СРАВНИТЕЛЬНАЯ И КУЛЬТУРНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

М. А. НЕГЛИНСКАЯ

ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЕ ЭКСПОРТНЫЕ ЭМАЛИ XIX В. И ЖИВОПИСНЫЙ КЛУАЗОНИЗМ В СИСТЕМЕ МОДЕРНА

Принципы западного модерна рубежа XIX–XX вв. базируются одновременно на опыте западных и восточных культур. Общеизвестно преобладание в модерне японского влияния. В статье показано, что художественный экспорт из Китая по-своему определил стилевую эволюцию современного европейского искусства. Китай веками активно участвовал в формировании предметной среды Запада. Направление клуазонизма в живописи модерна связано с рынком китайских перегородчатых эмалей.

Ключевые слова: *рынок искусств, художественное ремесло, китайские перегородчатые эмали, живопись эпохи модерна, клуазонизм, Понт-Авенская школа.*

Художественный торг между Европой и Дальним Востоком (в XVII – начале XX в. цинским Китаем, а после середины XIX столетия и Японией) способствовал ряду трансформаций стилевого и общего эстетического характера в западном искусстве. Новшеством стала, например, характерная ранее лишь для дальневосточных художников уверенность в том, что границы прикладной и духовной сфер, высокого искусства и ремесла не являются жесткими. Первыми особый интерес к декоративно-прикладной сфере проявили европейские прерафаэлиты (1848–1852), а вслед за ними – мастера модерна[1] живописцы Михаил Врубель (1856–1910) и Лев

[1] Стиль модерн (англ. *modern*) – «современный», также «молодой» (нем. *Jugendstil* / югендстиль) или «новый» (фр. *Art Nouveau* / ар-нуво) – существовал в 1880–1910-х гг. вне европейской ордерной системы на основе синтеза традиций мировых, в том числе дальневосточных, культур. Модерн рассматривается ныне как часть эклектики эпохи историзма (1820–1890-х гг.) (Свидерская 2009: 10–34).

Историческая психология и социология истории 2/2019 137–145
DOI: 10.30884/ipsi/2019.02.08

Бакст (1866–1924). Позднее Анри Матисс (1869–1954) наряду с живописью создавал книжные иллюстрации, коллажи, эскизы декораций и балетные костюмы, а его младший современник Пабло Пикассо (1881–1973) выступал одновременно в роли рисовальщика, гравера, автора театральных костюмов, скульптора и мастера керамики (Борисовская и др. 2007: 432–433, 524). Модернисты, наследуя художникам эпохи модерн, перестали разделять живопись и ремесло, признавая их равную способность и право адекватного отражения современности.

Таким образом, модерн, обозначивший верхнюю границу современного искусства в западной и мировой художественной системе, интересен и как фактор ее эволюции. Цель статьи – показать, что дальневосточные перегородчатые эмали и особенно традиционные китайские клуазоне сыграли стилеобразующую роль в европейской живописи конца XIX–XX в.

Характеризующий порубежную архитектуру и ремесло термин *modern* был распространен на произведения живописи английским исследователем модернизма Гербертом Ридом (1893–1968) (Рид 2009: 7). Он резонно считал одной из новых тенденций изобразительного искусства последней четверти XIX – начала XX в. воспринятое от ремесла и романтическое по сути стремление живописцев к декоративности, проводниками которого стали находки английского движения «Искусств и ремесел», инициированного Уильямом Моррисом (1834–1896), и тотальное увлечение Запада японской гравюрой. Однако Рид полагал, что «такие влияния, сказывающиеся постепенно и даже не осознаваемые в течение двадцати-тридцати лет, не могут быть охарактеризованы детально» (Там же: 26–27).

По убеждению известного отечественного искусствоведа Д. В. Сарабьянова, увлечение Востоком и обращение станковой живописи к декоративно-прикладным задачам породили эффект замкнутости искусства на себе самом, «двойного преображения» реальности у большинства живописцев – от Поля Гогена до набидов[2]. И по-

---

Но если эклектика накануне распада художественной системы культурно-исторического типа предложила инвентаризацию мирового наследия, то мастерам модерна удалось создать на этой основе полноценный художественный стиль, развивавшийся прежде всего в архитектуре и декоративно-прикладных искусствах.

