диалога искусств. Однако вопрос о диалоге искусств в стиле шинуазри может и должен быть поставлен и в первую очередь потому, что шинуазри как *экзотический декоративный* стиль снискал свою популярность прежде всего в *придворной* культуре, и не в последнюю очередь — за свою театральность [2, с. 340].

Методы и методология исследования, посвященного *диалогу театрального, дворцово-паркового и декоративно-прикладного искусства*, соответствуют постановке проблемы и цели исследования (выявить эволюцию взаимодействия театрального искусства шинуазри с иными видами искусства). Исследование, посвященное диалогу искусств, ожидаемо выстроено как междисциплинарное. Междисциплинарный синтез объединяет инструменты исторической науки (историко-генетический и историко-сравнительный методы), культурологии (диахронический анализ) и искусствоведения (формально-стилистический

¹ Перевод автора.

и иконографический методы). Однако основным исследовательским методом в исследовании, посвященном малоизвестным событиям и фактам, закономерно выступил метод реконструкции, предназначенный для научно обоснованного воссоздания предполагаемой реальности по данным нарративных, изобразительных и других источников. Также были задействованы историко-сравнительный, иконографический и формально-стилистические методы.

Основными материалами исследования выступили этнографические и этномузыкологические трактаты XVII–XVIII веков, а также изобразительные и вещественные источники. Среди особо значимых источников первой группы необходимо выделить сочинения Йохана Ньюхофа (1665), Жана Батиста Дюальда (1735) и Шарля Фонтона (1751); второй группы — альбомы эскизов к балетам в хореографии Жана-Жоржа Новерра, опубликованные в 1791 году²; третьей группы — шедевры декоративно-прикладного искусства второй половины XVII – середины XVIII века, сохранившиеся до наших дней в музеях мира.

Шинуазри в XVII столетии. Раннее шинуазри

Нет никакого сомнения, что шинуазри рассматривается в первую очередь как *визуальный стиль* и ассоциируется с архитектурой, искусством интерьера и декоративно-прикладным искусством. Интерес европейцев к китайской культуре обнаруживается в XIII–XIV веках. Но стабильное поступление китайских вещей в Европу начинается лишь в XVII веке с деятельностью Ост-Индских компаний³. Благодаря широкой международной торговле европейцы знакомятся с китайским фарфором, резным камнем и слоновой костью, бронзой, лаком, шелковыми тканями и вышивкой, веерами и другими диковинками. Важным рубежным периодом для появления шинуазри стала третья четверть столетия, когда вышла в свет необыкновенно богато иллюстрированная книга голландского путешественника *Йохана Ньюхофа* «Посольство Объединенной Ост-Индской компании к Великому Татарскому Чаму, императору Китая» (1665) [3]. Книга была переведена с голландского на популярные европейские языки и на латынь, что также способствовало знакомству с китайской культурой. Именно в это время, в третьей четверти XVII века, и начинается свое формирование стиль шинуазри как миф о далеком и сказочно богатом Китае: не подражание китайскому искусству, а самостоятельный художественный стиль, созвучный эстетике барочной Европы.

² Boquet L.-R. Habits de costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre. Vols. II, XVII, X, XI. Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie

[Электронный ресурс]. URL: <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/620873/display/Default> (дата обращения: 08.10.2024).

³ Первыми в этом ряду были Английская (с 1600-х), Голландская (с 1602 г.) и Французская (с 1664 г.) Ост-Индские компании.

Поначалу шинуазри развивается в искусственно созданном человеком предметном мире. Первым значимым событием в этом ряду стало создание французским архитектором Луи Лево одноэтажного «фарфорового» Трианона (1670). Этот миниатюрный дворец-павильон был размещен в версальском парке посреди тысяч экзотических цветов [4, с. 216]. Тип паркового дворца-павильона, тесно слитого с природой, свободно проходящей внутрь через большие окна и двери, был характерен для галантной эпохи [5, с. 216]. Нехарактерным было его декоративное решение в псевдокитайском стиле, в форме пагоды. Прототипом версальского Трианона стало одно из чудес света — 78-метровый «фарфоровый» (покрытый фарфоровыми плитками) храм-пагода в Нанкине; созданная в эпоху Мин в начале XV века, во Франции Людовика XIV она была известна лишь по устным источникам.

