



ЧИТАЛЬНЫЙ Зал

В. В. ЗГУРА

КИТАЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА

И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ
В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ

СОУНЬ им. В. Г. Белинского
<http://book.ugraic.ru/>

РАНИОН 1929 МОСКВА

КОНТРОЛЬНЫЙ ЛИСТОК
СРОКОВ ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ
УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

Колнч. пред. выдач

17 ФЕВ 2010

СОУНЬ ИМ. В. Г. Белинского
<http://book.ugais.ru/>

Читальный зал

СОУНБ им. В. Г. Белинского
<http://book.ugraic.ru/>

РОССИЙСКАЯ АССОЦИАЦИЯ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ
ИНСТИТУТОВ
ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК

СОУНБ им. В. Г. Белинского
<http://book.igraic.ru/>

ИНСТИТУТ АРХЕОЛОГИИ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

У. О. Б. Провер. 1933.

Б. В. ЗГУРА

345

КИТАЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ

18548

Инд. 1936 г. № 22846

1944 г.

АРХИВ

ОБЩЕСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА
ИМЕНИ
В. Г. БЕЛИНСКОГО
СВЕРДЛОВСКОЕ
УЛ. КАРЛА ЛИБКНЕХТА 24
Телефон 10-12

РАНИОН 1929

КНИГОХРАНИЛИЩЕ
ОБЛ. БИБЛИОТЕКА
В СВЕРДЛОВСК

9

Печатается по постановлению Коллегии Научно-Исследовательского
Института Археологии и Искусствознания.

Ученый Секретарь Г. В. Жидков.

Отпечатано в „Интернациональной“ (39-й) типографии „Мосполиграф“,
Путинковский пер., 3, в колич. 1.000 экз. Заказ № 339. Главлит № А29.804.
Внешнее оформление В. В. Попова.

П Р Е Д И С Л О В И Е

Печатаемая ниже работа безвременно погибшего талантливого молодого искусствоведа В. В. Згура была прочитана им в 1926 г. в качестве отчетного доклада по восточному искусству на Отделении Искусствоведения Института Археологии и Искусствоведения. Значение и интерес доклада был отмечен тогда же. Выдающийся интерес этой работы уже был отмечен прив. доцентом Н. И. Бруновым в его статье: „В. В. Згура, как историк архитектуры“. Действительно и по строгости примененного метода, и по яркой общей характеристике китайского зодчества, как явления искусства, и по новизне освещения проблемы отражения китайской архитектуры в Западной Европе, работа заслуживает самого серьезного внимания. При малой изученности китайского зодчества вообще, а в частности при почти полном отсутствии научных работ в этой области на русском языке, труд В. В. Згура заполняет важный и существенный пробел и его появление в печати представляется в высшей степени своевременным.

Транскрипция китайских названий приведена к единству и проверена проф. Н. М. Поповым-Татива, которому необходимо выразить за это глубокую признательность.

Действ. член Института Б. Денике.

СОУНБ им. В. Г. Белинского
<http://book.ugraic.ru/>

КИТАЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА И ЕЕ
ОТРАЖЕНИЕ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ

СОУНЬ им. В. Г. Белинского
<http://book.igraic.ru/>

СОУНЬ им. В. Г. Белинского
<http://book.ugaic.ru/>

В китайском искусстве все исследователи справедливо усматривали особое, как бы оторванное от всего остального явление, не укладывающееся в рамки обычных представлений европейского зрителя. Попытки разбить стеклянный колпак, покрывающий художественную культуру Китая, ни в какой мере не ослабили его специфичности. Фр. Гирт¹, занимавшийся очень тщательными изысканиями посторонних влияний в китайском искусстве, указал на значение западно-азиатских и даже греческих начал и установил таким образом некоторую связь его с великими традициями мирового искусства. Однако, связь эта более, так сказать, теоретическая, нежели имеющая реальное значение для чисто зрительного восприятия, которое с первого же момента ощущает некоторое неудобство, иногда, может быть, болезненность от совершенно непривычных методов конструирования и непонятных художественных приемов. Эти обстоятельства, создающие особую природу китайского искусства, требуют особого критерия при подходе к нему, известного перевоплощения и отрешения от заранее выработанных норм. „Чтобы понять японский рисунок, говорит Вельфлин, необходимо выучиться по японски, т.-е. может быть не японскому языку, но японскому подходу к искусству. Такое чуждое нам искусство, как древне-индийская архитектура, попросту не поддается привычному зрению европейца; дело не в том, находим ли мы ее красивой или нет, но мы должны еще сначала развить в себе особый орган, чуткий к ее формальным воздействиям“². Эта мысль в равной мере применима и к китайскому

искусству, но она далеко не всеми учитывалась, в результате чего возникало нередко непонимание, создавались ложные эстетические оценки. Только отсутствием такого подхода и переоценкой религиозных представлений и бытовых условий, как воздействующих факторов — излюбленной темой всех говоривших о Китае, можно объяснить, что, например, Мюнстерберг, написавший двухтомную работу о китайском искусстве, в китайской архитектуре не хочет видеть ничего, кроме практического ремесла³.

Несмотря на признание многими писателями слабости китайского искусства, оно какими-то сторонами задевало Европу, невидимыми и очень тонкими нитями притягивало к себе западного человека. Мы знаем моменты напряженного интереса к Китаю со стороны Европы, может быть не очень углубленного, внешнего, но все же увлеченного, искреннего. Сопоставление имен, заимствованных из более широкой области достижений человеческого духа — Толстой и Лао-цзы, позволяет говорить о недавних и весьма глубоких соприкосновениях двух столь далеких и различных культур. Наконец, современность в некоторых моментах конструктивизма до странности приближается к духу китайской архитектуры. Сознательно или бессознательно, но некоторые художники обретают неожиданно вскрывающийся язык китайской выразительности.

Как только начинаем мы говорить о художественном взаимоотношении Европы и Китая, неизбежно и в первую очередь возникает вопрос о характере этого отношения и качестве усвоения китайского искусства на Западе. Поднималась ли когда-нибудь Европа до подлинного постижения китайского формопонимания или останавливалась на границе простого любопытства, эклектического уклона к экзотике?

Прежде чем приступить к рассмотрению этого вопроса и ознакомлению с отражениями китайской архитектуры в Европе, представляется целесообразным хотя бы самым беглым образом остановиться на подлинном китайском зодчестве и установить некоторые его принципиальные основания.