[2] Подразумевается группа «Наби» («Пророки», 1890–1905), в которую входили Морис Дени (1870–1843), Пьер Боннар (1867–1947), Жан Эдуард Вюйар (1868–1940), Феликс Валлотон (1865–1825) и другие художники, утверждавшие декоративную функцию искусства и отказавшиеся следовать в живописи методике реализма или, в их терминологии, «фотографического натурализма» (Дэмпси 2008: 50–53).

скольку, как выразился цитируемый автор, «стиль – категория надличностная», качества декоративности в собственных произведениях не смог избежать даже главный реалист эпохи – продолжавший вслед за импрессионистами писать с натуры Поль Сезанн (1839–1906), решительно отвергавший вторичную декоративность «создателя китайских картин» Гогена (Сарабьянов 2001: 143).

В настоящее время доказано, что принципы модерна базируются на потенциале как западных, так и восточных (в том числе дальневосточных) культур. Однако вслед за Г. Ридом исследователи ограничиваются обычно констатацией преобладания в модерне японского влияния (Николаева 1996; Крючкова 2013). Подобная оценка имеет логические основания: Япония, управлявшаяся сегунами Токугава, до середины XIX в. оставалась, в отличие от китайской империи Цин, практически изолированной от внешнего мира, что не мешало расцвету художественных ремесел, живописи и ее «демократичной» версии – японской гравюры. Само появление в Европе XIX столетия японских товаров было обусловлено усилившимся в годы Опиумных войн (1840–1860) и Тайпинского восстания (1850–1864) кризисом китайской империи, приведшим к сокращению и даже временному прекращению в ней ремесленного производства[3]. Установление на этом этапе торговых отношений между Западом и Японией, знакомство с японским искусством европейской публики на Всемирных выставках конца XIX столетия в Лондоне и Париже породили *японизм* – всеобщее увлечение только что «открытой» страной, которое совпало с колористическими новациями французского импрессионизма и, как принято считать, во многом их определило. По обоснованной оценке В. А. Крючковой, эксперименты мастеров Парижской школы с композиционными решениями, сохраняющими глубину пространства без светотени и прямой (линейной) перспективы, явились (как и вытянутые вертикальные форматы картин) заимствованиями из японской гравюры и традиционной живописи на ширмах. Художников Парижской школы привлекло не затронутое европейским влиянием своеобразие японских гравюр. Исторически открытая новациям западная традиция смогла «без особых препятствий, без внутреннего сопротивления *впитать*, *втянуть* в себя отдельные морфемы, стилевые особенности или даже связные тексты, пришедшие из Японии» (Крючкова 2013: 391–395).

---

[3] Такая ситуация сложилась в китайском фарфоре (Avitabile 1987: 12–14; Яковлева 2008: 72–80). По-видимому, в сходном положении оказались и другие виды цинского ремесла.

Но стоит ли забывать, сколь многим сама японская культура обязана Поднебесной империи? В диалоге с Китаем веками формировалось своеобразие японского искусства, и лишь на рубеже XIX и XX столетий роль главного «оппонента» Японии перешла, наконец, к Дальнему Западу (Европе, а затем и Америке).

Восприняв из Китая технику перегородчатых эмалей (клуазоне, яп. *сиппо*), японцы уже в первой трети XIX в. наладили выпуск изделий в «китайском» стиле династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912), а к началу 1880-х гг. обрели в этом ремесле и свой оригинальный стиль[4]. В период расцвета техники *сиппо*, начавшегося в 1880-х гг., японцы, в отличие от китайцев, стали применять преимущественно прозрачные цветные эмали, имитировавшие природные камни (например, авантюрин). Похожая техника бытовала и в западных, особенно французских, изделиях рубежа XIX–XX вв. (Казакова 2013: 495–511, 503). Таким образом, в отличие от китайцев, японцы были готовы на этом этапе осваивать новые западные технологии, открывшие им доступ на мировой художественный рынок. И все же исключение Китая из числа вдохновителей модерна в принципе невозможно: значительно активнее Японии Поднебесная империя участвовала в формировании предметной среды Запада, выступая поставщиком произведений художественного ремесла: в XVII–XVIII вв. преимущественно фарфора и лаков, а во второй половине следующего столетия – перегородчатых эмалей.