Двускатная крыша версальского дворца, его дворик и внутренние залы, в подражание нанкинскому чуду, также были покрыты бело-синей керамикой — фаянсовыми изразцами, расписанными в стиле китайского фарфора эпохи Мин. Крыша была увенчана балюстрадой, украшенной скульптурой и бело-синими вазами; такие же вазы украшали садовые фонтаны. Меблировка была решена в том же стиле, с обивкой стен и мебели китайской тафтой в золотых, белых и голубых оттенках, с рисунком в виде птиц и цветов. Особыми акцентами стали кровать и ширмы «а-ля шинуа» (т. е. по-китайски). Столы были сервированы в стиле шинуазри: французским фаянсом, имитирующим китайский фарфор, с добавлением немногочисленных подлинных китайских и японских предметов [4, с. 214–219; 6, с. 5–6, 10; 7, с. 9]. Такое соседство китайских и японских вещей, с явным преобладанием китайских, характерно для шинуазри XVII–XVIII веков.; одной из главных причин этого явления был известный интерес европейцев к японской культуре, неудовлетворенный из-за запретительной политики японского правительства клана Токугава (1603–1868, период Эдо) [8, с. 166].

К 1690-м интерес европейцев к китайской культуре стал настолько велик, что появляется первое музыкально-сценическое произведение в стиле шинуазри — семи-опера⁴ «Королева фей» (1692) крупнейшего композитора английского барокко Генри Пёрселла. В основу сюжета спектакля, поставленного в лондонском театре Дорсет Гарден, легли мотивы шекспировского «Сна в летнюю ночь»; выбор темы любви и брака объяснялся спецификой заказа по случаю празднования 15-й годовщины королевской свадьбы [9, с. 48–49].

Спектакль шел в сценографии Роберта Робинсона⁵, который, как и многие другие, испытывал влияние книги Ньюхофа. Художник также имел доступ

⁴ Жанр, в котором разговорные диалоги сочетаются с музыкой и танцем.

⁵ В Музее Виктории и Альберта хранится 11 расписных панно кисти Р. Робинсона к этому спектаклю, инв. № Р. 6–16–1954.

к коллекции иллюстрированных книг Томаса Беттертона — актера и управляющего труппой театра Дорсет Гарден. Он был страстным коллекционером театральных эскизов из Парижа и Версаля, созданных Жаном Береном старшим. Так, один из эскизов Берена узнается в творчестве Робинсона: это эскиз костюм китайского священника для оперы «Роланд» (1685), которая была показана в ходе известных Версальских празднеств. Еще одним источником вдохновения для создателя сценографии к «Королеве фей» стал ежегодный осенний парад в честь избрания лорд-мэра Лондонского Сити⁶. Это один из старейших лондонских карнавалов, известный с XIII века. С 1690-х годов центральное место в нем отдается экзотической колеснице, запряженной экзотическими животными, и «азиатским» (псевдоазиатским) всадникам [10]. Неудивительно, что подобная сцена с колесницей была включена Робинсоном в декоративную схему «Королевы фей» как соответствующая современным представлениям европейцев о роскоши Востока.

В декорациях Робинсона к «Королеве фей» также были представлены воздушные пагоды, туманные пейзажи, экзотические растения, птицы и звери и причудливые фигуры «китайцев», «татар» и «индийцев». Сценографический образ получился экзотическим и нереальным, никогда не виданным ранее, и, самое главное, удачно подчеркивающим мистический мир шекспировского «Сна в летнюю ночь».

Театр в Дорсет-Гардене, где прошла премьера «Королевы фей», был идеально обустроен для представления невиданных миров. Сцена его, по современным меркам, была невелика (примерно 9 на 15 м), но блестяще оснащена хитроумными машинами, позволявшими моментальную смену декораций, а также перемещение персонажей ввысь на облака или вниз в трюм сцены [10]. Так, в «Королеве фей» во время «китайского» дуэта для двух сопрано, предвещающего заключительные хор и танец, из-под сцены поднимались постаменты с шестью большими фарфоровыми вазами, в которых «росли» китайские апельсиновые деревья. После дуэта вазы перемещались на авансцену. Машинерия «Королевы фей» была поистине удивительна, но более всего зрителей восхищала заключительная сцена V (последнего) акта спектакля, представляющая праздничную кульминацию. Поначалу сцена была затемнена, затем внезапно освещалась, и под бравурную музыку открывалась последняя перемена декораций: перспектива пышного китайского сада. В сцене были задействованы множество нарядных актеров, певцов («китайский» хор), музыкантов и танцоров, включая шесть танцующих «обезьян». Включение в канву спектакля танца обезьян соответствовало моде на *сэнжери* (от франц. *singerie* — обезьянщина), как частный случай шинуазри, который появился и под влиянием главы из книги Ньюхофа «О странных зверях в Китае» [9, с. 60].

⁶ Lord Mayor's Show.

