

Э. Э. Чистякова

Влияние восточной эстетики на европейскую художественную культуру XVIII—XX вв.

Развитие европейской культуры трудно представить вне изучения ее многочисленных культурных взаимодействий. Взаимодействие с Востоком — одна из устойчивых доминант в художественной культуре Европы. Интерес европейцев к Востоку, возникнув в средние века благодаря рассказам путешественников и купцов об их удивительных приключениях, уже никогда не угасал. И в настоящее время восточное влияние на европейскую культуру не исчерпано: эстетические ценности Востока стали неотъемлемым компонентом формирования европейского эстетического вкуса.

Восток для средневековых европейцев был воплощением образа идеальной страны, экзотической, далекой, живущей по другим законам и фантастически богатой. Рассказы о таинственной стране воспламеняли воображение, вызывали восторг у монархов и жгучий интерес у истинных ценителей красоты. Проникновение восточных эстетических ценностей в европейские страны имело разнообразные формы претворения в художественной культуре. Путешествия по Индии, Марокко, Египту, древней библейской и исламским территориям обогащали эстетический кругозор европейцев.

Но широкое освоение богатого художественного наследия Востока с его поэзией, музыкой, бытом, декоративно-прикладным искусством началось благодаря торговле с европейскими колониями на Востоке. Не случайно тон в этом процессе задавали страны с богатой колониальной историей, которые открыли возможность приобщения к новым культурным явлениям и способствовали развитию нового вкуса.

В 1600 г. английская королева Елизавета I пожаловала британской Ост-Индской компании хартию, гарантирующую монополию на торговлю с Индией и странами Дальнего Востока. Это событие закрепило первенство Великобритании в распространении восточного, в частности, китайского стиля. Торговля с Индией повлияла на вкусы зажиточных слоев населения Великобритании и других стран европейского континента в отношении пищи, напитков, предметов декоративно-прикладного искусства.

Другая великая морская держава — Голландия соперничала с англичанами в торговле с Востоком. Основанная в 1602 г. голландская Ост-Индская компания установила торговые отношения с Японией, в течение XVII и XVIII вв. оставаясь в Европе почти единственным поставщиком японских изделий из лака и фарфора.

Интенсивную торговлю с Востоком вели также Испания и Португалия, доставляя в Европу на своих галеонах и каракках большое количество подлинных произведений восточного искусства и полностью удовлетворяя растущий потребительский спрос.

Огромные партии восточных товаров доставлялись торговыми компаниями, но также большую роль в распространении восточных изделий играла и индивидуальная торговая активность. По разрешению торговых компаний все члены корабельных команд — от капитана до рядового матроса могли привозить на продажу шелк, обои, веера и опахала, поделки из лака и серебра, золота и слоновой кости. Восточные товары становились объектами жадного интереса и охоты. Пристани и склады европейских морских держав были переполнены восточными товарами. Открытый Марией Медичи магазин восточных товаров прямо в галерее Лувра, восточный магазин на Риджент-стрит и магазин японских товаров на улице Риволи явились показателями начавшейся «моды на восточное», желания приобщиться к идеям, ставшим популярными и уже овладевшими обществом под влиянием увиденного и прочитанного.

С конца XVII в. в Европе получил широкое распространение стиль «шинуазри» (фр. *chinoiserie* — мода на предметы дальневосточного искусства), а также стилизация архитектуры, интерьеров и предметов декоративно-прикладного искусства в «китайском вкусе». Следует отметить роль европейских монархов в распространении нового модного влияния. Так, увлеченный Востоком двор Людовика XIV — европейский эталон роскоши и вкуса, несмотря на раздающиеся голоса протеста, способствовал утверждению китайской эстетики. Первое в китайском стиле европейское здание — Трианонский дворец в Версале — не было ни долговечным, ни по-настоящему китайским, но имело оригинальное решение декора в виде китайских ваз на балюстрадах, сине-белой мебели, сине-белой фаянсовой плитки в оформлении крыши, что свидетельствовало об обращении к китайской стилистике как аллегории могущества и богатства.

