

Философические письма. Русско-европейский диалог. 2023. Т. 6, № 3. С. 171–186.

Philosophical Letters. Russian and European Dialogue. 2023. Vol. 6, no. 3. P. 171–186.

Научная статья / Original article

УДК 008

doi:10.17323/2658-5413-2023-6-3-171-186

## КРОСС-КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ ЕВРОПЕЙСКОЙ И ВОСТОЧНОЙ КУЛЬТУР: ШИНУАЗРИ В ПРИДВОРНОМ ИСКУССТВЕ КНЯЗЕЙ РАДЗИВИЛЛОВ XVIII ВЕКА НА БЕЛАРУСИ

**Ольга Дмитриевна Баженова**

Национальный исследовательский университет


«Высшая школа экономики», Москва, Россия;

Белорусский государственный университет,

г. Минск, Беларусь, odbazhenova@gmail.com,

<https://orcid.org/0000-0002-5683-4448>



 **Аннотация.** Исследование обращается к рассмотрению проблемы кросс-культурного диалога в искусстве на примере стилистики шинуазри, или китайщины, как стали называть этот симбиоз европейского и китайского искусства французские энциклопедии первой половины XIX века. Автор сосредотачивается на истории шинуазри в замках князей Радзивиллов XVIII века на Беларуси. Основой аналитики является альбом эскизов мебели, керамики, оружия, подготовленный придворным художником Фишером в 1730-е годы, и цикл росписей в залах сокровищницы Несвижского замка 1780-х годов.



**Ключевые слова:** китайский вкус, шинуазри, Беларусь, Великое княжество Литовское, князя Радзивиллы, альбом эскизных проектов, Фишер, Несвижский замок, росписи, пространство



**Благодарности:** Статья подготовлена в рамках Программы фундаментальных исследований Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ).



**Ссылка для цитирования:** *Баженова О. Д.* Кросс-культурный диалог европейской и восточной культур: шинуазри в придворном искусстве князей Радзивиллов XVIII века на Беларуси // *Философические письма. Русско-европейский диалог.* 2023. Т. 6, № 3. С. 171–186. doi:10.17323/2658-5413-2023-6-3-171-186.

---

### *Memory of Culture*

#### CROSS-CULTURAL DIALOGUE OF EUROPEAN AND EASTERN CULTURES: CHINOISERIE IN THE COURT ART OF PRINCES RADZIVILL OF THE 18<sup>th</sup> CENTURY IN BELARUS

**Olga D. Bazhenova**

National Research University “Higher School of Economics”  
(HSE University), Moscow, Russia;  
Belarusian State University,  
Minsk, Belarus, odbazhenova@gmail.com,  
<https://orcid.org/0000-0002-5683-4448>



**Abstract.** The study addresses the issue of cross-cultural dialogue in art on the example of chinoiserie or Chinese style, as French encyclopedias of the first half of the 19<sup>th</sup> century began to call this symbiosis of European and Chinese art. The author focuses on the history of chinoiserie in the castles of the Radzivill princes in the 18<sup>th</sup> century. in Belarus. The basis of analytics is an album of sketches of furniture, ceramics, weapons, prepared by the court artist Fischer in the 1730s. and a cycle of paintings in the halls of the treasury of the Nesvizh castle.



**Keywords:** Chinese taste, chinoiserie, Belarus Grand Duchy of Lithuania, Radzivil will princes, sketchbook, Fischer, Nesvizh castle, murals, space



**Acknowledgments:** The article was prepared within the framework of the Basic Research Program at the National Research University “Higher School of Economics” (HSE University).



**For citation:** Bazhenova, O. D. (2023) “Cross-cultural dialogue of European and Eastern cultures: chinoiserie in the court art of Princes Radzivill of the 18<sup>th</sup> century in Belarus”, *Philosophical Letters. Russian and European Dialogue*, 6(3), pp. 171–186. (In Russ.). doi:10.17323/2658-5413-2023-6-3-171-186.

В истории европейского искусства влияние региональных культурных парадигматов, например итальянского Ренессанса на заальпийскую культуру в XV–XVI веках, рассматривается как процесс обновления. И редко кто из исследователей видит в этом проблему диалога. Диалог в искусстве все еще остается в современной искусствоведческой науке мало разработанной проблемой, хотя диалог и правила его проведения — давно известная практика, зафиксированная в античных риториках и средневековой схоластике. Достаточно много внимания уделили теории диалога русские и западноевропейские философы и литературоведы XX века.