Так к концу XVII века стало очевидным, что музыкальный театр Европы, как и ее дворцово-парковое и декоративно-прикладное искусство, также вдохновляется Китаем. Однако пока мы видим несколько запоздалое взаимодействие театрального искусства с иными видами искусства.

Шинуазри в XVIII столетии. Зрелое шинуазри

Новый век ознаменовал начало очередного цикла моды на шинуазри. Не случайно рубежный для века 1700 год при дворе Людовика XIV, законодателя моды и стиля во всеевропейском масштабе, был открыт версальским празднеством «а-ля шинуа», в китайских интерьерах и костюмах [11, с. 66]. Китайское для европейца становится символом знатности и богатства.

Затем в Париже был опубликован первый в Европе перевод сказок «Тысяча и одна ночь» (1704–1717). Именно тогда европейцам открылся «ящик Пандоры» восточной сказки [12, с. 25], и ее волшебство оказало сенсационное влияние на романтизацию Востока [13, с. 66]. Конечно, эти сказки романтизировали Ближний, а не Дальний Восток, но и они служили к развитию моды на шинуазри в силу того, что европеец рубежа XVII и XVIII веков не стремился выделять из «ориентализма/экзотизма вообще» их локальные варианты. В качестве известного примера такого объединения ближневосточной и дальневосточной тематики можно вспомнить фьябу «*Турандот*» Карло Гоцци (1762), сюжетом которой стали приключения персидского принца в фантазийном Китае. Фабула фьябы была взята из персидской повести XII века, опубликованной в Париже в составе сборника персидских сказок «Тысяча и один день» (1712) [14, с. 43, 92].

Так росла популярность шинуазри; увеличивались в численности и в объемах европейские коллекции китайских вещей. С самых первых лет XVIII века появляются «китайские» дворцы, до предела насыщенные китайской лаковой мебелью, фарфором, бронзой и текстилем. Центральное место здесь обычно занимал фарфор, иногда уступая место лаку. Хронологически первыми в этом ряду стали дворцы Германии: *резиденция князей-епископов* (Бамберг, Бавария, 1705); *дворец Ораниенбург* (Бранденбург, Пруссия, до 1706) и *Шарлоттенбург* (Берлин, Пруссия, 1706). Такое явление как *синомания* — страсть к коллекционированию всего китайского — в эти годы уже вполне оформилось. Множились примеры вторичного использования: китайские фарфоровые вазы, оправленные во европейскую (чаще всего — французскую) резную бронзу, китайские лаковые панели, послужившие материалом для изготовления барочной и, позднее, рокайльной мебели, китайские бумажные экраны на остовах европейских вееров (и, наоборот, европейские экраны на китайских остовах, чаще всего резных перламутровых).

Явный интерес к экзотическим диковинкам способствовал моде и спросу на них. Зачастую, со временем всё чаще и чаще, в китайские экспозиции

включались вещи местного производства, подражающие дальневосточным. Тем более, что с началом XVIII века начинается постепенное «закрывание Китая»: маньчжурское господство поколеблено, и из-за проблемной внутренней ситуации внешние контакты (в том числе и международная торговля) ограничиваются. Чужестранцы воспринимаются как дестабилизирующий фактор. К 1760-му эта политика приведет к сложению запретительной и монопольной «Кантонской системы» [15, с. 313]. Чтобы восполнить нехватку подлинных китайских вещей, Европе еще более необходимы товары местного производства, но в китайском стиле.

В середине XVIII века, после выхода в свет «китайской» серии картонов (подготовительных рисунков) шпалер для Королевской мануфактуры гобеленов Франсуа Буше (1742) — одного из одного из ключевых мастеров галантной эпохи, а также сборника «Восточных сказок» археолога и художника, одного из основоположников научного искусствознания Анн Клода де Кейлюса (1743), шинуазри входит в круг маркеров культурного престижа еще более уверенно.

Именно это время появляются новые шедевры декоративно-прикладного искусства в стиле шинуазри, созвучные эстетике рококо. Это бело-голубая мебель, необычно декорированная посеребренной (!) бронзой *Матье Кривера* (1742–1743)⁷; комоды, тумбы и бюро *Жака Дюбуа*, фанерованные панелями черного китайского и японского лака (1745–1750)⁸; серия из шести комодов *Шарля Крессана*, украшенных бронзовыми фигурками детей, играющих с обезьянкой (1745–1755)⁹, — именно она принесла этому мастеру известность; знаменитый «обезьяний оркестр» — набор фарфоровых статуэток работы *Иоганна Иохима Кендлера* (1753)¹⁰; и вариация на тему «ор-

⁷ Матье Кривер. Гарнитур из комода с двумя ящиками и угловая тумба. Дерево; бело-голубой лак верни-мартен; посеребренная бронза; голубой мрамор тюркин. Париж. 1742–1743. Лувр, инв. № ОА 11292; ОА 9533.