Ввиду множества мелких германских королевских дворов, увлеченных восточной эстетикой, увеличивалось количество коронованных особ, вкусы которых распространялись на новые регионы по мере международного расширения матримониальных связей германских королевских фамилий. Фантазия и энергия принцев и принцесс способствовали созданию в Европе значительных художественных образцов восточного стиля. Китайский чайный домик в Сан-Суси, сооруженный в середине XVIII в. для Фридриха Великого, — один из самых известных примеров. Расселившиеся по Европе братья и сестры Фридриха, вдохновленные его примером, строили китайские павильоны в собственных садах и парках. Август II Сильный еще в начале XVIII в. «пробовал силы» в возведении построек в восточном стиле (сначала «японский дворец», а затем индийский увеселительный замок в Пильнице и китайские комнаты в садовых и парковых павильонах).

Постепенно происходило распространение восточных влияний и в скандинавских странах, где правили немецкие князья. По семейным каналам восточная мода быстро вместе с германскими принцессами добралась и до Санкт-Петербурга. Царицы — этнические немки прививали русскому дворянству наряду с другими более известными увлечениями и вкус к шинуазри.

Можно сказать, что европейское увлечение Востоком для русской культуры стало соблазном, которого она не смогла избежать. Тем не менее, и раньше «восточная тема» уже присутствовала в русской культуре. Д. Сарабьянов отмечает, что уже храм Покрова на Рву на Красной площади в Москве (собор Василия Блаженного), созданный в 1554—1560 гг., при безусловном наличии готических и ренессансных черт в наружном убранстве обнаруживает доминирование сказочной красоты с восточным привкусом.

Для русских образ Востока совпадал с некоей ориентальной фантазией, реализующейся в общих принципах пестроты, орнаментальности, причудливого ритма, свободной стихийности¹. Кроме того, влечение к восточной культуре в России подогревалось событиями во внешней политике. Русско-турецкие войны, покорение Кавказа также оставили след в русском интерьере, до наших дней сохранив моду на оттоманки, кавказские ковры, восточные диваны, курительные комнаты с коллекциями оружия. Чесменский дворец, Бахчисарайский дворец в Крыму, турецкий «Киоск» в Царском Селе свидетельствовали о влиянии турецкой эстетики.

Восхитительные образцы шинуазри в России — Китайский кабинет во дворце Монплеизр, Китайский дворец в Ораниенбауме, Китайская беседка в Царском Селе. При проектировании построек для увеселительного сада в Екатерингофе архитектор О.-Р. Монферран обратился к различным, в том числе и китайским мотивам. Для изготовления мебели образцами служили подлинные восточные предметы, на основе которых создавались точные копии и стилизаторские изделия.

Владельцы мастерских выписывали проекты из-за границы, пользовались эскизами, публикующимися на страницах специальных художественных журналов. В 1783 г. было закончено оформление Китайского зала Большого Царско-сельского дворца по проекту Ч. Камерона. Использование дворцовой коллекции фарфоровых и краснолаковых изделий, а также подлинные китайские шелка и расписные лаковые панели, которыми декорировались стены, стали продолжением обязательной традиции, сложившейся в русских дворцах с петровских времен. Работы Ч. Камерона в китайском стиле заслужили высокой оценки, что В. Н. Талепоровский объяснял как результат недопущения вульгарности, свидетельство глубокого и искреннего понимания восточной эстетики и введения в интерьер подлинных фрагментов. «Изучая Китай не по европейским повторам, а по подлинным произведениям лаковой живописи, изделиям из фарфора и слоновой кости, Камерон стоит перед нами цельной, законченной фигурой художника-артиста, блестящего энциклопедиста, художника», который «творил, не беря готовых голых форм китайской архитектуры, а претворял их в общую концепцию своего представления о Китае», «в своей концепции Камерон превращал китайские формы в европейские, а свои, европейские формы, переносил в

¹ Сарабьянов Д. В. Россия и Запад. Историко-художественные связи XVIII — начала XX века. М., 2003, с. 32.

обстановку Китая, «не архитектурную форму он переносит зрителю, а вводит самого зрителя в Пекин»².

Для оформления в стилистике шинуазри Китайского зала архитектор спланировал гарнитуры мебели и каминный экран, обитые китайскими шелками. Мебель для Китайского зала была совершенно оригинальным творением Камерона, что свидетельствовало о богатой фантазии зодчего. Активное использование цвета как своеобразное напоминание о традиционной китайской лаковой мебели позволяло мебели, созданной Камероном, вполне вписываться в европейскую классическую традицию, однако, отличаясь особой выразительностью и полифоничностью в использовании цвета и материалов.