Принято считать, что техника клуазоне появилась в Китае при монгольской династии Юань (1271–1368) (Metal-bodied… 2002: 17–18, cat. no. 1–8). В периоды Мин и Цин производство клуазоне активно развивалось, причем об императорском покровительстве ему свидетельствует обилие марок с девизами правлений (Неглинская 2006). Государственная протекция обеспечила китайским эмалям беспрецедентную в искусстве клуазоне других стран стабильность, которая благоприятствовала утверждению перегородчатой техники в Японии, а также возрождению аналогичных производств на Западе эпохи историзма. По мнению специалистов Государственного Эрмитажа, второе рождение перегородчатой

[4] Наиболее ранние опыты японцев в технике клуазоне относятся примерно к 1600 г., и они могли быть вызваны культурными влияниями не только Китая, но и Запада. Об этапах адаптации перегородчатой техники в Японии см.: Coben, Ferster 1990: 19–25, 255–256).

эмали и технически близкого ей витража в Европе и особенно во Франции XIX в. «тесно связано с общим ретроспективным устремлением эпохи, в частности с реставраторской деятельностью Виоле Ле Дюка», желавшего «создать для восстановленных им средневековых храмов соответствующую утварь» (Историзм… 1996: 295–297). Новый расцвет пережили в эпоху историзма и русские эмали, среди которых встречаются изделия в китайском стиле[5].

Представляется обоснованной мысль Н. Н. Науменковой о том, что эстетический потенциал китайского экспортного фарфора был реализован в произведениях западного стиля рококо XVIII в. (Науменкова 1994: 45–47), а также, добавим, в версиях рококо эпохи историзма и живописи импрессионистов. Однако декоративные возможности китайских перегородчатых эмалей с их цветовой интенсивностью, графичностью контуров и плоскостностью изображений еще только предстояло оценить западным мастерам рубежа XIX–XX вв. Изменение вкуса (или художественной интуиции) сказалось и на практике коллекционирования: 1870–1880-е гг. стали временем формирования на Западе первых крупных собраний китайских перегородчатых эмалей (в отличие от них фарфоровые коллекции сложились одним-двумя веками ранее). Изъятые в период Опиумных войн из цинских дворцов китайские клуазоне поступили в коллекции Наполеона III (на троне в 1852–1870 гг.) и английской королевы Виктории (на троне в 1837–1901 гг.); после открытия в Лондоне Музея Виктории и Альберта эмали королевы были переданы в этот музей и стали наконец доступными для публики (Brinker, Lutz 1989: 29–30).

Как известно, в китайских клуазоне обычно используется рисунок из непрозрачного цветного стекла в металлической оправе, благодаря чему линия и цветовое пятно существуют на равных. В живописи и графике модерна линия и цвет также становятся основными средствами художественной эффективности: «с помощью жесткого контура», повышающего выразительность силуэтов, «нейтрализации фактуры, уплощения объема и пространства», общей ритмичности композиций «снимается магия оптической иллю-

---

[5] Так, хранящаяся в зарубежной частной коллекции серебряная братина с отделкой эмалью по скани (Москва, 1899–1908, фирма Павла Овчинникова) вторит форме цинской курильницы-треножника; цветочный орнамент братины близок одновременно к декору русских расписных эмалей конца XVII – XVIII в. и стилизованному «лотосовому» узору традиционных китайских клуазоне (Эмали… 2009: 164–165, № 245).

зорности, свойственная реализму, уничтожается характерный для него “эффект присутствия”» (Свидерская 2009: 26).

К периоду модерна относится рождение одного из предшествующих живописному авангарду направлений – клуазонизма. Описывая работы конца 1880-х гг. Луи Анкетена (1861–1932), критик Эдуард Дюжарден отмечал, что «художник вычерчивает свой рисунок замкнутыми линиями, накладывает между ними различные цвета, сопоставление которых создает ощущение единого заранее задуманного колорита, так что рисунок подчеркивает цвет, а цвет подчеркивает рисунок. Таким образом, работа художника становится похожа на перегородчатые эмали, и техника его сводится к своего рода клуазонизму» (Искусство… 2011: 30). Дюжарден констатировал влияние на живопись клуазонистов Луи Анкетена и Эмиля Бернара (1868–1941) народного искусства и японской гравюры; известно также об увлечении обоих художников витражами (Дэмпси 2008: 49–50). Однако имя нового живописного метода (клуазонизм) означает не витраж, а близкое ему ремесло перегородчатой эмали, возрождавшееся во второй половине XIX столетия на всем пространстве Европы.