Более или менее серьезное изучение китайской архитектуры началось со второй половины XIX в. После дилетантских описаний и смутных пересказов личных впечатлений писателей, посетивших Китай, одной из первых в этом отношении была работа Фергюссона⁴, затронувшая ряд научных проблем, на которые автор попытался дать те или иные ответы. Палеолог, который в 1887 году написал первую связную историю китайского искусства, дал типологический и исторический очерк китайской архитектуры, очень недурной для своего времени и во многом сохранивший свое значение до наших дней⁵.

В конце XIX в. вышли книги специально посвященные архитектуре известного синолога - миссионера Эдкинса⁶ и Граттана⁷, имеющие общее значение для истории китайского искусства, труды Ф. Гирта⁸ и некоторые монографические исследования, как напр., Гильдебранта о храме Tachüeh-sy⁹.

В нынешнем столетии появляется ряд работ Бершмана¹⁰, очень ценные монографии Комба¹¹, работы Франке¹², Вольперта¹³ и других.

Постепенно скопляется довольно большой материал, круг наблюдений расширяется, устанавливаются известные точки зрения. Но, в конечном итоге китайская архитектура оказывается все еще недостаточно изученной. Ряд обще-принципиальных и формальных проблем остается незатронутым или освещенным самым беглым образом.

Поэтому впереди лежит крайне важная и большая работа. „В ближайшее время не будет дана последовательная история китайской архитектуры“¹⁴, говорит автор одной из последних книжек по китайскому искусству, который тут же признается, что наши знания об отдельных фазах стиля китайской архитектуры ничтожны¹⁵.

Последующие очень краткие заметки имеют в виду дать самый беглый очерк основных положений китайской архитектуры и остановиться на некоторых вопросах, которым уделялось мало внимания в литературе.

Рассматривая один за другим стили европейской архитектуры и разграничивая их между собой, мы говорим лишь о различных модификациях в разрешении общих проблем, о разном истолковании того или иного принципа, находящегося всегда на одной линии понимания. Основная стихия чувствования выработалась в европейском искусстве с давних пор и как бы ни были непохожи друг на друга готика и ампи́р, ренессанс и модерн, они находятся в одном плане, какой-то единый внешний круг их замыкает. Вся европейская архитектура, возникшая на заветах Греции и Рима, основывалась на выработанных античным искусством принципах и объединяется в одну семью спаянную тесными узами родства, хотя бы так называемой модульной системой¹⁶.

Китайское искусство выпадает из очерченного круга. В своих основах оно осталось вне сферы связей с Европой. Ему мы не находим места в стройном здании последования мировых стилей. Это послужило основанием Б. и Б. Ф. Флетчерам китайскую архитектуру называть стилем „не-историческим“¹⁷.

Из обще-культурных предпосылок, повлиявших на сложение общего облика китайской архитектуры, следует иметь в виду религиозные традиции, обусловившие мно-

гое в общей планировке и расположении архитектурных памятников, а также строгую государственную регламентацию по части строительства, которая в каждом отдельном случае в значительной степени связывала зодчего.

Знаменательно то обстоятельство, что не существует ни одной последовательной истории китайской архитектуры. Известны некоторые внешние факты, но никто не пытался построить формальную историю, эволюцию стиля архитектуры. Эволюционировала и трансформировалась ли китайская архитектура подобно, скажем, монументальной скульптуре? Несомненно, что в известные эпохи выразительность памятников имела свои оттенки, но установить твердо фиксированную систему признаков того или иного времени довольно трудно. Локальный момент также играет некоторую роль; так, напр., все памятники северного Китая гораздо скромнее и беднее южных. Но опять-таки установить наличие каких-либо отдельных „школ“ нам не удается.

В общем, в историко-художественном смысле следует установить достаточную неподвижность китайской архитектуры. Стоит сравнить знаменитый Храм Неба в Пекине (Тянь-тан), построенный в 1420 г.¹⁸ и ротонду в Жэ-хэ (Pu-lo-sze) XVIII в.¹⁹, чтобы убедиться в неизменности основных элементов: колонны, заполнение междуколонных пространств, соединение крыш и самый характер завершения—совершенно одни и те же. Разница в пространственном построении не может быть отнесена за счет специфических особенностей эпохи. Конструктивные приемы также мало динамичны. Интересно посмотреть рельеф из гробницы У, относящийся к 147 г. после Р. Х.²⁰, где ясно означен принцип многоэтажного строения, применявшийся широко впоследствии и характерные

колонны, проходящие через всю историю китайской архитектуры и дожившие до наших дней.

Общей принципиальной особенностью китайской архитектуры является ее не-монументальность. Многоярусные пагоды, обширные храмы, торжественные ворота не производят подавляющего впечатления, не дают переживания большой статики. Самый материал, по большей части дерево (бамбук) и кирпич, в значительной мере обусловил такой характер архитектуры. Наиболее монументальным произведением китайского искусства несомненно является Великая Китайская стена, построенная в III в. до Р. Х.

В такой же мере, как и отрицание массива, чуждо китайскому архитектору ощущение большой нерасчлененной плоскости. Настоящих плоскостных воздействий китайская архитектура не знает. Стена всегда раздроблена многочисленными делениями, различными пространственными планами или обильной орнаментацией. Ее роль, как увидим дальше, часто становится совсем несущественной.

В противоречии с нединамичной психологией китайца стоит страшная подвижность китайской архитектуры. Движение часто становится самостоятельной проблемой, на которой строится весь смысл художественного произведения. Интенсивность устремления постоянно поражает неподготовленного зрителя.

Интересно остановиться на главных средствах воздействия китайской архитектуры. Прежде всего следует установить границы воздействующего. Если мы обращаемся к европейской архитектуре, то ограничением органического количества воздействующего материала в вертикальном направлении служит не столько воздушное пространство, т.-е. не крайняя материальная граница

памятника, сколько карниз, играющий такую исключительно важную роль во всех западных стилях. То, что находится над карнизом, крыша или совсем не имеет значения, или служит лишь дополнительным ритмическим акцентом; такова роль декоративной скульптуры, помещаемой иногда над покрытием здания. Следовательно, непосредственно воздействующее количество памятника располагается в пространстве между цоколем и карнизом.

В Китае смысловые границы архитектурного памятника перемещаются. Несущие части уступают первенствующее место несомым. Крыша, распространяющаяся до огромных размеров, из категории утилитарно-практической переходит в категорию эстетическую. На ней главным образом строится художественная выразительность памятника. Во всех сооружениях, будь то храм, частный дом, ворота, она оказывается первым ударом по зрению. Эстетический характер крыши подчеркивается тем, что иногда архитектор не довольствуется одной крышей и возводит над первой — вторую, а иногда и третью, стремясь придать большую художественность памятнику.