Рассмотрение диалогического процесса в искусстве требует включения множества культурных контекстов и концептов, тщательной аналитики деталей конкретных художественных произведений. Редкой работой в этом направлении является книга английского историка искусства Энтони Бланта о французском искусстве [Blunt, 1983]. Ученый при рассмотрении Ренессанса во Франции выделил следующие четыре этапа диалога с итальянской культурой XV–XVI веков. Первый, может, не очень обычный для искусствоведов, — восхищение повседневностью Италии у французского воинства, пришедшего завоевывать эту страну; второй — повторение произведений итальянских архитекторов, скульпторов и живописцев, копирование итальянских шедевров для собрания короля Франциска I; третий — приглашение итальянских художников (например, Леонардо да Винчи и строительство резиденции в Фонтенбло); четвертый — поездки в Италию и использование итальянских теоретических трактатов мастерами французского искусства.

В противоположность внутриевропейскому диалогу диалог европейского искусства с искусством Китая совершенно необычен. Он начинается в XVII–XVIII веках и развивается в состоянии полной энигматичности — разгадывания той и другой сторонами неизвестного и загадочного. Поднебесная закрыта и полна тайн, кажется чудом и сказкой для европейцев того времени. Для

контактов с Европой в XVII–XVIII веках в Китае существовало всего несколько точек: два портовых города, где торговые компании Голландии и Англии приобретали китайские шелка, фарфор, лаковые и камнерезные изделия для европейских рынков; и еще одна при дворе китайского императора, где могли быть приняты некоторые христианские миссионеры. Но этот необычный диалог Европы с Китаем состоялся и привел к значительной редукции рациональных академических правил европейского художественного формообразования.

Что способствовало формированию кросс-культурных диалогических контактов? Это важная для тогдашней эпохи барокко и классицизма, известная с античных времен европейская традиция поиска *topos* — некоего пространства за пределами известного для обретения новых смыслов и содержаний. К тому времени уже названные стилистики европейского искусства научились через иллюзионистические фантазии телесно выражать самые невероятные концепты. Открывшуюся китайскую культуру европейские ученые разных специальностей XVII–XVIII веков и художники того времени преобразовали в новые пространственно-временные формы. Это явление получило, в отличие от выше названных форм барокко и классицизма, определение *gout chinois* («гошинуа» — китайский вкус), или, как его позднее определили французские словари 1840-х годов, *chinoiserie* (шинуазри или китайщина). При этом шинуазри в XVIII веке стало легализацией давно желаемого Европой концепта жизненного счастья, покоя и комфортной жизни.

Корнелиус Гурлит, немецкий историк искусства, именно такими словами определил сущность государственной доктрины Саксонии первой половины XVIII века, курфюрст которой был великим князем Великого княжества Литовского и королем Польского королевства. Земли современной Беларуси занимали большую часть Великого княжества Литовского. В целом же названное федеративное государство включало современные среднеевропейские и восточные государства — Польшу, Беларусь, Литву, Украину, частично Россию, Эстонию, Словакию, Молдавию. Комфорт и покой, считал историк искусства, были частью государственной политики, поскольку только покой, домашний покой мог обеспечивать благосостояние страны [Gurlit, 1924, p. 71].

Таким образом покоя и комфорта стал далекий Китай. Это была сказка, в которую верили, хотели верить, а главное, старались воплотить в жизнь, конечно же, в первую очередь средствами искусства. Удивительный мир Китая открывался не только привозимыми предметами роскоши, но и осмысливался в научных трактатах, книгах путешествий и переводах. Желание познать неизвестную страну привело к рождению первых культурологических трактатов, в которых желаемое и действительное перемешивались в дивных пропорци-

ях. Наиболее известной книгой, которую хранили королевские библиотеки и книжные собрания родовых замков, и в частности Несвижский замок князей Радзивиллов на Беларуси, стал фолиант Афанасия Кирхера (1602–1680) «China monumentis: qua sacris quà profanis, nec non variis naturae & artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata» («Памятники Китая, как священные, так и мирские, и к ним различные зрелища, как природы, так и искусства, и о прочих достопамятных вещах разъясняющее рассуждение») (1667).