⁸ Жак Дюбуа. Комод с двумя ящиками. Дерево; японский лак; позолоченная бронза; мрамор. Париж. 1745–1749. Метрополитен-музей, инв. № 1974.356.160; Жак Дюбуа. Угловые тумбы. Белый дуб, фанерованный грушей и кровавым деревом; декор из панелей черного китайского лака, дополненных росписью европейским лаком; позолоченная бронза; столешница из желтого мрамора — алеппской брекчи. Париж. 1755. Музей Гетти, инв. № 78. DA119; Жак Дюбуа. Плоское бюро «де Шуазель». Дерево; японский черный лак с росписью золотом; позолоченная бронза; лак верни-мартен; столешница обтянута черной кожей. Париж. 1750. Лувр, инв. № ОА 6083.

⁹ Шарль Крессан. Комод с детьми, раскачивающими обезьянку. Дуб, сосна и орех, фанерованные амарантом и сатиновым деревом; позолоченная бронза; столешница из черного мрамора неро порторо. Париж, 1745–1749. Метрополитен-музей, инв. № 1982.60.56; аналогичный комод в музее Поля Гетти, инв. № 70. DA82.

¹⁰ Музей керамики Гардинера, инв. № G83.1.675.1–18.

кестра» — органные часы в бронзовой монтировке Жана-Клода Шамбеллана, украшенные фарфоровыми фигурками сэнжери и цветами работы Кендлера (1755–1760)¹¹, кровати «а-ля шинуа» Томаса Чиппендейла (1754–1755)¹² и многие, многие другие предметы, ценные уже не как попытки подражания китайской эстетике, а как самостоятельные произведения в новом декоративном стиле. Очевидно, что со временем европейское шинуазри все дальше и дальше отходит от своего китайского прототипа.

В это же время появляется мода на китайский парковый стиль — не в последнюю очередь под впечатлением от традиционного китайского сада. Образцом для подражания стал новый загородный парк Пекина Ихэюань (в переводе — «безмятежная гармония»). В этой гармонии сочеталась природная и рукотворная красота. Сложная планировка сада слагалась из множества самостоятельных ансамблей, садов, дорог и водных пространств. Строительство было начато в 1750-м; в ходе работ были учтены все предыдущие достижения местных мастеров садово-паркового искусства. Результаты, главными из которых нужно назвать живописность, поэтичность и неисчислимое многообразие природных форм, монументальных и камерных, вызывали изумление путешественников [16, с. 73]. В Европе начинается формирование сад англо-шинуа как самостоятельное явление, чему способствует популярность серии рисунков неоднократно посещавшего Китай Уильяма Чемберса «Дизайн китайских строений» (1757) [17, с. 11].

Анализируя диалог искусств в XVIII столетии, где театральное искусство занимает одно из центральных мест, важно отметить, что создателями парков в это время зачастую были театральные художники [2, с. 340]; более того, один из них, создатель парка в стиле шинуа (Париж, Монсо, 1769) Луи Кармонтель рассматривал сады как сменяющиеся декорации сцены. Так в европейских садах появляются легкие чайные беседки в виде пагоды. Одна из самых известных построек этого рода — китайский чайный домик, выполненный Иоганном Готтфридом Бюрингом в потсдамском Сан-Суси короля Пруссии Фридриха II (1755–1764). В эти же годы его сестра шведская королева Луиза Ульрика устраивает костюмированное празднество в стиле шинуазри. Поводом стал день рождения королевы, а подарком — китайский парковый павильон. Залы павильона были полны предметов роскоши, привезенных из Китая. Празднество увенчалось балетом в китайском стиле [9, с. 79; 18, с. 76].

¹¹ Малый дворец (Пти Пале), Музей декоративного искусства, инв. № ODUT1790(A) — (U).

¹² Томас Чиппендейл. Кровать в китайском стиле. Бумага; отмывка тушью. Лондон. 1754. Метрополитен-музей, инв. № 20.40.1(35)

Эти годы были отмечены очередным всплеском моды на шинуазри и в театральном искусстве. Прежде всего, нужно отметить успех философской трагедии *Вольтера* «Китайский сирота» (1753). В своей основе эта трагедия имела средневековую китайскую пьесу; она была переведена на французский еще в 1731 году как первая китайская пьеса, переведенная на какой-либо из европейских языков. В 1755-м «Сироту» впервые поставили на европейской сцене.