По поручению Екатерины II был создан Китайский дворец в Ораниенбауме, получивший название «Собственного дома императрицы», или «Уединения» (архитектор А. Ринальди). Одна из комнат дворца — Стеклярусный кабинет — явилась уникальным образцом техники декора шинуазри. Три стены кабинета были украшены китайскими панелями, расписанными Ж. Пильманом, выдающимся французским мастером фантазий на тему Востока.

Увлечение восточным искусством, обозначившееся еще во времена Петра Первого и сохранившееся позже, способствовало украшению в восточной стилистике и других русских императорских и великокняжеских дворцов. Иллюзия хрупкого фарфора с тонкой росписью, подражание китайскому искусству пейзажами, драконами, павлинами и фигурами людей под зонтиками, экзотические, наполненные восточными раритетами комнаты при Екатерине II появились не только в пригородных резиденциях, но и в Зимнем дворце. В четырех комнатах юго-восточной части дворца были собраны восточные редкости, и комнаты стали называться «китайскими». П. Б. Шереметев отмечал «пребогатое убранство и много особенно китайских вещей», коллекции китайской бронзы, фарфоров, лаков, стеклярусные обои и лаковую мебель.

Безграничное увлечение императрицы Востоком привело к появлению у почитательницы *jardin anglo-chinois* желания разбить парк вокруг ее Летнего Дворца в Царском Селе. Благодаря стараниям приглашенного англичанина Джона Буша в нем появились китайская деревня с яркими и пестрыми домами, украшенными китайскими мотивами, драконами, свешивающимися с крыш.

Шинуазри, утвердившись в Европе, имел чрезвычайный успех в России. Веера деревянные, лакированные оправы, бумажные экраны, расписанные гуашью, зонтики можно было купить в знаменитом петербургском магазине “Alexandre” на Невском, магазине “Moret” на Кузнецком мосту в Москве. Китайская рисовая пудра, штофные ткани с китайскими мотивами, китайские лаковые панно, шелковые веера, китайские безделушки, лакированные этажерки, ландшафтный дизайн, — все это свидетельствовало об интересе к культуре Поднебесной.

² Талепоровский В. Н. Чарльз Камерон. М., 1939, с 73.

Принятие новой моды в Европе и России средним классом расширило сферу применения восточной эстетики и способствовало еще большему размаху восточного влияния. В моду входили увеселения на восточный манер, восточные костюмы на маскарадах, вечера за книжкой о путешествиях по экзотическим странам. Женщины совершенствовались в вышивании шелком, ремесленные мастера черпали вдохновение, изучая гравюры-иллюстрации в путевых заметках. Над «модой на восточное» подшучивали, но ее принимали. Восток осваивался лингвистами-переводчиками и предпринимателями, учеными и путешественниками.

Тем не менее, Восток чаще оставался в восприятии европейцев условно целостным культурным миром, экзотическим и сказочно богатым. Потому они редко определяли конкретную страну — изготовителя восточного изделия. Главным для них оставалось обладание предметами иной, полной чудес жизни. В условиях быстро растущего спроса на товары Востока европейские мастера наладили производство собственной продукции в восточном стиле. Голландцы опережали в производстве лаковых изделий. В подражание китайскому фарфору, ввозившемуся голландской Ост-Индской компанией, появляется Делфтский фарфор, расписанный «под Китай». В Германии основывается фарфоровая фабрика в Мейсене. Восточные шелка и ситцы, составившие конкуренцию европейской парче и шерсти, способствовали производству европейских аналогов. Под влиянием Востока английские вышивальщицы создавали рисунки по китайским образцам или «индийской моде», и вскоре покрывала и драпировки в восточном стиле появлялись в покоях королевской семьи. В шпалерах, всегда пользовавшихся популярностью, изображали сцены из жизни экзотического Востока. Несмотря на то, что восточные изделия оставались символом роскоши и вкуса, выпуск аналоговой продукции рос, при этом ее часто принимали за аутентичную. «Европейские мастера, подражая восточным мастерам, — отмечал в этой связи Д. Джекобсон, — с истинным артистизмом воплощали в своих изделиях собственное видение восточного искусства», то есть создавали тем самым так называемый «ориентальный» стиль³.