В китайском сооружении крыша всегда занимает первый пространственный план. Стена же, держащая ее, отодвигается на второй план. Чаще всего она спрятана за колоннами, поддерживающими крышу и почти ускользает от внимания зрителя. Такой принцип распределения частей постройки всего яснее сказывается в сценах театров, где весь художественный замысел сосредоточен в решении сложной крыши ²¹. Доминирующая в художественном отношении роль крыши обуславливает и то обстоятельство, что главное орнаментальное богатство, если сооружение вообще несет на себе, орнаментацию, сосредоточивается над верхним карнизом. Конек, боковые грани

и скаты часто одеваются в сложный и запутанный узор, создающий „шумную“ фактуру поверхности крыши.

Гипертрофированные размеры и нагромождение крыш влекут за собой распад здания на отдельные части, разграничивающиеся резкими линиями, вынесенными вперед. Уже поэтому в китайской архитектуре всегда отсутствует единое движение. Совершенно особая природа последнего основана на подвышенных концах изогнутых крыш.

Наш глаз привык к движению, направленному с боков к центру или от центра кверху, или, наконец, круговому — кверху по центральной оси и обратно к низу уже по двум симметричным боковым, как, напр., в церковных фасадах римского барокко.

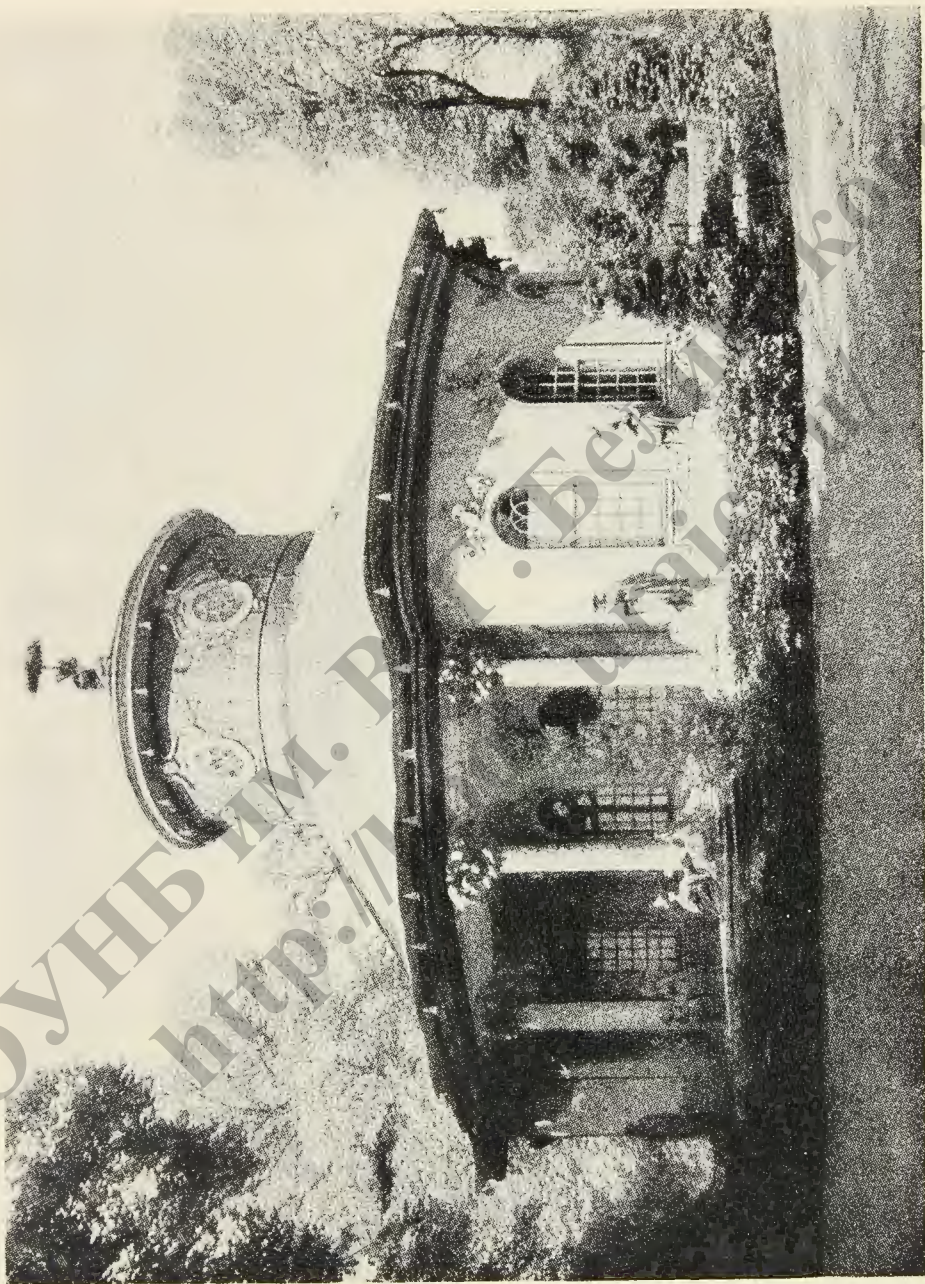
В китайской архитектуре все указанные движения невозможны. Нескоординированность линий и их разнонаправленность с первого взгляда создают какую-то путаницу; кажется, что художник и не думал о системе динамики памятника, полагаясь на счастливую случайность сочетаний. Однако, внимательное исследование этого вопроса убеждает нас в противном и устанавливает последовательную и строго проводимую систему, прочно усвоенную китайскими зодчими.

Начало движения находится где-то на периферии, вне самого памятника. По большей части оно конденсируется в центре и от него идет сверху вниз, сливаясь с массой памятника и следуя его материальным границам, не непрерывной линией, а несколько раз перебиваясь в зависимости от количества крыш, на подвышениях которых создаются, так сказать, „всплески“, которые и придают особую остроту динамической выразительности сооружению²⁵.

Изложенное наблюдение как-будто бы опровергается пагодами. Там вертикальность всего построения и постепенное сужение этажей должно было бы, казалось, создать

СОУНБ им. В. Г. Белинского
<http://book.ugraic.ru/>





СОУНБ им. В. Г. Белинского
<http://book.ugraic.ru/>

прямое движение по вертикали. Однако, и здесь это движение задерживается крышами, венчающими каждый этаж и потому строится рядом маленьких „всплесков“, которые в принципе повторяют указанный прием.