Кирхер — священник-иезуит, который страстно желал попасть миссионером в Китай. Ему в этом было отказано. Через 38 лет, в 1667 году, он издал книгу о Китае, опираясь на сведения, поступившие от других миссионеров. Кирхер был всесторонне образованным человеком. Он, например, помогал Лоренцо Бернини (1598–1680) с механизмами в фонтанах на Пьяцца Навона (1651) в Риме, расшифровал пение птиц и написал книгу о музыковедении, которой пользуются и в XXI веке. Он учил Никола Пуссена перспективе и первым сделал зеркальную камеру, изобрел первый слайд-проектор, доказал невозможность Вавилонской башни и выполнил модель Ноева ковчега, разместив в нем всех зверей, перечисленных в Библии. Он был страстным коллекционером, собрал музей, который назывался «Kircheriano», и первую Кунсткамеру (Wunderkammer) Рима. Кирхер в своем исследовании подчеркнул христианские элементы китайской истории, как реальные, так и воображаемые. Он утверждал, что китайские идеограммы представляют более значительные формы по сравнению с пиктограммами других народов. Выдающийся европейский семиотик Умберто Эко (1932–2016) отметил, что эта идея Кирхера отражала этноцентрическое отношение европейцев к китайской и индейской цивилизациям. Умберто Эко писал о Кирхере в своем романе «Остров накануне», а также в научно-популярных статьях «Поиски совершенного языка» и «Serendipities» [Эко, 2007; 2018, с. 105–118]. Роберт Грэм Ирвин в известном научно-популярном сочинении «Прихоти знания: востоковеды и их враги» назвал Кирхера одним из последних ученых, стремящихся знать все [Irwin, 2007]. Кирхера, так же как и его современника и земляка Готфрида Лейбница (1646–1716), приводят в качестве, вероятного, «последнего» ученого, который сочетал в себе в равной мере энциклопедизм и эстетизм в познании мира. При современном переводе работ Кирхера акцент делается на их эстетических качествах, а не на фактическом содержании. При этом подчеркивается красота гравюрных иллюстраций в оформлении издания. Историк Энтони Графтон написал: «Ошеломляюще странен темный континент Кирхера, он будто бы придуман для истории Борхеса, которая никогда не была написана» [Grafton, 2004, p. 165–178]. Джон Глэсси в книге «Человек заблуждения» прослеживает связь между Кирхером



и такими выдающимися творцами, как Лоренцо Бернини, Рене Декарт, Исаак Ньютон. Он также предполагает влияние Кирхера на творцов XIX–XX столетий Эдгара Аллана По, Франца Антона Месмера, Жюль Верна и Марселя Дюшана. В конце концов, Глэсси пишет, что Кирхера следует признать «за его усилия узнать все и поделиться всем, что он знал, что задал тысячу вопросов о мире и для получения ответов задал еще больше вопросов. Он был источником многих идей, порой неправильных, незрелых, смешных, но красивых и всеохватных» [Glassie, 2012, p. 114–118].

Другой пример, не только показывающий, но и объясняющий иную, коммерческую сторону интереса к восточным странам и Китаю в частности, — это книга путешественника Жана Батиста Тавернье (1605–1689), который в 1675–1676 годах по распоряжению своего патрона короля Людовика XIV опубликовал труд под названием «Шесть путешествий». Он же продал французскому королю знаменитый «Голубой алмаз» в 116 карат в 1668 году. Тексты Тавернье интересны не только точным и проницательным взглядом на неизвестную восточную культуру, в том числе культуру Индии, но и рассказами о драгоценных камнях, знатоком и продавцом которых он был. Умер Тавернье в 1689 году в Москве.

Труды о Востоке, а именно о Китае, можно было найти в библиотечных собраниях королей и аристократии различных стран. Как уже говорилось, были они в активном чтении и книжной коллекции князей Радзивиллов первой половины XVIII века на Беларуси. Князя Радзивиллы герба «Трубы» вели и ведут свой род от XV века. На сегодняшний день семья насчитывает уже семнадцать поколений. Представители фамилии живут в Польше, Италии, Австрии, Германии, Великобритании, Франции, Испании. На протяжении своей почти пятисотлетней истории они успели породниться со многими аристократическими родами и правящими династиями Европы. К владениям Радзивиллов относилось почти 30% территорий Великого княжества Литовского. Столицей земель одной из ветвей рода являлся город Несвиж, отстоящий от Минска на расстоянии ста двадцати километров. Сейчас Несвиж — место паломничества туристов всего мира, памятник нематериальной культуры, взятый под охрану ЮНЕСКО.

В придворном искусстве князей Радзивиллов выявлено три стадии развития стиля шинуазри в XVIII веке. Первая относится к первой половине столетия и представлена ансамблями дворцовых интерьеров в стиле шинуазри. Вторая захватывает середину века, это время «растворения» шинуазри в различных видах театрального, монументально-декоративного и прикладного искусства. Третья стадия выпадает на последнюю четверть века, важную для формирования раннеклассицистических феноменов. Шинуазри в третий период своего существования репрезентирует не конкретные предметные формы, а новые

пространственные решения, в основу которых легло свободное, асимметричное, живописное пространство, традиционно разрабатываемое китайскими художниками и архитекторами.