Открытие японских портов для мировой торговли спровоцировало бум увлечения японской культурой, загадочной и долгое время недоступной. Еще не были известны европейцам шедевры японской литературы («Повести о Гэндзи» Мураками Сикибу, «Записки у изголовья» Сей-Сенагон), а мода на Японию уже процветала благодаря декоративному искусству, известному по трехтомному изданию «Le Japon Artistique» собирателя раритетов Бинга. В его антикварном магазине можно было найти японские веера, статуэтки нэцкэ, чашечки из фарфора «яичная скорлупа».

Французский денди, граф Роббер де Монтескье, представитель французского аристократического рода серьезно занимался изучением японского искусства,

³ Джекобсон Д. Китайский стиль. М., 2005, с. 156.

коллекционировал японские лаковые шкафы, керамику, фарфор, какемоно (японские настенные картинки, выполненные на полотне, шелке, бумаге, которые сворачивались в свитки). Японский стиль его апартаментов, окруженных настоящим садом камней с карликовыми соснами, выписанный из Японии садовник, «японские» чаепития, ставшие изысканным ритуалом, во время которого рассуждали о марках японского фарфора и гравюрах Хокусая, — один из примеров серьезного увлечения Японией. Граф Монтезкье приобщил к своему увлечению Э. Галле, присылая ему рисунки японских цветов и настоящие водяные лилии для эскизов, — Галле стал изготавливать вазы, орнаментированные японскими мотивами.

В это же время Д. Уистлер создал коллекцию дальневосточных вещей и написал под влиянием японского искусства «Княжну Фарфоровой страны» и другие работы, П. О. Ренуар — «Портрет мадам Шарпантье» в японской обстановке ее дома, П. Лоти — в жанре восточной экзотики «Госпожу Хризантем». Творцы французской художественной культуры и литературы — от Бодлера до Моне и Дега способствовали тому, что япономания приняла массовый характер. Банкиры и дамы полусвета скупали бамбуковую мебель и статуэтки Будды, были заимствованы типы японской планировки садов и парков, создавались сентиментальные романы о гейшах, путевые заметки о жизни и нравах японцев, коллекции японского декоративно-прикладного искусства.

«Японизм» утвердился в интерьере, надолго гарантируя моду на японский фарфор, японские ширмы, коллекции кукол, японские циновки и даже японских собачек. Этот феномен стал доказательством того, что и в XIX в. восточное влияние не исчерпало себя. Чтобы вдохнуть новую жизнь в европейский дизайн, его творцы искали инокультурные эстетические идеи и обращали свои взоры уже не к Китаю, а к Японии. «Японизм» открыл свежую страницу в европейской эстетике XIX в.

«Историю японского стиля, — отмечал Д. Джекобсон, — можно рассматривать как шинуазри в миниатюре»⁴. Декоративность шинуазри, его пластичность позволяли воплотить в жизнь любую фантазию. Эпоха барокко использовала его блеск, роскошь, экстравагантность. В эпоху рококо шинуазри занял уже место важного конструктивного элемента, став выразителем вкусов любителей роскоши и утонченности. Альтернативный симметрии, прямым линиям, он воспринимался как антитеза официальности и пафосу классицизма.

Мода на китайский стиль сохранялась и позднее там, где было необходимо создать атмосферу беспечности, экстравагантности. В «японизме» открылись свежесть, простота, новая выразительность, созвучная времени и поискам нового художественного языка в конце XIX в. В то время как шинуазри развивался под покровительством меценатов и затронул главным образом декоративно-

⁴ Джекобсон Д. Китайский стиль, с. 214.

прикладное искусство, распространению японского стиля способствовали сами японцы, и характерным примером его влияния стала живопись.