В смысле направленности общих масс строения наиболее характерно горизонтальное разворачивание. В этом отношении пагоды не являются слишком выразительными для демонстрации принципов китайской архитектуры. Но горизонтальность также не переступает границ, чтобы стать гнетущей. Пространственные отношения по большей части находятся в приблизительных границах золотого сечения.

Архитектоническое начало лежит в основе всей китайской архитектуры. Каждое здание представляется воплощением строгой схемы с ясно размеченными конструктивными моментами. Все оправдывается с точки зрения необходимости и целевой надобности—обстоятельство, роднящее китайскую архитектуру с современными зодческими исканиями. Часто наблюдаемая богатая орнаментация не противоречит сказанному. Она не сливается органически с основой сооружения и остается лишь внешним его одеянием. Несомненно, что иногда благодаря ей создается некоторый пластический характер поверхности.

Вообще следует отметить, что, несмотря на обостренное чувство конструктивности у китайского архитектора, его создания никогда или лишь в очень редких случаях были линейными произведениями. Живописность, как общее выражение, всегда свойственна китайской архитектуре; она-то и сделала ее такой понятной, хотя бы внешне, людям эпохи рококо.

Архитектоническое мышление китайцев наглядно доказывается колонной, отношением к ней зодчего. В Европе колонна, наряду с конструктивным смыслом, всегда одно-

временно рассматривалась как один из важнейших элементов архитектурной декорации. Она всячески подчеркивалась и выдвигалась на первый план. Художественное воздействие греческого храма строится на ритмическом последовании охватывающей его колоннады. В XVIII в. и особенно в стиле ампир, она нередко фигурирует даже без всякой практической надобности.

Совсем иным выглядит китайское отношение к колонне. Последняя не выходит за пределы своей конструктивной роли—она служит только необходимой опорой. Ее серьезное и нелегкомысленное назначение подчеркивается отсутствием украшающей части — капители, а иногда еще резче, заполнением верхней части своеобразными распорками, которые разгружают тяжесть горизонтальной нагрузки.

Строй колонны, несмотря на отсутствие какого-либо установленного ордера, подчиняется все же известным нормам, правда, довольно растяжимым. Китайские литературные источники, касающиеся строительного искусства, устанавливают известные правила конструирования колонн; по ним ствол колонны должен равняться в высоту от семи до десяти диаметров; высота базы не должна превышать один диаметр ствола ²³.

Поскольку зашел разговор о цифровых отношениях, возбуждается общий вопрос о системе пропорциональности в китайской архитектуре. Несомненно, что такая система существует, но, по словам А. Шуази, „формулы пропорций представляют такую сложность, которая совершенно чужда великим архитектурам Запада“ ²⁴.

Точкой отправления для установления пропорций А. Шуази считает интервал между накатидами крыши, точные кратные которого и составляют все главные размеры здания.

Китайская архитектура почти всегда прибегает к воздействию ансамбля. Дворцы, храмы, погребения представляют целый ряд отдельных сооружений, собранных в одну группу и часто раскинутых на очень большом пространстве. Нередко в таких случаях на помощь архитектуре привлекается садовое искусство, заключающее все разбросанные постройки в единую природную раму. За неимением достаточного фактического материала довольно трудно выяснить принципы, лежащие в основе композиции архитектурных ансамблей. Впрочем, в Европе „китайских“ ансамблей мы почти не встречаем и потому выяснение этого сложного вопроса не представляется для нас таким существенным.

Органические пути европейского и китайского искусства никогда не переплетались. Совершенное небытие последнего отнюдь не нарушило бы общей исторической картины первого. Однако, оно бы изменило некоторые частности этой картины и во всяком случае упростило бы представление наше о художественной культуре, так называемого нового времени. Китай как то затронул европейское художественное сознание и в определенный момент отчасти даже подчинил его себе, что сказалось, с одной стороны, в увлечении всякого рода китайщиной, с другой, многочисленным подражанием китайским произведениям и переработкой китайских мотивов.

История постепенного распространения „китайского вкуса“ в Западной Европе была более или менее подробно прослежена Ласке²⁵, Белевич-Станкевич²⁶, Кордые²⁷ и Рейхвейном²⁸ — поэтому нет особенной надобности задерживаться на этом вопросе.

Торговые и религиозные сношения с Китаем ознакомили в XVII в. Европу с далекой и загадочной Небесной Империей. За интересом к необычности и экзотике

возникает мода на „китайское“, в середине XVII столетия уже прочно привившаяся к французскому двору. Собираются китайские вещи, устраиваются отдельные „китайские“ комнаты и, наконец, целые помещения. Здесь имеются в виду главным образом фарфор, ткани, мебель и т. п. предметы, которые привозятся, а вскоре начинают производиться в самой Европе, как, например, „*façon de la Chine, fait à Paris*“, как характеризуют их старые инвентарные описи ²⁹.

Китайская архитектура в это время не вызывает еще тех восторгов, которые расточались прикладному искусству. Она была мало понятна ³⁰. С ней имели возможность знакомиться по описаниям путешественников и миссионеров нередко фантастическим и по очень приблизительным гравюрам, прилагавшимся к различным „*Voyages*“, „*Descriptions*“, „*Histoires*“ и т. д. Но тогда уже широкую известность приобретает знаменитая Нанкинская, так называемая „фарфоровая башня“, считавшаяся высшим достижением китайской архитектуры и восьмым чудом света, воспроизводившаяся в книгах и отдельных гравюрах.

Если архитектура и не была еще захвачена чрезмерной китайщиной, то отдельные попытки китайских затей, с каждым годом все развивающиеся, относятся именно к этому времени.

Старый Трианон, существовавший до Мансаровской постройки 1687 г., был украшен поливными изразцами и отвечал, повидимому, китайским увлечениям французского двора того времени.

С развитием рококо китайщина все глубже и глубже внедряется в архитектуру. Ласке склонен объяснить и самое возникновение рококо из Китая ³¹. Если и нельзя согласиться с таким толкованием вопроса, то безусловно следует признать большую связь рококо с искусством Китая,

что и было главной причиной успеха Китая в Европе XVIII в., захватившего решительно все области культурных проявлений эпохи. Границы этих двух художественных явлений стираются в орнаментальных рисунках Ватто, гениального представителя искусства своего времени, сумевшего дать тот синтез рококо и Китая, который лежал в основе художественных стремлений эпохи; но осуществить его дано было далеко не всем.