В инвентарях дворцов и замков Радзивиллов такие стилизованные под Китай предметы шинуазри назывались «хиньскими», от слова «China», что польски читается как «хина», а в русском переводе могло бы звучать в длинном словосочетании «выполнено в китайском стиле». Описания предметов шинуазри могли звучать по-разному: «черного лака китайская роспись» или предмет «черный лакированный», «черный раскрашенный», «китайский блестящий», «китайской работы расписной», «китайский с черным лаком», «китайский лакированный на стекле», «китайский черный лакированный с золотом», «белый с черным китайский раскрашенный», «красный лакированный китайский», «китайской работы вышитый», «китайский расписной ... черного лака, ...зеленого с красным лака», «китайские вазы, фигурки (статуэтки)» и т. д.

В середине XVIII века для сына княгини Анны Сангушко Радзивилл (1676–1746) Михаила Казимира Радзивилла Рыбоньки (1702–1762) восточная роскошь была важной частью престижа княжеской семьи: восточные предметы составляли богатство скарбца (сокровищницы) князя в Несвижском замке, украшали дворцовые покои этой твердыни. Известно о таком роскошном для середины XVIII столетия устройении в Несвижском замке, как ванная комната, покрытая сверху донизу голландскими изразцами, имитирующими китайские. Мануфактуры Радзивиллов стали своеобразным продолжением и, можно сказать, реализацией культурных предпочтений и желаний княжеской семьи в китайском стиле. Подчеркнем, ссылаясь на Фернана Броделя, что «производство роскоши — дочь желания» [Бродель, 2006, с. 200], и уточним словами французского философа и искусствоведа Гастона Башляра: «Завоевание излишнего дает большой духовный стимул, нежели завоевание необходимого. Человек создан желанием, а не необходимостью» [Башляр, 2004, с. 56]. Особым явлением радзивилловской культуры оказался восточный вкус, стилистика ориентализма и шинуазри при внучке Анны и сыне Рыбоньки Кароле Станиславе Радзивилле Пане Коханку (1734–1790). В первую очередь восточный стиль заявил о себе в кунтушовых поясах, получивших название «слуцких» по месту их изготовления начиная с 1760 года — городу Слуцку, рядом с Несвижем. Мануфактура была открыта отцом Пане Коханку князем Михаилом Казимиром Радзивиллом в 1757 году в Несвиже и достигла пика производства в 1780-е годы, когда кунтушовые пояса стали знаком принадлежности к культуре Великого княжества Литовского и Речи Посполитой. Это были годы разделов страны, первого — в 1772 году и следующих — в 1793 и 1795 годах. В этом случае пояс высту-



Кабинет, атрибутируемый Андреасу Фолькерту. 1715. Берлин. Пример росписи и окраски шкафа в стиле шинуазри. Германия. Прямой аналог проектам мебели для дворцов Радзивиллов

пал определенным патриотическим жестом. Кроме того, он стал частью официального костюма представителей отдельных районов (поветов) Великого княжества Литовского. Для Пани Коханку роскошь — это демонстрация могущества рода Радзивиллов и формирование достойного образа его страны. О несвижской сокровищнице, хранящей между тем и восточные редкости, слагались легенды. В духе шинуазри князь оформил торжества в дни приема в Несвиже последнего польского короля Станислава Августа Понятовского (1784).

Обратимся к артефактам шинуазри в придворной культуре Радзивиллов. Рассмотрим эскизы мебели 1730-х годов из резиденции князей Радзивиллов. Они собраны в альбом из 60-ти листов и имеют автора. Им является художник Фишер (имени не сохранилось), известный в доку-

ментах и письменной корреспонденции XVIII века из архивов Радзивиллов. Радзивиллы на протяжении XVI–XVIII веков определяли культурную политику и стилистику искусства Великого княжества Литовского, где, повторим еще раз, около 30% территорий принадлежало им. Эскиз шкафа, найденный нами в архивах, представляет собой рисунок тушью и показывает аутентичные формы шинуазри 1730-х годов, отсутствующие в известных нам коллекциях европейских музеев. Шкаф, изображенный на эскизе, является в первую очередь подставкой для китайских ваз и статуэток. Но какой подставкой! Он воспроизводит форму и самую сущность пластики этих предметов в объемной пространственной монументальной форме. Горизонталь и вертикаль позволяют ощутить бесконечность, но не страшную, а философскую, зовущую, которая приглашает человека к созерцательности и размышлению.