Мода на восточный стиль сохраняла позиции весь XIX в. и шагнула в XX. Эстетические поиски нового столетия нередко приводили к использованию восточной эстетики — в тканях, обоях, мебели, и в уже иной исторической обстановке снова прорезались восточные мотивы. Многие фарфоровые фабрики и мануфактуры выживали за счет непрекращающейся популярности «индианских» цветов, сине-белой столовой посуды. Д. Джекобсон констатировал особенности восприятия восточной эстетики в этот период: «Экзотика Востока притягивала души, склонные к мечтательности, а для эстетов, трепещущих перед лицом промышленной эры и теряющих почву под ногами при столкновении с ее крайними проявлениями, уже в новейшее время страна Востока стала означать последнее пристанище от уродливых явлений эпохи и оплот мирного уюта»⁵.

Восточный стиль проявлял себя в местах массовых гуляний и развлечений. Музейные залы, театры, кинотеатры, гостиницы и даже круизные лайнеры охотно использовали элементы восточного стиля в начале XX в. Часто это объяснялось способностью ориентального стиля транслировать зрителю ощущение сопричастности богатству и сказочному миру фантазий. Широкий интерес к восточной культуре в России в этот период проявился в огромном количестве восточных интерьеров, вобравших в себя ориентальные черты. Гостиные и музыкальные салоны, курительные комнаты и дачные веранды, кабинеты и будуары напоминали восточные гаремы, ханские шатры, японские чайные дома. Генеральские дачи и заурядные съемные квартиры, мещанские интерьеры и аристократические салоны заполнялись японской скульптурой и фарфоровыми тарелочками, коврами ручной работы и восточными пуфиками, пальмами в высоких жардиньерках и вазами с сухим ковылем и павлиньими перьями⁶. Это было причудливым соединением массовой моды и глубокого личного интереса, обывательских вкусовых предпочтений и специальных научных знаний, тонкой эстетической игры и китча.

Мода на восточную эстетику получила дополнительный стимул в 1909 г., когда С. Дягилев впервые привез русский балет в Париж. В годы, предшествующие Первой мировой войне, экзотическое богатство костюмов и декораций развернуло поиски художников и декораторов в сторону Востока.

Восточная тема явилась «величайшими чарами» для создателей Русских сезонов. Именно в театральных работах можно было с особой полнотой синтезировать свойственное времени увлечение Востоком с использованием богатейшего арсенала знаний культуры и искусства. В сюите «Шехеразада» Н. Римский-Корсаков и сценограф — признанный мастер восточных фантазий Л. Бакст оживили сказочный, волнующий мир Востока. Подлинным откровением для любителей театра стала и декорация к «Половецким пляскам» в постановке

⁵ Джекобсон Д. Китайский стиль, с. 178.

⁶ Васильев А. Русский интерьер в старинных фотографиях. М., 2008, с. 368–390.

оперы Бородина «Князь Игорь», созданная Н. К. Рерихом. Восток, сложный и многоликий, предстал зрителям в балете А. Балакирева «Тамар» с декорациями Л. Бакста и хореографией М. Фокина, в хореографических эскизах «Восточное», оформленных К. Коровиным, Л. Бакстом, опере-балете Римского-Корсакова «Золотой Петушок», поставленной М. Фокиным, оформленной Н. Гончаровой. Ориентализм прослеживается во всех областях искусства 1900-х гг., массового и высокого. И это влияло на культурные интересы публики, оказавшейся особенно восприимчивой к восточной экзотике декораций и музыкальных решений.

Во времена, когда реклама делала свои первые шаги, Русские балеты Дягилева, пользовавшиеся огромной популярностью в той социальной среде, где формировались вкусы публики, влияли на моду, искусство, развлечения. Несмотря на уже существовавший в Европе интерес к восточной культуре, «повальное увлечение «восточным» колоритом и костюмами» началось после первых показов дягилевских балетов. Почти в одночасье богатый цветом и чувством стиль приобрел статус товара в сфере моды и декоративного искусства. «Вкус к восточному искусству пришел в Париж как товар, импортированный из России посредством балета, музыки и декораций, — комментировал художественный обозреватель газеты «Фигаро», — русские артисты действовали как посредники между нами и Востоком, и они наделили нас даже большим вкусом к восточному колориту, чем к своему собственному искусству»⁷. Одновременно и публика, представленная богатыми, влиятельными, известными, талантливыми людьми, влияла на репертуарную политику Дягилева. От Русских сезонов требовали на первых порах русской экзотики, и находили ее в огненной стремительности и яркой вакханалии красок и танцевальных движений.