Из Франции и, может быть, из Голландии, которая имела оживленные торговые сношения с Китаем, китайская мода на архитектуру перешла в начале XVIII в. в Германию. Пильниц на Эльбе напоминает живописный китайский прототип. Макс Эммануил в 1719 г. построил в Нимфенбургском парке Пагоденбург. Из своего французского изгнания он вывез китайский вкус, далекий, правда, от Китая и даже от Трианона, который произвел на него большое впечатление ³². В 1715 г. строится Японский дворец в Дрездене, несколько перестроенный позднее. В Потсдаме сохранился ряд китайских сооружений; при входе в аллею Шиндельгартена был устроен балдахин, в самом саду находились другие затеи ³³.

В охотничьем замке Штерн около Потсдама, выстроенном в 1714 г., можно также усматривать влияние Китая в растянутой крыше. В 1729 г. в Брухсале упоминается Индийский садовый домик, разрушенный позднее. В Кельне был выстроен китайский домик архиепископа Клеменц-Августа. Все эти многочисленные постройки, перечислять которые нет надобности, находят свое завершение в сохранившемся до наших дней, так называемом „Японском павильоне“ в Сан-Суси у Потсдама, построенном в 1754 г. ³⁴. Помимо статуй китайцев и завершения купола фигурой с раскрытым зонтиком, ничто не говорит о Востоке. Общее понимание здания, обработка деталей

и орнаментация проникнуты целиком искусством рококо. Названное сооружение в значительной мере характеризует „китайские постройки“ до середины XVIII столетия, когда облик „китайского стиля“ несколько изменяется и внешне значительно приближается к подлинному Китаю.

Из беглого даже перечисления китайских затей можно вполне убедиться, что в середине XVIII в. у строителей имелся уже достаточный опыт в этой области. Но сведения о настоящей китайской архитектуре были в то же время чрезвычайно смутны. Сбивчивые и часто совершенно фантастические описания путешественников и миссионеров, приблизительные изображения, ограниченные в своем репертуаре, давали лишь общие мотивы, которые и служили материалом для композиции в китайском духе.

Первые более или менее систематические и даже научные сведения по китайскому зодчеству дал английский архитектор Чемберс. Сэр Виллиам Чемберс (1726—1796) шестнадцати лет поступил на службу в шведско-остиндскую компанию и в качестве судового приказчика поехал в Китай. По возвращении в Европу Чемберс стал обучаться в Риме архитектуре у знаменитого Клериссо; после того он вернулся на родину, где занимался постройками и изданием своих научно-художественных сочинений ³⁵. В 1757 г. он выпустил книгу о китайских постройках ³⁶. Позднее появилось его специальное сочинение о китайских садах ³⁷.

Книга Чемберса имела довольно большой спрос и получила широкое распространение. В XVIII же веке она была переведена на французский ³⁸ и немецкий язык и стала надолго тем почти единственным источником, к которому прибегали для ознакомления с китайским искусством. Есть поэтому смысл несколько задержаться на этой книге и постараться найти ее оценку.

Сравнительно небольшой текст, предпосланный гравированным таблицам, составляется из рубрик, так озаглавленных автором: 1) Предисловие, 2) Храмы китайцев, 3) О башнях, 4) Другие сооружения в Китае, 5) Дома китайцев, 6) Различные колонны китайцев, 7) Машины и одежды китайцев, 8) О расположении китайских садов.

Чемберс усматривает некоторую общность китайской архитектуры с античной, но доводы им приводимые слишком общи и мало убедительны.

Давая характеристику китайского зодчества, он указывает, что это последнее характеризуется не величиной построек и не богатством материалов, но „особенностью манеры, привлекательностью в пропорциях, простотой, иногда даже красотой формы, которая заслуживает нашего внимания“ ³⁹. Но все же общее отношение к китайской архитектуре у Чемберса предвзятое, европейское. Он видит в ней известную курьезность, экстравагантность. „Я их рассматриваю, пишет он о китайских сооружениях, как безделушки в архитектуре“ ⁴⁰.

Чемберс устанавливает главнейшие типы китайских построек и дает довольно подробное описание храмов и домов. Он пытается проследить отношения размеров и установить известную пропорциональность, дает определение высоты колонн — от восьми до двенадцати, но вместе с тем находит такую разницу в постройках одного типа, что начинает уверять, что „архитектора не следовало никаким установленным правилам и каждый варьировал отношения по своему желанию“ ⁴¹.

Следует иметь в виду, что материалом для Чемберсовских рисунков и суждений служили исключительно Кантонские сооружения. Других памятников он просто не видел, в чем открыто признается в предисловии. Круг памятников сужается еще кроме того личным вкусом

автора. „Я видел несколько других храмов, пишет он, но ни один не показался мне достойным изображения“ ⁴².

Вольное отношение к трактуемому предмету особенно ярко показывается тем, что Чемберс не удержался в иллюстрациях дать некоторые комбинированные композиции. В пояснении к изображению китайского храма он сообщает: „Этот рисунок был составлен из различных построек этого рода“.

Вообще таблицы в количестве 20 носят не слишком документальный характер, и в них чувствуется рука чертежника. Навряд ли Чемберс избежал влияния известной книги Фишера, переведенной в 1730 г. на английский язык ⁴³. Так или иначе для своего времени издание Чемберса не лишено было даже научного интереса.

Через два года после Чемберса вышла книга Декера, посвященная китайской архитектуре, в двух частях с гравюрами и чертежами с рисунков, исполненных в Китае ⁴⁴. В новой литературе эта книга еще не была рассмотрена.

Теоретическая литература сама в значительной мере грешила против действительности и поэтому не могла оказать большого влияния на сближение западных архитекторов с подлинным Китаем. С другой стороны, в области „китайского“ строительства создавался уже и известный навык, особое отношение, которое продолжало сказываться и в дальнейшем. Все же следует признать за этими книгами большое значение. Они обогатили формальный багаж китайщины и хотя бы с внешней стороны дали понятие о настоящих китайских постройках.

Вообще вряд ли можно приписать художникам XVIII в. постоянное стремление имитировать Китай. Последний был в значительной мере лишь поводом к созданию такого рода сооружений, но отнюдь не самоцелью.

Чемберс сам лучше кого бы то ни было показал свободу художника в общении с китайщиной. Ему принадлежит создание знаменитого сада Кью, кажется, первого в англо-китайском стиле, где он построил ряд китайских сооружений ⁴⁵. Знаменитая десятиэтажная кирпичная пагода, сохранившаяся до последнего времени, красивый китайский храм и различные павильоны очень далеки от Китая, что не лишает их своеобразной прелести настоящего.