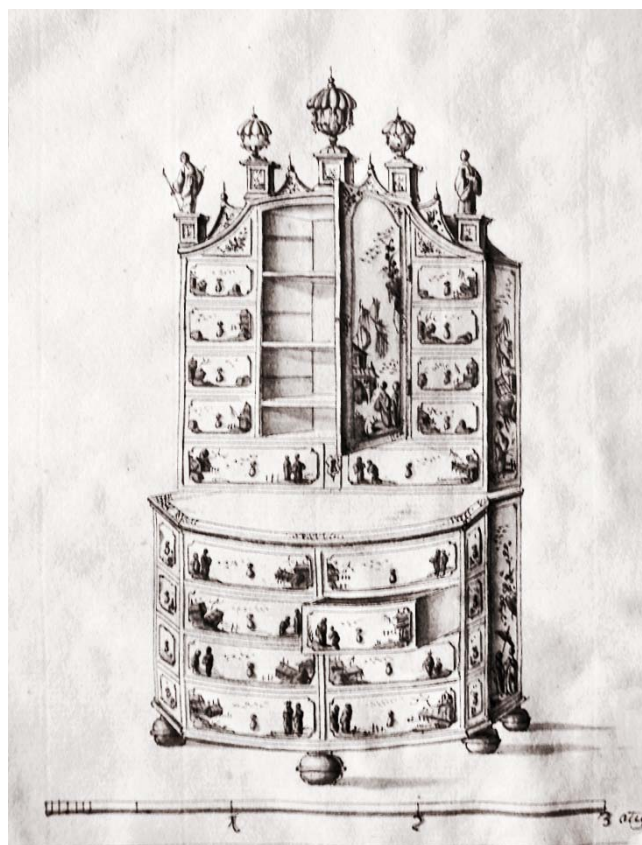
Отсутствует характерное для европейской мебели симметричное построение: шкаф кажется некой монадой, которая открывается большим количе-



ством отверстий-ящичков, каждая часть монады есть повторение целого, каждая часть кажется воспроизводящей целое. Французский философ Жиль Делёз в XX веке эту форму описывал, ссылаясь на «Монадологию» Лейбница начала XVIII века. Этот труд Лейбница, интерпретированный Делёзом как основа барочной теории искусства и культуры, в большей мере является размышлением о рокайльной или восточной (*gout chinois*) телесности и пространстве. Монада Лейбница, по словам Делёза, — это метафора души как метафизической точки, единица, свертывающая множество, и множество, развертывающее единое в виде «серии» [Делёз, 1997, с. 42–43].

Она этажна, лабиринтна и не имеет отверстий-окон. Это же мы видим в эскизе шкафа. Его пространство атектонично, корпус покоится на круглых ножках-булках, которые соединяет изогнутый нижний карниз. Связность отдельных форм предполагает тяжесть основания, но вдруг начинает звучать некое мельтешение, сбивающее архитектуру. В конце концов, объем шкафа вырастает как стебель, как свободно стоящий ствол гигантского дерева, чтобы показать *garitas* — изящную скульптуру или вазу, венчающую шкаф, который видится уже своеобразным постаментом для мелкой пластики.

Ссылаясь на совпадения признаков барокко у Лейбница и историка искусства XX века Генриха Вельфлина, Делёз еще добавляет присутствие мягкого материала, из которого произведение создается. Если это мрамор, то с жилками волнистых разводов; если камень, то пористый, мягкий. На примере эскиза шкафа в архивном рисунке видно множество отверстий, трансформирующихся открытием и закрытием. При этом материал, из которого шкаф сделан, — дерево — преобразуется раскраской — яркой красной, белой, черной, синей, лаковой блестящей с сюжетными и орнаментальными росписями. Сохранились документы, подтверждающие технологические особенности производ-



Проект мебели в стиле Шинуазри для интерьеров дворцов Радзивиллов. 1730-е годы



Беларусь. Несвиж. Замок князей Радзивиллов. XVI–XIX века. Реставрация 2000–2012 годы

ства этой мебели. Цветной лак по всей поверхности, на створках — сюжетные сцены. Цвет символичен, контрастен и ярок — полная противоположность мягкости полутонов рококо. Важную роль играют росписи стенок и дверей шкафа. Сюжетные сцены на филенках дверей вырастают из многочисленных побегов с созревшими плодами и цветами. Сюжетные сцены моделируют восточное стереотомическое пространство, которое включает стоящих в галантных позах действующих лиц. Это пространство казалось бы пустым, если бы не создавалось ощущения его значимости и внутренней духовной наполненности. Поиски аналогичных радзивилловским проектным эскизам шкафов в музеях и частных коллекциях, на аукционных торгах не принесли успеха. О формообразовании, близком шкафу, на рисунках радзивилловского собрания если и можно говорить, то скорее как о некоем родовом сходстве, основанном на общих принципах *gout chinois*. Линии изгибаются во всех направлениях по вертикали, горизонтали, в глубину. Художник в эскизе дает масштабную линейку, позволяющую вычислить размеры шкафа, который, в свою очередь, модульно определяет размеры зала или кабинета.