Оперы и балеты на китайскую тематику этого времени стали еще более сложными и зрелищными. В героической опере «*Китайский герой*» (1752) *Джузеппе Бонно* по либретто *Пьетро Метастазियो*, сюжет которой — полемика вокруг права на трон, Китай представлен как просвещенное «идеальное» государство, что усиливало представление об императорском дворе в Пекине как образце великолепия. В сознании европейских зрителей эти качества легко переносились на местные дворы, где шли «китайские» представления [9, с. 83].

Камерная одноактная опера «*Китаянки*» (1754) *Кристофа Виллибальда Глюка*, также по либретто *Метастазियो*, была заказана для увеселительного спектакля в парке австрийского королевского дворца Шлоссхоф: выбор был более чем понятен, поскольку императрица Священной Римской империи и эрцгерцогиня Австрии Мария Терезия была заядлым коллекционером предметов шинуазри, с особой любовью относилась к дальневосточному лаку [19, с. 175; 20, с. 652]. Главными героинями оперы были очаровательные светские дамы-китаянки, увлеченные самым модным занятием эпохи, — чаепитием (Европа в это время знала только китайский чай). Опера шла в изысканных декорациях шинуазри, выполненных австрийским сценографом итальянского происхождения *Джованни Марией Квальо* [9, с. 104]. Украшением сцены стали лаковые вещи, а также сверкающие «под хрусталь» призмы; последнее было абсолютно необычным для декораций в стиле шинуазри. Необычной была и музыка: за китайскую тему «отвечали» треугольники, барабаны и — самое главное — маленькие колокольчики, чей «хрустальный» звук приводил слушателей в восторг [9, с. 90].

К этому моменту китайская музыка была известна европейцам лишь по двум письменным источникам. Первый был написан *Маттео Риччи*, первооткрывателем иезуитской миссии в Пекине, который провел на Дальнем Востоке последние 28 лет своей жизни (1582–1610). О китайской музыке он сообщил очень мало; его мнение сводилось к тому, что «вся она состоит из диссонанса» [9, с. 97]. Более ста лет спустя после сочинения Риччи, иезуит-китаевед *Жан Батист Дюальд* в его фундаментальном четырехтомнике «Географическое, историческое, хронологическое, политическое и физическое описание Китайской империи» (1735) оставил две с небольшим страницы текста [21, с. 265–267] о китайской музыке. Она получает нелестную оценку как «настолько несовершенная, что едва ли заслуживает названия музыки» [21, с. 265].

Здесь нужно отметить, что большинство европейских композиторов XVIII века еще не интересовались этномузыкологией [9, с. 98]. И они, и их слушатели еще не были готовы отказаться от исторически сложившейся негативной оценки музыки восточного происхождения. Итогом, характерным для раннего музыкального шинуазри, стали воображаемые формы псевдокитайской музыки и гибридные формы экзотической музыки, прежде всего, реально существующей музыки *alla turca*. Она стала первым кодифицированным выражением экзотического в европейской музыке и первым интерпретационным стилем, сформированным на базе знакомства европейских композиторов с мехтером — турецким военным оркестром и янычарской музыкой. И мехтер, и янычарская музыка были неплохо известны европейцам, в том числе благодаря австро-турецким военным конфликтам, которые продолжались до конца XVII века Мехтер был детально описан в «Эссе о музыке Востока» (1751) посла Франции в Константинополе Шарля Фонтона [22]. Его оригинальный набор духовых инструментов и непривычно широкий набор ударных вызывал закономерный интерес, поскольку часть этих инструментов ранее никогда не использовалась в европейской оркестровой музыке [23, с. 9–11; 24, с. 65; 25]. В таком ключе в «Китайнках» был решен торжественный финальный танец-шествие полонез. Подобная вольность допускалась в эпоху раннего музыкального шинуазри — не случайно один из традиционных ударных инструментов мехтера (а позднее и других маршевых оркестров) бунчук, выполненный в виде древка с полумесяцем с подвешенными к нему колокольчиками, в Европе получил название «*chapeau chinois*» (с фр. — китайская шляпа) [9, с. 101].

Самым популярным хореографическим произведением в стиле шинуазри этого периода стал балет «*Китайский праздник*» («*Китайские метаморфозы*») Жана-Филиппа Рамо, поставленный молодым хореографом Жаном-Жоржем Новерром в парижском театре Опера-Комик (1754). Спектакль шел в эффектной сценографии Франсуа Буше; за костюмы отвечал художник Луи-Рене Боке¹³. Сцену украшали сложные многоярусные декорации: празднично украшенная дворцовая площадь щедро наполнялась танцорами и музыкантами в причудливых костюмах. Свое обязательное место получила и экзотическая колесница. Спектакль стал, с одной стороны, типичным музыкально-сценическим произведением в стиле шинуазри, а с другой — новаторским, в силу невиданной ранее пышности сценографии и необычной живописности, орнаментированности танцевального зрелища. «Китайский балет заслуживает отпущенных ему аплодисментов», — заключали очевидцы [26, с. 71–76; 27, с. 21, 165; 28, с. 69; 214].