Художественный эффект, достигнутый в живописи клуазонистов, во многом определил индивидуальные манеры крупнейших мастеров эпохи – Поля Гогена (1848–1903), Винсента Ван Гога (1853–1890), Анри де Тулуз-Лотрека (1864–1901), а также эстетику живописи фовизма и экспрессионизма (Там же: 53–55). Гогену, который в конце 1880-х гг. работал с Анкетеном и Бернаром в Понт-Авене (Бретань), удалось преобразовать находки клуазонистов в метод синтетизма – скрещивания в живописи готовых художественных форм. В его известной картине «Видение после проповеди (Борьба Иакова с ангелом)» (1888, Национальная галерея Шотландии, Эдинбург) привлекают внимание четкие контуры и насыщенный красный фон, составляющий контраст черным и белым пятнам в одежде персонажей. Установлено, что борющиеся фигуры непосредственно заимствованы Гогеном у признанного мастера японской гравюры Кацусики Хокусая (1760–1849) (Дэмпси 2008: 54). Примечательно, однако, что эффектный красный цвет фона встречается не только в японской гравюре периода Мэйдзи (1868–1912) (Children… 1998: 67, cat. no. 94; 90–91, cat. no. 139, 140, 142, 143). Он нередок и в китайских перегородчатых эмалях конца XIX в. (Неглинская 2006: 142, кат. № 100; 155, кат. № 122; 158, кат. № 128). В целом же «Видение после проповеди» Гогена имеет больше ви-

зуального сходства с перегородчатой эмалью, чем картины первооткрывателей клуазонизма (как показывает, например, сравнение этого полотна с «Благовещением» [1890] Эмиля Бернара).

Наследником эстетических решений, предложенных клуазонистами и живописью эпохи модерн, стал Анри Матисс, основатель первого авангардного направления XX в. – фовизма (фр. *les fauves* – «дикие»). К фовизму примкнули Андре Дерен (1880–1954), Морис де Вламинк (1876–1958), Альбер Марке (1875–1947), Луи Вальта (1869–1952), будущий экспрессионист Жорж Руо (1871–1958) и многие другие западные художники, которых объединяло общее представление о задачах искусства. Яркая палитра, свободное использование цвета, четко очерчивающая формы линия сближали живопись фовистов с произведениями художественного ремесла, являя «чудо воображения, созданное рисунком и цветом» (Дэмпси 2008: 66–69). И хотя в самом «нагнетании колорита» фовист Матисс обыграл находки клуазонистов, он уже не стремился в цвете к сходству с натурой, но «воплощал экспрессию» (Матисс… 1969: 10–11). Фовизм сближается с искусством модерна благодаря выраженному в нем стремлению творить художественными средствами новую реальность, а не изображать уже существующую.

Анализ созданного Анри Матиссом в 1911 г. полотна «Семейный портрет» (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) позволяет понять, каким образом художнику удалось сохранить баланс между изобразительностью и абстракцией, «избежать хаоса в столь невероятном переплетении цветовых и ритмических соответствий <...> спаять грозящую рассыпаться на мелкие элементы картину в единую монолитную конструкцию». По резонной оценке исследователей, «как всегда, Матисс не изменил самой идее произведения. При всей тщательности разработки деталей Матисс все время помнил, что пишет групповой портрет, и поэтому доминирующим элементом в нем остались фигуры» (Там же: 16–17). Этот вывод согласуется с предложенной самим художником характеристикой используемого метода обобщения, позволяющего избежать двух крайностей – иллюстративности и абсолютной абстракции: «Я мог вообразить общую концепцию моего произведения, заменяя объясняющие детали живым и наводящим на мысль синтезом» (Там же: 72–73).