Несвижский замок Радзивиллов.  
Фрагменты росписи каменицы  
замка. Последняя треть XVIII века.  
Неизвестный художник в стиле  
Жана Пильмана



Кроме мебели, были лаковые панели и зеркала на стенах. Пространство ирреальное, манящее и одновременно подстраивающееся, в силу отсутствия жесткой архитектоники, к человеку; пространство, изменяющее рациональное ренессансное формобразование в сторону стереотомичности. Это опять заставляет вспомнить монаду. Монаду с большим количе-

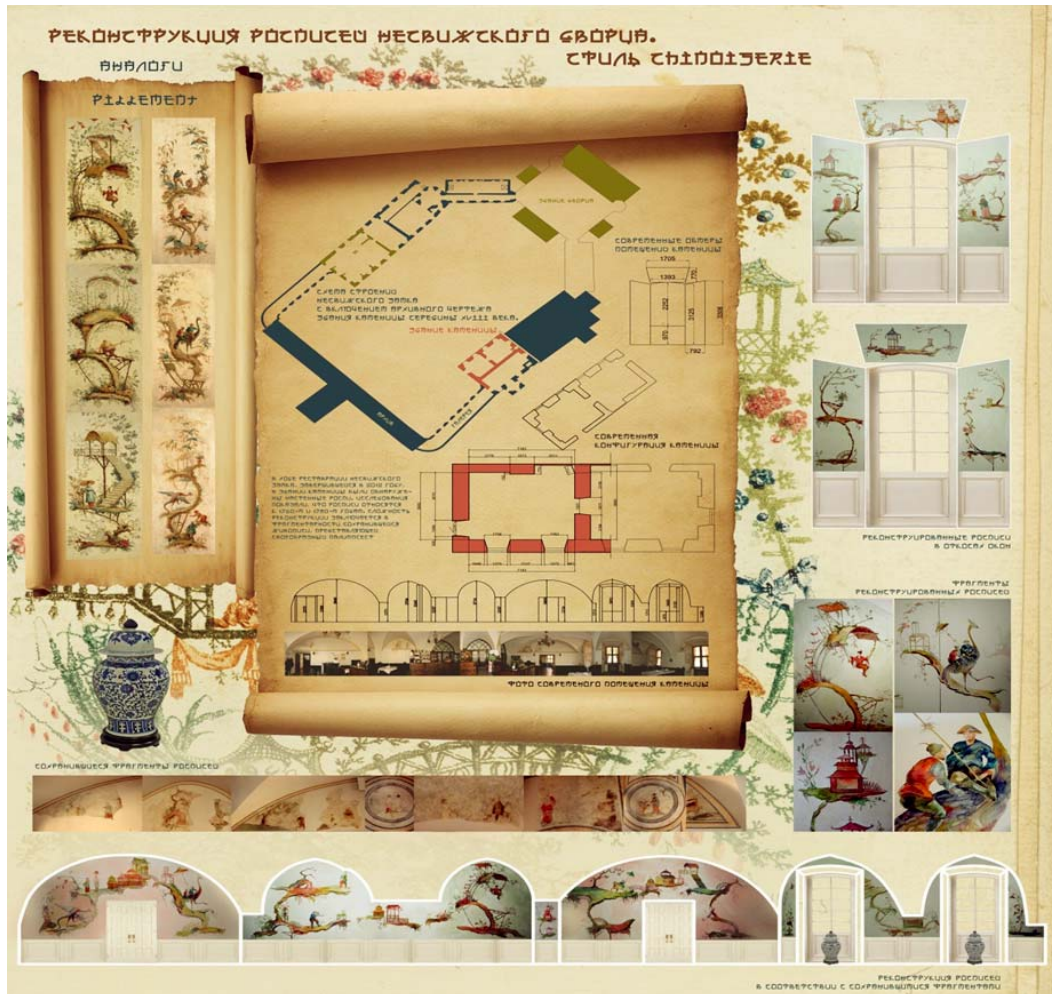


Реконструкция росписей в Несвижском замке

ством лабиринтных вставок-ящичков, при этом в каких-то ящичках могли быть еще тайные ящички. Границы мягкие, текучие, но их рокайльными не назовешь. Они именно мягкие, такие, какими их предполагает китайский вкус — *gout chinois*.