¹³ См. рукописные альбомы эскизов к балетам Новерра. Boquet L.-R. Habits de costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre. [Электронный ресурс]. URL: <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/620873/display/Default> (дата обращения: 08.10.2024).

После «Китайского праздника» Новерра оперы и балеты шинуазри стали еще более зрелищны. Теперь театральное искусство подвержено тотальной моде на шинуазри так же, как и иные виды искусства и культуры [29, с. 645]. Открывается буквально бурный поток сценического шинуазри — это трагедия «Марко Поло», балет-пантомима «Турецко-китайский балет», пантомима «Протеус, или Арлекин в Китае» (все — 1755), интермеццо «Китайцы», балет-пантомима «Китайские ночи», комическая пародия на «Китайского сироту» Вольтера «Маготы»¹⁴ (все — 1756), «драма с шутками» «Необитаемый остров» (1757), «Китайские купцы» (1758), комедия «Китайцы» (1759), фьямба «Турандот» и балет «Китайский сирота» (все — 1762) [9, с. 83; 28, с. 177; 30, с. 39] и многие другие, менее известные сегодня.

Таким образом, проанализировав становление диалога искусств второй половины XVII — середины XVIII века на примере декоративно-эстетической системы шинуазри, можно утверждать следующее. На раннем этапе становления стиля шинуазри («ранее шинуазри», до рубежа XVII–XVIII веков) диалог искусств еще не разворачивается в полную силу. Многие сферы искусств объединяло одно — псевдокитайская эстетика, но театральное искусство этого периода несколько запаздывает с включением в общий процесс любования ею. Это неравенство будет ликвидировано к середине XVIII века («зрелое шинуазри»), когда Восток окончательно стал символом богатства, утонченности, изысканной и развитой культуры. «Китайские» (дальневосточные) музыкально-сценические произведения органично смешались с более привычными европейскому зрителю «персидскими» и «турецкими» (ближневосточными), образуя значительный поток постановок на условно-ориентальную тематику. Почти лишенные достоверной этнографической основы, тем не менее они будоражили европейское воображение своей прихотливой экзотикой и поэтому пользовались устойчивым спросом. Теперь театральное искусство подвержено тотальной моде на шинуазри так же, как и иные виды искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Haddad J. R. The Romance of China: Excursions to China in U.S. Culture, 1776–1876. New York: Columbia University Press, 2008. 348 p.
2. Свирида И. И. Метаморфозы в пространстве культуры. М.: Индрик, 2009. 464 с.
3. Nieuwhof J. Het gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie, aan den grooten Tartarischen Cham, den tegenwoordigen keizer van China. Amsterdam: Jacob van Meurs, 1665. 258 p.

¹⁴ Maggot — восточная статуэтка гротескного характера, уродец.

4. *Baghdiantz-MacCabe I.* Orientalism in Early Modern France: Eurasian Trade, Exoticism, and the Ancien Régime. New York: Berg, 2008. 416 p.
5. *Лихачев Д. С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: Согласие, 1998. 356 с.
6. *Danis R.* La première maison royale de Trianon, 1670–1687. Paris: Morancé, 1929. 32 p.
7. *Wilson G.* Mounted Oriental Porcelain in the J. Paul Getty Museum: Revised Edition. Los Angeles: Getty Publications, 2000. 128 p.
8. *Неглинская М. А.* Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). М.: ИВ РАН, 2015. 468 с.
9. *Kang A.* Musical Chinoiserie. PhD Thesis. Nottingham: University of Nottingham, 2011. 351 p.
10. *Blackburn T.* Borrow, Adapt, Combine: Improvising Chinese landscape scenes in late seventeenth-century London / The V&A Research Institute (VARI) / July 30, 2024 [Электронный ресурс]. URL: https://www.vam.ac.uk/blog/museum-life/borrow-adapt-combine-improvising-chinese-landscape-scenes-in-late-seventeenth-century-london?doing_wp_cron=1726837953.5354559421539306640625 (дата обращения: 07.10.2024).
11. *Меньшикова М. Л.* Здесь «все дышало амброзией Азии...» // Воображаемый Восток. Китай «по-русски». XVIII – начало XX века. По материалам выставки в ГМЗ «Царицыно» 24 ноября 2015 – 3 апреля 2016 гг. М.: Кучково поле, 2016. С. 66–73.
12. *Dobie M.* Translation in the Contact Zone: Antoine Galland's Mille et une nuits: contes arabes // The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West. Oxford: Oxford University Press, 2008. P. 25–50.
13. *Шаниро Б. Л.* Шахерезада из Бельвю, или Французский будуар «а-ля тюрк» XVIII столетия // История: Факты и символы. 2023. Т. 35. № 2. С. 63–72. <https://doi.org/10.24888/2410-4205-2023-35-2-63-72>.
14. *Раджабова И. С.* Таджикско-персидская повествовательная проза в литературном процессе Франции начала XVIII в. Душанбе: Дониш, 1987. 122 с.
15. Исторический лексикон. XVIII век. Энциклопедический справочник / ред. *Этингоф Е. Б. М.*: Знание, 1996. 800 с.
16. *Виноградова Н. А.* Символично-поэтический мир китайского сада // Сад: символы, метафоры, аллегории. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 57–77.
17. *Harris J., Snodin M.* Sir William Chambers: Architect to George III. Yale: Yale University Press, 1996. 240 p.
18. Prussian Gardens in Europe: 300 Years of Garden History / Rohde M. (ed.). Leipzig: Edition Leipzig, 2007. 384 p.
19. *Kleutghen K.* Imports and Imitations // Journal for Early Modern Cultural Studies. 2017. Vol. 17. № 2. P. 175–206.