Линия в графике Матисса и цветовое пятно в его холстах обладают предельной выразительностью и вместе с тем утверждают плоскость листа или полотна. Но сама природа линии у клуазони-

стов и Матисса схожа: линия – главный элемент рисунка, она точна, эстетична, показывает талант к обобщению. В отличие от изменяющейся по толщине и интенсивности тона «живой» каллиграфической линии, составляющей основу традиционной китайской и японской живописи, в произведениях западных художников линия зачастую почти индифферентна, как и линия проволок-перегородок в клуазоне.

Ставшие доступными модерну новые принципы формообразования были обусловлены как обновлением механизма использования традиции, так и обращением к новым источникам, одним из которых стали китайские клуазоне. Формообразующее значение ремесла уравняло декоративное искусство модерна с живописью, явилось новшеством, отличающим стиль модерн и наследующие ему авторские стили XX столетия. Эмпирически найденный в клуазонизме и синтетизме романтический и эстетский по сути путь разделения локального цветового пятна и четкой контурной линии посвоему вел к появлению художественной абстракции – главного новшества в западном искусстве XX в.

Литература

Борисовская, Н. А., Козлова, С. И., Траскин, В. Ю. (ред.). 2007. *Энциклопедия живописи.* 2-е изд. М.: АСТ.

Дэмпси, Э. 2008. *Стили, школы, направления*. М.: Искусство – XXI век.

Искусство XIX–XX вв. Стили и течения / сост. И. Мосин. 2011. СПб.: СЗКЭО.

Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве. 1820 – 1890-е годы. 1996. *Каталог выставки Государственного Эрмитажа.* СПб.: Славия.

Казакова, Л. В. 2013. Художественный мир стекла. От Ар Нуво к Ар Деко. В: Федотова, Е. Д. (отв. ред.), *Художественный мир глазами иностранцев: впечатления, взаимовлияния, новые тенденции*: сб. ст. М.: Памятники исторической мысли, с. 495–511.

Крючкова, В. А. 2013. Как чужое становится своим. Явление «японизма» в художественной культуре Франции. В: Федотова, Е. Д. (отв. ред.), *Художественный мир глазами иностранцев. Впечатления, взаимовлияния, новые тенденции*: сб. ст. М.: Памятники исторической мысли, с. 390–422.

Матисс. Живопись, скульптура, графика, письма. 1969. Л.: Советский художник.

Науменкова, Н. Н. 1994. Китайский фарфор и интерьер рококо. *XXV научная конференция «Общество и государство в Китае»*. М.: Вост. лит-ра.

Неглинская, М. А. 2006. Китайские перегородчатые эмали XV – первой трети XX века. *Собрание Государственного музея Востока*. М.: Любимая книга.

Николаева, Н. С. 1996. *Япония – Европа: диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX века*. М.: Изобразительное искусство.

Рид, Г. 2009. *Краткая история современной живописи*. М.: Искусство – XXI век.

Сарабьянов, Д. В. 2001. *Модерн. История стиля*. М.: Галарт.

Свидерская, М. 2009. История, историческое, «историзм» в культуре XIX столетия. *Лики истории в европейском искусстве XIX века. Каталог выставки.* М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина.

Эмали мира 1700–2000. Из коллекции Халили. 2009. *Каталог выставки 08.12.2009 – 14.03.2010*. СПб.: Государственный Эрмитаж.

Яковлева, И. Г. 2008. Китайский фарфор эпохи поздней Цин (1796–1911) в системе национальной культуры. *Горный журнал* 3 (специальный выпуск): 72–80.

Avitabile, G. 1987. *Vom Schatz der Drachen. From the Dragon's Treasure. Chinesisches Porzellan des 19 und 20. Jahrhunderts aus der Sammlung Weishaupt*. London: Bamboo Publishing Ltd.

Brinker, H., Lutz, A. 1989. *Chinese Cloisonne. The Pirre Uldry Collection.* London: Bamboo Publishing Ltd.

Children Represented in Ukiyo-e. Japanese Children in the 18th – 19th Centuries. 1998. Osaca: Kumon Institute of Education.

Coben, L. A., Ferster, D. C. 1990. *Japanese Cloisonne. History, Technique and Appreciation*. Tokyo.

Metal-bodied Enamel Ware. The Complete Collection of Treasures of the Palace Museum. 2002. Hong Kong: The Commercial Press.