О предметах декоративного украшения залов дворцов мы получаем сведения из архивных документов и альбомов проектных эскизов мебели. Подтверждением пространственного существования шинуазри являются интерьеры с росписями шинуазри. Примером могут служить два больших помещения на втором этаже Каменицы — строения XVI века в Несвижском замке. Зал получил китайский декор в конце XVIII века, когда замок восстанавливали при последнем ординате несвижской линии Кароле Станиславе Радзивилле Пане Коханку. Остались, к сожалению, лишь фрагменты этой росписи, открытые реставраторами в 2006 году. Они позволяют предположить, что основу иконографии этого ансамбля росписей составили гравюры Жана Батиста Пильмана (1728–1808), знаменитого мастера европейского шинуазри, работавшего во всех странах Европы, а в 1760-е годы — в Варшаве при дворе последнего польского короля Станислава Августа Понятовского. Этого монарха, великого князя литовского и польского короля в течение недели в 1784 году князь Кароль Станислав Радзивилл принимал у себя в Несвиже. Залы замковой Каменицы с росписями шинуазри сыграли значительную роль в рождении мифа о богатстве Радзивиллов, поскольку являлись частью помещений сокровищницы





Проект реконструкции росписей в Каменице замка Радзивиллов в Несвиже

Несвижского замка, называемой в инвентарях на манер сокровищницы Дрезденского замка «Грюнес Гевельбе» («Зеленые своды»).

Залы Каменицы с росписями шинуазри имели ренессансных размеров крестовые своды, близкие к квадрату 6 на 6 метров, и располагались на втором этаже здания. Реставраторы открыли геометрическую линейность расчерченных сводов, откосы окон с овалами, включающими маленькие живописные, пластичные китайские фигурки. Фигурки, деревья, домики, лошади написаны на курватурных скошенных сводах, неровных стенах XVI века. При этом человеческие фигуры равновелики растениям, деревьям, домам. Если искать аналоги такому измельченному оформлению в монументально-декоративных росписях, то неминуемо вспомнится иконография Жана Батиста Пильмана, о которой мы уже сказали. Иконографические образцы Пильмана были опубликованы в Европе в большом количестве альбомных изданий. Ориентация на иконографию Пильмана позволяет понять, как решалась монументальная задача: все небольшие по размерам предметы объединялись С-образной

формой некой гигантской лозы, на ветках которой и раскачивались, как в царстве сказочной гармонии, все китайские персонажи, дома, деревья, лошадки и птицы. Шинуазри превращало этот зал Каменицы в ирреальное пространство природных форм с медленно текущим временем и неподражаемо сладостным ощущением остановленного счастливого мгновения. Очевидно, в эту комнату могли выносить ценности из других помещений сокровищницы. Кроме того, в ней могли находиться шкафы, которые по преимуществу описаны как китайские — «chińsko malewany» — в инвентарях замка. Инвентаря сокровищницы или списков предметов, которые там могли храниться во времена Пана Коханку, нет. Они отсутствуют, как и сами вещи. Остались легенды о богатстве князей Радзивиллов, несметном, удивительном. Может быть, сложению этого мифа в значительной степени способствовало созданное при помощи шинуазри пространство «Грюнес Гевельбе» Несвижского замка. Пространство шинуазри — это действительно предвкушаемое удовольствие, в данном случае удовольствие как удивление от увиденных сокровищ.

Подобно рокайльному, атектоничное, стереотомическое пространство шинуазри продуцирует некие скрытые смыслы. Например, в фарфоровом Трианоне Версаля XVII века появляется возможность ощущения личной свободы, раскрепощенности, отдохновения. В интерьерах дворцов Радзивиллов 1730–1780-х годов мы видим примерно то же самое. В этом проявляется суть искусства шинуазри, отмеченного асимметричным, живописным устройением, в котором каждый человек находит для себя уютное и комфортное место. Взаимодействие со средой поднимается на уровень особого тактильного и визуального контакта, когда возможно ощущение себя, другого и пространства. То есть происходит формирование диалогического целого, которое может стать новым мифом культуры. Эти смыслы, дополненные легендами о богатстве князей Радзивиллов, репрезентируют пространство шинуазри залов Каменицы Несвижского замка второй половины XVIII века. В пленительно-таинственных интерьерах сокровищницы родового замка легенда о несметных богатствах Радзивиллов получает свое мифическое воплощение.

\* \* \*

*Выводы.* Смоделированные европейской культурой второй половины XVII — XVIII века форма и пространство шинуазри продолжили свое существование в XIX и XX веках. Шинуазри, как экзистенциал европейской культуры, обращалось, актуализировало необходимость соприродности и живой гармонии в искусстве. Оно создавало нужное для развития европейских художественных практик свободное творческое противовесное отношение к ака-

демического правилу и порядку. Это пример ярчайшего кросс-культурного диалога в искусстве. Правда, остается неисследованным феномен искусства Китая, рожденный этим диалогическим взаимодействием.