Имевшие большой успех новые балетные спектакли в полной мере раскрыли талант создателей, продемонстрировавших не просто устойчивое влечение к восточной культуре, но и колоссальные знания быта, танцев, атмосферы восточной жизни. Декорации, выполненные Л. Бакстом к «Шехеразаде», произвели фурор, а эскизы к ним были приобретены Музеем декоративных искусств. Французская пресса не скупилась на выражение восторга по их поводу, отмечая «необыкновенную силу и богатство цвета», «изысканным образом соединенные краски декораций и костюмов». Работа художника для балета «Клеопатра» стала настоящим откровением для этнографов, что и отметил император Вильгельм, заявивший, что Бакст «заставит немецких ученых учиться в Русском балете». Между тем, Л. Бакст проделал огромную предварительную работу по изучению восточного искусства, что в соединении с творческой фантазией позволило ему впоследствии использовать в эскизах к балетам различные элементы иранских миниатюр, одновременно вспоминать об Индии, гравюрах японских художников и следовать уже сложившемуся некоему представлению о сказочном Востоке в духе «Тысячи и одной ночи».

⁷ Цит. по кн.: Гарфола Л. Русский балет Дягилева. Пермь, 2009, с. 294.

Этому предшествовало путешествие художника в конце века по Северной Африке, что обозначило начало увлечения Ближним Востоком, колыбелью ориентализма. Затем последовало знакомство с арабской и турецкими культурами, оставившее неизгладимые впечатления. Таким образом, в основе бакстовского воображения лежал интеллектуальный акт, заключавшийся в исторической реконструкции времени и места⁸. Задолго до работы у Дягилева Л. Бакст применил свои энциклопедические знания об искусстве Востока при создании постановок для Императорского театра: костюмы для «Саломеи» в исполнении Иды Рубинштейн были созданы в восточном духе, предвосхищая экзотику «Клеопатры» и «Шехеразады», «Тамар» и «Легенды об Иосифе». Как отмечал Ч. Майер, в основе этих постановок лежали глубокие знания из разных сфер художественной культуры, обогащенные личными наблюдениями.

Декорации и костюмы восточных балетов Русских сезонов были оценены не только с чисто художественной стороны, но и с точки зрения новых театральных принципов. Чарующая новизна спектаклей особенно остро чувствовалась в декорациях и костюмах, созданных настоящими большими художниками, а не ремесленниками-декораторами. Если ранее постановки были, по словам С. Лифаря, «прекрасной иллюзией, за поисками которой зритель, не находящий красоты в жизни, идет в театр», то в новых спектаклях волновала исключительная щедрость художественного оформления, делавшего фантазию реальностью. Рабы в топазах и изумрудах, большой лазурный ковер, усыпанный розами («Клеопатра»), вдохновенный танцевально-живописный пляс («Половецкие пляски»), роскошный гарем шаха («Шехеразада») — все это было «револьверным выстрелом в зеркало среди вялой изнеженности и картонных трюкажей»⁹. Летописец русского балета В. Светлов отмечал также нарушение танцевальных традиций и крушение балетных канонов в новых постановках, что делало Русские балеты «интереснейшей по заданию экскурсией в область археологии, иконографии и этнографической пляски».

Экзотика составила одно из направлений раннего творчества М. Фокина. Углубленное погружение в историю было для хореографа Русских балетов инновационным актом, шагом вперед и способом увидеть нечто радикально новое. Огромное влияние на формирование его художественных впечатлений оказали живопись, музыка и, конечно, путешествия. В вагоне третьего класса он объездил Крым, Кавказ, побережье Каспийского моря, и позже образы Востока запечатлелись в его хореографии.

С самого начала хореографической карьеры работы М. Фокина были наполнены острым чувством истории. Он был убежден, что сюжет, период и стиль в балете должны соответствовать времени и месту сценического действия, что

⁸ Подробнее см. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. М., 1991, с. 253.

⁹ Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М., 2005, с. 253.