В английских садах китайские постройки получают широкое распространение. Китайский храм и мост были в знаменитом саду Стоу, китайщина находилась в парке на Вестминстерской дороге близ Лондона ⁴⁶.

В равной мере китайщина господствует во всей Европе. Во Франции герцог Шуазель строит в Шантелу на дороге из Амбуаза и Тур пагоду, по проекту архитектора Ле-Камю, высотой в 39 метров (1775 — 1778) ⁴⁷. В Голландии строится известная пагода в Хет-Лео; в Германии в Мюнхенском английском саду и т. д. ⁴⁸. В Вюрцбурге в саду, устраивавшемся в 1770 г. садовником И. Мейером, строятся китайские киоски. Думается, что излишне приводить даже беглый перечень „китайских“ сооружений, возникших во второй половине XVIII в. в Западной Европе.

Мы знаем некоторых архитекторов, которые по преимуществу занимались разработкой китайского стиля. Таков, например, англичанин В. Хэпэни, Жан Огюстен Ренар (1744 — 1807), Франсуа Жозеф Беланже (1744 — 1778), строивший Багатель для графа д'Артуа в 1782 г. и др. Самые ортодоксальные зодчие не миновали соприкосновения с китайскими затеями, ставшими неотъемлемыми в более или менее обширном ансамбле.

Китайское увлечение пускает столь глубокие корни в архитектуре, что из XVIII в. перекидывается в новое

столетие. Оно идет в ногу с движением большого стиля и отражает до некоторой степени идеи, которые охватывают в данный момент художников. Но резких деформаций в приемах и декорации мы не наблюдаем; основная физиономия, сложившаяся в середине XVIII столетия, после деятельности Чемберса сохраняется долгое время.

Китайские киоски и маленькие сооружения во множестве встречаются еще в 50 годах XIX столетия; пережиток общего увлечения Китаем сказывается в устройстве и в это время „китайских комнат“. В садах „китайская беседка“, столь знакомая всем, доживает, кажется, до самого последнего времени, утративши уже свой смысл и остроту, как последний отблеск старой европейской художественной культуры.

Условно называемый „китайский стиль“ Западной Европы нуждается при его рассмотрении в одной общей оговорке. Подобно самому китайскому зодчеству, он не имел определенно очерченной эволюционной линии художественного развития. Случайные изменения его физиономии и те или иные оттенки не могут быть строго разграничены и научно классифицированы в историческом последовании. Поэтому в оценке художественной природы европейских отражений китайской архитектуры приходится ограничиться рассмотрением общей картины общих проблем, занимавших творцов этих произведений.

Подходя с такой точки зрения обобщающего исследования, в пределах этой картины „китайского стиля“, можно наметить несколько группировок принципиально обоснованных, по которым распределяется весь обширный материал.

Первую группу памятников мы бы назвали „номенклатурным Китаем“. Сюда входят произведения часто самого благонамеренного господствующего стиля с какими-нибудь отклонениями, и кроме названия не имеющие ни

одного или почти ни одного китайского напоминания. Такие произведения импонировали только своим названием, которое свидетельствовало, что общее увлечение не осталось чуждым и здесь.

Прекрасным примером такого порядка сооружений могут служить проекты садовых китайских храмов архитектора Овера ⁴⁹, мало чем отличающиеся от таковых же его проектов готических храмов ⁵⁰. Немногим ближе к Китаю некоторые композиции английского же архитектора Виллиама Хэпэни (Halfpenny). Таков, например, двухэтажный дом с троечастным делением основных масс фасада и чисто барочными разрешениями, при взгляде на который с трудом приходит мысль о Китае ⁵¹. В другом доме его китайское долженствование угадывается главным образом по двум подвесным колокольчикам на увенчании срединной выступающей полукруглой части ⁵².

Назовем последний пример „номенклатурного Китая“ павильон, проектировавшийся садовником Трианона Ришаром ⁵³.

Памятники и проекты рассмотренной группы попадают чаще в первоначальный период распространения китайщины, когда определившиеся схемы еще не получили всеобщего распространения. В конце XVIII в. таких вещей мы имеем уже меньше.

Вторую группу памятников можно назвать „фантастическим Китаем“. Ни в какой мере не приближаясь к подлинному Китаю, художники здесь вместе с тем покидают границы своего обычного и органического понимания архитектурного организма, часто доходят до полной логической бессмыслицы и абсурда.

У того же Овера мы находим проект китайской арки, которая причудливыми изгибами завитков, образующих контур, напоминает сложный картуш рококо, увеличенный

до огромных размеров, и, благодаря утере чувства масштабности, превратившийся в какое-то эфемерное построение ⁵⁴. Не менее чудовищно выглядит большая лодка в форме извивающегося дракона ⁵⁵.

Здесь интересно посмотреть киоск в Ренелаге ⁵⁶. Он представляет собой вытянутый четырехугольник с выступами на углах, обведенный по низу деревянной решеткой. Четырехскатная крыша средней части и отдельные „китайские“ шатрики выступов вместо колонн поддерживаются многочисленными своего рода гермами. Головы китайцев, венчающие эти суживающиеся книзу столбы, окружены вырезанными овалами, вносящими путаницу в направление линий. Вообще все сооружение выглядит каким-то сбитым и мало обоснованным. Отрешением от рациональных приемов художник хотел, повидимому, повысить впечатление „китайского“.

Промежуточное место занимает третья группа китайских сооружений, соприкасающаяся отчасти с первой и со второй: это „орнаментально-декоративный Китай“. Принцип этой группы основан на добавлении к обычному архитектурному памятнику какого-либо китайского мотива или ярко выраженного орнамента.

Прекрасным примером рассматриваемой группы может служить дом Мореля в Париже, где на крыше обширного классического здания возведена маленькая ажурная постройка типа китайского танга ⁵⁷. Обе эти части неизбежно распадаются в восприятии зрителя и живут совершенно независимо друг от друга, что, помимо малой логичности самого соединения, объясняется еще и двумя различными и независимыми масштабами, осуществленными в этой постройке.

К той же группе относится и большинство домов, которые проектировал В. Хэпэни. В них чувствуется полная

свобода художника в смысле обращения с Китаем и ясно сквозит барочная натура. Планы особенно выдают чисто внешний подход к Китаю. Китайская внешность достигается исключительно орнаментальными средствами, главным образом крышами. Некоторые из этих домов не лишены своеобразной прелести и острой барочной выразительности ⁵⁸.