### Список источников

*Башляр Г.* Избранное: Поэтика пространства. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. 376 с.

*Бродель Ф.* Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV–XVIII вв. М.: Весь Мир, 2006. Т. 1: Структуры повседневности: возможное и невозможное. 551 с.

*Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко / [пер. с фр. Б. М. Скуратова, общ. ред. и послесл. В. А. Подороги]. М.: Логос, 1998. 262 с.

*Эко У.* Поиски совершенного языка в европейской культуре / пер. с итал. А. Миролубовой. СПб.: Александрия, 2007. 423 с.

*Эко У.* Почему Кирхер? // *Эко У.* Растительная память, или почему книга помнит всё / пер. с итал. И. Макаров, Н. Макарова, А. Голубцова. М.: Слово, 2018. С. 105–117.

*Blunt A.* Art et architecture en France: 1500–1700. Paris: Macula, 1983. 409 p.

*Glassie J.* A Man of Misconceptions. The Life of an Eccentric in an Age of Change. New York: Riverhead Books, 2012. 333 p.

*Grafton A.* Kircher's Chronology // (ed.) Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything / Ed. by Paula Findlen. New York: Routledge, 2004. P. 165–178.

*Gurlitt C.* August der Starke. August der Starke: ein Fürstenleben aus der Zeit des deutschen Barock. Band 1. Sibyllen-Verlag, 1924. 359 p.

*Irwin R.* For Lust of Knowing: The Orientalists and Their Enemies. Penguin Books Ltd, 2007. 416 p.

### References

Bashlyar, G. (2004) *Izbrannoe: Poetika prostranstva* [Selected: Poetics of space]. Moscow: Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya [Russian political encyclopedia].

Brodel', F. (2006) *Material'naya tsivilizatsiya, ekonomika i kapitalizm 15–18 vekov. Tom 1: Struktury povsednevnosti: vozmozhnoe i nevozmozhnoe* [Material civilization, economy and capitalism 15<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries. Vol. 1: Structures of everyday life: possible and impossible]. Moscow: Ves' Mir.

Delez, Zh. (1998) *Skladka. Leibnits i barokko* [The fold. Leibniz and the Baroque]. [Transl. from the French by B. M. Skuratov. General edition and afterword by V. A. Podoroga]. Moscow: Logos.

Eko, U. (2007) *Poiski sovershennogo yazyka v evropeiskoi kul'ture* [*The search for a perfect language in European culture*]. Transl. from the Italian by A. Mirolyubova. St. Petersburg: Aleksandriya.

Eko, U. (2018) “Pochemu Kircher?” [“Why Kircher?”], in Eko, U. *Rastitel'naya pamyat', ili Pochemu kniga pomnit vse* [*Vegetable memory, or Why the book remembers everything*]. Transl. from the Italian by I. Makarov, N. Makarova and A. Golubtsova. Moscow: Slovo, pp. 105–117.

Blunt, A. (1983) *Art et architecture en France: 1500–1700*. Paris: Macula.

Glassie, J. (2012) *A Man of Misconceptions. The Life of an Eccentric in an Age of Change*. New York: Riverhead Books.

Grafton, A. (2004) “Kircher’s Chronology”, in Findlen, Paula (ed.) *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*. New York: Routledge, pp. 171–187.

Gurlitt, C. (1924) *August der Starke. August der Starke: ein Fürstenleben aus der Zeit des deutschen Barock. Bd. 1*. Sibyllen-Verlag.

Irwin, R. (2007) *For Lust of Knowing: The Orientalists and Their Enemies*. Penguin Books Ltd.

---

**Информация об авторе:** Ольга Дмитриевна Баженова — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусств и средового дизайна Белорусского государственного университета. Адрес: Республика Беларусь, 220006, г. Минск, ул. Маяковского, д. 96; главный научный сотрудник Международной лаборатории русско-европейского интеллектуального диалога Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ). Адрес: Российская Федерация, 105066, Москва, ул. Старая Басманная, д. 21/4.

**Information about the author:** Olga D. Bazhenova — DSc in Art History, Docent, Professor of the Department of Arts and Environmental Design at the Belarusian State University. Address: 96 Mayakovsky Str., Minsk, 220006, Republic of Belarus; Principal Research Fellow at the International Laboratory for the Study of Russian and European Intellectual Dialogue, National Research University “Higher School of Economics” (HSE University). Address: 21/4 Staraya Basmannaya Str., Moscow, 105066, Russian Federation.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 03.08.2023;  
одобрена после рецензирования 01.09.2023;  
принята к публикации 10.09.2023.

The article was submitted 03.08.2022;  
approved after reviewing 01.09.2023;  
accepted for publication 10.09.2023.