акту творчества должны сопутствовать эмпирические наблюдения и исследования, что выразительность рождается из соответствия изображения и реальности. Под лозунгом историзма хореограф-реформатор начал наступление на условности классической эстетики балета. Дело в том, что к рубежу веков характерные танцы представляли собой воспроизведение национальных стереотипов, свойственных восприятию европейцев. Фокин восстановил жизнеспособность различных «диалектов» танца, создал новую форму, не зависящую от академической традиции и связанную с живыми национальными и этническими стилями танца. Молодой хореограф работал над балетами, как этнограф, применяя натуралистические методы изучения жизни народов, вел специальные исследования, разыскивал в библиотеках следы исчезнувших цивилизаций. «В ходе постановки, — свидетельствовал С. Лифарь, — Фокин погрузился в изучение Древнего Египта и в свободное время забегал в Эрмитаж, где окружал себя посвященными Египту книгами. На постановку танца со змеей его вдохновила репродукция, найденная во время блужданий по музею»¹⁰. Восточные декорации, восточные танцы, восточные сюжеты позволили хореографу рассказать о событиях, очевидцем которых он был. Фокин приветствовал борьбу старого и нового, ибо революция многое разрушила, но многое и создала. Смерть Амуна в ходе жестокой оргии в «Клеопатре» и разгул, предшествующий финальной трагедии в «Шехеразаде», стали не только «одними из кровавейших эпизодов, когда-либо показанных на сцене», но и прототипом бешеной толпы, «пароксизмом самой революции»¹¹.

Зрители Дягилева приходили в восторг от экзотических картин «восточных» балетов, их восхищали внешнее изобилие и роскошные костюмы. Однако броские эффекты соответствовали вкусам парижской публики, ее экстравагантности и заносчивости. Безусловно, стремление потрафить вкусам зрителей позволило антрепренеру нового типа придать жанру, обладавшему строго определенным набором эстетических возможностей, формулу коммерческого успеха. Еще в самом начале своего пути С. Дягилев говорил о желании «открыть Россию миру», но при этом он ни в коем случае не хотел, чтобы «Россию считали экзотической страной, не дающей любопытным взорам Запада ничего, кроме живописного базара»¹². Но западная публика, которая требовала от дягилевской антрепризы восточных изысков, незаметно сместила эстетические акценты в репертуаре труппы, что сузило в итоге ее художественные перспективы.

Высказанный представительницей художественного авангарда Н. Гончаровой призыв ориентироваться только на Восток и его эстетику, был не оправдан и лишь подтверждал сложность тех процессов в развитии искусства, которые свя-

¹⁰ Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым, с. 32.

¹¹ См.: Гарафола Л. Русский балет Дягилева, с. 42.

¹² Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым, с. 248.

заны с синтезом культурных традиций¹³. «Восточная тема» в русской художественной культуре не осталась на статусе лишь эстетического приема, заслуживающего критики как следствие однобокости художественного восприятия и мышления. Через восточную эстетику русским художникам открывался путь к самовыражению, стихийности, ломке межкультурных барьеров, чего требовали душевные состояния, настроения, творческая воля на переломе исторических эпох. Претворение восточных традиций в эстетике русской художественной культуры способствовало созданию выдающихся произведений, свидетельствующих о ее открытости миру.

Несмотря на капризы моды, восточный стиль остается актуальным, хотя и не всегда узнаваемым в облике современных социокультурных моделей повседневности. «Потягивая чай из сине-белой чашечки, — отмечает Джекобсон, — выбирая для занавесок узор из цветущих пионов и слив, пряча телевизоры за лакированной ширмой, мы неосознанно действуем как его верные наследники, страстные поклонники искусства, в течение столетий приводившего Запад в восторг и увлекавшего художников и ремесленников»¹⁴. «Восточный стиль» — явление западное, следствие европейского восприятия Востока и фантазий о сказочных странах.

Экзотический Восток стал в своей эстетике неотъемлемым и устойчивым элементом европейской культуры, в том числе русской. Пути восточного влияния были разнообразными, но независимо от способов своего проникновения и претворения в художественной культуре Европы XVIII—XX вв. восточная эстетика всегда привлекала европейцев контрастами своих смысловых доминант — созерцательной гармонией с природой, неги и жизнерадостной чувственности, аскетизма, роскоши, экстравагантности.

¹³ См.: Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века, с. 253.

¹⁴ Джекобсон Д. Китайский стиль, с. 7.