20. Yonan M. E. Veneers of Authority: Chinese Lacquers in Maria Theresa's Vienna // *Eighteenth-Century Studies*. 2004. Vol. 37. № 4. P. 652–672. DOI: 10.1353/ecs.2004.0050.
21. Halde J.-B. Description Geographique, Historique, Chronologique, Politique et Physique de L'empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise. Paris: P.G. Le Mercier, 1735. 556 p.
22. Fonton C. Essay sur la musique orientale. Frankfurt am Main: Institut für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften, 1986. 90 p.
23. Кириллина Л. В. Турецкая тематика в творчестве Моцарта // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1. С. 5–25.
24. Семенова А. В. Восточные мотивы в опере В.А. Моцарта «Похищение из серая» // Южно-российский музыкальный альманах. 2008. № 5. С. 65–73.
25. Широкова В. П. «Янычарский стиль»: культура и варварство // Советская музыка. 1991. № 12. С. 38–41.
26. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Эпоха Новерра. Л.: Искусство, 1981. 286 с.
27. Lynham D. The Chevalier Noverre: The Father of Modern Ballet. London: Sylvan Press, 1950. 204 p.
28. Ward A. Pagodas in Play. China on the Eighteenth-Century Italian Opera Stage. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010. 232 p.
29. Tang G. De l'artifice au réalisme: l'évolution des «chinoiseries» théâtrales dans la première moitié du 18e siècle // *Dix-huitième siècle*. 2017. Vol. 1. № 49. P. 645–659. DOI: 10.3917/dhs.049.0645.
30. Сильво Л. Г. Опыт алфавитного указателя балетам, пантомимам, дивертисментам (1672–1900). СПб.: Типо-лит. Н. И. Евстифеева, 1900. 98 с.

REFERENCES

1. Haddad J. R. The Romance of China: Excursions to China in U.S. Culture, 1776–1876. New York: Columbia University Press, 2008. 348 p.
2. Svirida I. I. Metamorfozy v prostranstve kul'tury. M.: Indrik, 2009. 464 s.
3. Nieuwhof J. Het gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie, aan den grooten Tartarischen Cham, den tegenwoordigen keizer van China. Amsterdam: Jacob van Meurs, 1665. 258 p.
4. Baghdiantz-MacCabe I. Orientalism in Early Modern France: Eurasian Trade, Exoticism, and the Ancien Régime. New York: Berg, 2008. 416 p.
5. Lihachev D. S. Pojezija sadov. K semantike sadovo-parkovyh stilej. Sad kak tekst. M.: Soglasie, 1998. 356 s.
6. Danis R. La première maison royale de Trianon, 1670–1687. Paris: Morancé, 1929. 32 p.
7. Wilson G. Mounted Oriental Porcelain in the J. Paul Getty Museum: Revised Edition. Los Angeles: Getty Publications, 2000. 128 p.