Сюда же относится большинство небольших сооружений—ворота ⁵⁹, мосты ⁶⁰, качели ⁶¹, карусели ⁶², лодки ⁶³ и т. п. Покрытием, орнаментом или надписью им придавалась китайская внешность, тогда как по самой идее такие затеи часто совершенно не вязались с Китаем.

Последнюю и наиболее обширную группу можно назвать „ложным Китаем“. Китайские стремления здесь заходили гораздо глубже, чем в предыдущем случае. Одна крыша или случайно брошенный орнамент уже не удовлетворяли; стремились во всех деталях остаться в границах китайского. Соображалась по-своему каждая часть, каждый кусок постройки.

Со времен Чемберса особенной популярностью пользовалась китайская пагода. Пагода Kew-Garden'a в 160 футов высоты, десятиэтажная с вынесенными вперед крышами, по углам украшенными глазурованными драконами. Она в еще большей мере, чем пагода Шантелу, характерный образчик „ложного Китая“. Понимание пропорций и ощущение ритма в этих памятниках так далеки от Китая, что можно говорить только об искусственном представлении последнего.

Кроме пагод, для ложного Китая типичны небольшие китайские дома и особенно садовые киоски. Прекраснейшим примером первых может служить дом в китайском саду, устроенном в имении Монвилля Le Désert неподалеку от Сан-Жермена, проектированный им самим, с тремя

крышами над восходящими пирамидой этажами ⁶⁴. Здесь проявлена большая тщательность, и европейское в декорации совершенно избегнуто. Даже колонны, передающие форму бамбука, имитируют типичный конструктивный прием китайских архитекторов.

Проект киоска для парка Эрмитаж, исполненный князем де-Круа ⁶⁵, может служить иллюстрацией многочисленных, подобного рода, сооружений.

Постараемся уяснить себе особенности „ложного Китая“ и определить его отличие от подлинной китайской архитектуры.

Все чисто внешнее, что бросается в глаза с первого же взгляда, в европейских постройках сходствует с Китаем. Главным сходствующим в принципе моментом является крыша. Но воспринятая в идее, как распространение эстетически-воздействующих границ памятника, она не достигает никогда китайской выразительности. Она не заставляет забыть стенную плоскость, расстаться с которой европейский архитектор органически не мог. Таким образом, стена и крыша находятся в постоянном равновесии и если это последнее нарушается, то всегда в пользу стены. Самая форма крыши значительно схематизируется и не обладает той живой, почти трепетной выразительностью, которая часто захватывает в китайских произведениях; нередко она даже приобретает неизвестные Китаю очертания.

Если факторы внешнего порядка просто не были дооценены, то самые принципы нередко истолковывались противоположным образом. Таково, например, отношение к пространственным планам. Мы помним, что в Китае всегда стремились к большей сложности глубинных воздушных планов. Европейские архитекторы, строившие в китайском стиле, это обстоятельство не принимали

в расчет и в редких случаях давали несколько пространственных планов.

Принцип горизонтального разворачивания здания не вырисовывался ясно европейскому архитектору. Мы не можем приписать всей вообще китайщине стремления к горизонтальным проекциям; пожалуй, даже большинство построений организуются по вертикали.

С основными направлениями здания связано и чувство движения. Тут как раз всего больше расхождение китайской архитектуры с ее европейскими отражениями. Конечно, китайский принцип, о котором говорилось выше, не мог быть ни в какой мере понятен архитекторам Запада, воспитанным на извечных традициях античности и ренессанса. Он должен был казаться той ненормальностью, эстетическим нонсенсом, который был тотчас же „исправлен“ по-своему, как и многое другое. Движение в европейской китайщине всегда прямое, устремленное к одной объединяющей точке. В редких случаях крыша перебивает его и в какой-то мере приближает к подлинному Китаю. Чаще же крыша подчиняется внешнему отекающему движению, которое строит, так сказать, мысленный каркас здания, по заранее намеченной схеме. Так, например, ясное пирамидальное построение замечается в павильоне сада Кью. Отношение второй крыши к первой обуславливается боковыми касательными, очерчивающими пирамиду ⁶⁶. В многоэтажных сооружениях—пагодах принцип вертикального движения развивается совершенно свободно. Если даже и есть выступающие крыши отдельных ярусов, то они совсем не задерживают стремления вверх. В таких же постройках, как Шантелу, устремленность вертикали входит как один из главных расчетов художника.

Исследование планов китайской архитектуры и ее западно-европейских отражений дает совершенно различ-

ные результаты и очень показательны для Европы. Мы видим, что европейских планов Китай почти не коснулся и нет возможности по плану определить, построено ли здание в „китайском стиле“ или же в стиле барокко, классицизма и т. д. ⁶⁷. Это лишний раз подчеркивает внешнее отношение к китайскому искусству.

Конструктивная обостренность китайцев часто претерпевала полное пренебрежение в руках европейских зодчих. В погоне за декоративными эффектами и „схожестью“ они упускали то главное, на чем зиждится китайская архитектура. Нередко внешность не соответствует существу дела. Многие не оправдываются с точки зрения здравого смысла.

Неконструктивное понимание художественной проблемы ярче всего сказалось в колоннах. Достаточно произвольные по своим формам, они иногда становятся совсем ненужными, как, например, в доме Мореля, где они прислонены к стене и не могут ничего нести, хотя бы уж в силу своей непрочности ⁶⁸. Встречаются примеры самого нелепого понимания верхних конструктивных распоров китайской колонны, которые обращаются во внешнее ее украшение, лишенное всякого смысла ⁶⁹.

Вообще орнаментика, играющая чрезвычайно важную, иногда даже исчерпывающую роль в европейской китайщине, приобретает значение, которого она не имела в Китае. Если там ее почти всегда можно отделить мысленно от здания, то здесь такое отделение часто повлечет за собой полное разрушение художественного замысла. В выборе орнаментальных мотивов европейские зодчие были довольно свободны, и наряду с китайскими мотивами употреблялись и самые благонамеренные классические гирлянды и игривые картуши рококо ⁷⁰. Замечание Земпера о том, что решетка является основным элементом

СОУНЬ им. В. Г. Белинского
<http://book.ugraic.ru/>





СОУНБ им. В. Г. Белинского
<http://book.ugraic.ru/>

китайской архитектурной орнаментики, применимо в большей мере, чем к самому Китаю, к европейской китайщине. Действительно, кажется нет такого китайского сооружения или проекта в западном искусстве, где не фигурировала бы эта решетка.