8. *Neglinskaja M. A.* Shinuazri v Kitae: cinskij stil' v kitajskom iskusstve perioda treh velikih pravlenij (1662–1795). M.: IV RAN, 2015. 468 s.
9. *Kang A.* Musical Chinoiserie. PhD Thesis. Nottingham: University of Nottingham, 2011. 351 p.
10. *Blackburn T.* Borrow, Adapt, Combine: Improvising Chinese landscape scenes in late seventeenth-century London / The V&A Research Institute (VARI) / July 30, 2024 [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.vam.ac.uk/blog/museum-life/borrow-adapt-combine-improvising-chinese-landscape-scenes-in-late-seventeenth-century-london?doing_wp_cron=1726837953.5354559421539306640625 (data obrashhenija: 07.10.2024).
11. *Men'shikova M. L.* Zdes' «vse dyshalo ambrozij Azii...» // Vobrazhaemyj Vostok. Kitaj «po-russki». XVIII – nachalo XX veka. Po materialam vystavki v GMZ «Caricino» 24 nojabrja 2015 – 3 aprelja 2016 gg. M.: Kuchkovo pole, 2016. S. 66–73.
12. *Dobie M.* Translation in the Contact Zone: Antoine Galland's Mille et une nuits: contes arabes // The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West. Oxford: Oxford University Press, 2008. P. 25–50.
13. *Shapiro B. L.* Shaherezada iz Bel'vju, ili Francuzskij buduar «a-lja tjurk» XVIII stoletija // Istorija: Fakty i simvoly. 2023. T. 35. № 2. S. 63–72. <https://doi.org/10.24888/2410-4205-2023-35-2-63-72/>
14. *Radzhabova I. S.* Tadzhijsko-persidskaja povestvovatel'naja proza v literaturnom processe Francii nachala XVIII v. Dushanbe: Donish, 1987. 122 s.
15. Istoricheskij leksikon. XVIII vek. Jenciklopedicheskij spravochnik / Jetingof E. B. (ed.). M.: Znanie, 1996. 800 s.
16. *Vinogradova N. A.* Simvoliko-pojeticheskij mir kitajskogo sada // Sad: simvoly, metafory, allegorii. M.: Pamjatniki istoricheskoy mysli, 2010. S. 57–77.
17. *Harris J., Snodin M.* Sir William Chambers: Architect to George III. Yale: Yale University Press, 1996. 240 p.
18. *Rohde M. (ed.).* Prussian Gardens in Europe: 300 Years of Garden History. Leipzig: Edition Leipzig, 2007. 384 r.
19. *Kleutghen K.* Imports and Imitations // Journal for Early Modern Cultural Studies. 2017. Vol. 17. № 2. P. 175–206.
20. *Yonan M. E.* Veneers of Authority: Chinese Lacquers in Maria Theresa's Vienna // Eighteenth-Century Studies. 2004. Vol. 37. № 4. P. 652–672. DOI: 10.1353/ecs.2004.0050.
21. *Halde J.-B.* Description Geographique, Historique, Chronologique, Politique et Physique de L'empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise. Paris: P.G. Le Mercier, 1735. 556 p.
22. *Fonton C.* Essay sur la musique orientale. Frankfurt am Main: Institut für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften, 1986. 90 p.
23. *Kirillina L. V.* Tureckaja tematika v tvorcestve Mocarta // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. 2011. № 1. S. 5–25.

24. *Semenova A. V.* Vostochnye motivy v opere V. A. Mocarta «Pohishhenie iz serralja» // Juzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah. 2008. № 5. S. 65–73.
25. *Shirokova V. P.* «Janycharskij stil'»: kul'tura i varvarstvo // Sovetskaja muzyka. 1991. № 12. S. 38–41.
26. *Krasovskaja V. M.* Zapadnoevropejskij baletnyj teatr: Oчерки istorii: Jepoha Noverra. L.: Iskusstvo, 1981. 286 s.
27. *Lynham D.* The Chevalier Noverre: The Father of Modern Ballet. London: Sylvan Press, 1950. 204 p.
28. *Ward A.* Pagodas in Play. China on the Eighteenth-Century Italian Opera Stage. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010. 232 p.
29. *Tang G.* De l'artifice au réalisme: l'évolution des «chinoiseries» théâtrales dans la première moitié du 18e siècle // Dix-huitième siècle. 2017. Vol. 1. № 49. R. 645–659. DOI: 10.3917/dhs.049.0645/
30. *Sil'vo L. G.* Oпыt alfavitnogo ukazatelja baletam, pantomimam, divertismentam (1672–1900). SPb.: Tipo-lit. N. I. Evstifeeva, 1900. 98 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шапиро Б. Л. — д-р культурологии, канд. ист. наук, доц.; b.shapiro@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-5616-8898

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Shapiro B. L. — Dr. Habil. (Culturology), Cand. of Sci. (History), Ass. Prof.;
b.shapiro@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-5616-8898