Черты указанного непонимания китайского искусства европейскими художниками отнюдь не обуславливают эстетически отрицательного характера „ложного Китая“. В пределах свободного фантазирования на заданную тему мастера XVIII—XIX в. умели давать поразительные по остроте и романтизму ответы. В тщательном обрамлении садов и парков эти маленькие постройки выглядели иногда настоящими жемчужинами, откровениями подлинного и проникновенного мастерства.

Чем же явился Китай для Европы? Как мы должны истолковывать увлеченное отношение к китайщине, вспыхнувшее с XVII в. у людей западных стран? Нельзя не согласиться с Кордье, что „китайское искусство в Европе имело по преимуществу характер увлечения, моды, переходящего любопытства без оставления глубокого следа“⁷¹. Несмотря на довольно широкое распространение проявления в различных областях культуры—во всех видах искусства, литературе, театре, даже общественной жизни и т. д., оно не было слишком глубоким. Оно не поднялось над органическим стилем и не подчинило его себе, оно не стало художественным символом эпохи. И поэтому мы должны рассматривать отраженный Китай только лишь как характерный эпизод, не лишенный своей занимательности и даже значительности в некоторых случаях. Этот эпизод не был случайной выдумкой застрельщиков моды или досужим измышлением, хотевших казаться оригинальными, художников. Он вполне ответил художественному чувству своего времени и имел несомненный экономиче-

ско-социологический базис. Эти обстоятельства делают его достойным серьезного внимания историков стиля и выводят за рамки случайного курьеза. Несмотря на некоторую литературу, значение этого факта—увлеченной погони за Китаем, в общем недооценивалось.

Здесь впервые приходится говорить о двух ликах художественного одеяния эпохи: одном—органически связанном с предшествующим и последующим художественным процессом и другом—Китае. До этого момента мы не знакомы с таким фактом; единство стилевого выражения отличает все предшествующее время, не знавшее дроблений и расслоений художественной воли, построенное на массивном чувстве единой формы. Ближайшее прошлое—барокко было особенно охвачено идеей универсальности своего формопонимания и, как говорит Вельфлин, „исключительного своего права и исключительной непогрешимости на существование“⁷².

С такой точки зрения—расслоения европейского художественного сознания „китайский вопрос“ приобретает неожиданный и острый интерес. Не есть ли это первый симптом ретроспективного блуждания, сбивший с пути западное монументальное искусство и несправедливо ли видеть в нем первую искру, от которой начался костер, вспыхнувший ярким пламенем эклектики в середине XIX в.

Нам думается, что не будет ошибкой рассматривать китайское увлечение именно так. Несомненно, что оно было той первой романтикой европейского искусства, за которой последовали готика, ампи́р (с некоторой точки зрения могущий считаться романтическим стилем), всяческая экзотика и т. п.

Барокко, таким образом, был последним великим ощущением архитектуры, за которым началось ее раз-

ложение, что в некоторой мере чувствовал уже Блондель.

Предложенное толкование китайского увлечения от случайного обстоятельства возводит этот факт на степень закономерного явления, сообщая ему актуальнейший интерес крупного историко - художественного события.

СОУНБ им. В. Г. Белинского
<http://book.ugraic.ru/>

П Р И М Е Ч А Н И Я

СОУНБ им. В. Г. Белинского
<http://book.igraic.ru/>

СОУНБ им. В. Г. Белинского
<http://book.ugraic.ru/>

1. Fr. Hirth. Ueber fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst. Münch. 1896.
2. H. Wölfflin. Das Erklären von Kunstwerken. Leipzig. 1921. Русский перевод. М. 1922. Стр. 13.
3. O. Münsterberg. Chinesische Kunstgeschichte. B. II. Eisslingen 1912. S. 4.
4. J. F. Fergusson. History of Indian and Eastern Architecture. Lond. 1876.
5. M. Paléologue. L'art chinois. Paris. 1887.
6. J. Edkins. Chinese Architecture. Shanghai. 1890.
7. F. M. Grattan. Notes upon the Architecture of China. 1894.
8. Fr. Hirth. China and the Roman Orient. Leipzig-München. 1885. Chinesische Studien. München und Leipzig. 1889 и упомянутый в прим. 1.
9. H. Hildebrand. Der Tempel Tachüch—sy. Berlin. 1897.
10. E. Boerschmann. Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen. Berlin. 1913, 1914. Architectur und Kultur. Studien in China (Zeitschrift für Ethnologie XIII, 1910) и др. статьи.
11. G. Combas. Les sépultures imperiales en Chine. Brussel. 1908 Les palais imperials de la Chine. Brussel. 1909.
12. O. Franke. Beschreibung des Jehol-Gebietes in der Provinz Chili. Leipzig. 1902.
13. P. A. Volpert. Die Ehrenpforten in China. (Orientalischen Archiv. I. Leipzig. 1910).
14. Ludvig Bachhofer. Chinesische Kunst. Breslau. 1923. S. 24.
15. Ibid.
16. См. Le Corbusier-Sougnie. Vers une architecture. Paris. и книгу М. Я. Гинзбурга. Стиль и эпоха. М. 1924. Гинзбург объединяет европейскую архитектуру «классической системой мышления».
17. Б. и Б. Ф. Флетчер. История архитектуры, составленная по сравнительному методу. С 5 англ. изд. пер. Р. Бекер. В. III, СПб. 1914.
18. Ernst Boerschmann. Baukunst und Landschaft in China. Eine Reise durch zwölf Provinzen. Berlin. 1923. Taf. 5.
19. Ibid. Taf. 43.
20. Ed. de Chavannes. La sculpture sur pierre en Chine. Paris. 1893.
21. E. Boerschmann. Op. cit. Taf. 161, 178, 179.

22. E. Boerschmann. Op. cit.
23. Münsterberg. Op. cit. S. 8. M. Paléologue. L'art chinois. Paris. 1887. P. 92 с указанием трактата Kong-Tching-Tso-fa в Bibliothèque Nationale.
24. A. Choisy. История архитектуры. Перевод с французского Н. Курдюкова. Т. I. М. 1906. Стр. 166.
25. F. Laske. Der ostasiatische Einfluß auf die Baukunst des Abendlandes vornehmlich Deutschland in 18 Jahrhundert. Berlin. 1909. Видеть эту книгу нам к величайшему сожалению не удалось.
26. Belevitch-Stankevitch. Le goût chinois en France au temps de Louis XIV. Paris. 1910.
27. H. Cordier. La Chine en France au XVIII siècle. Paris. 1910.
28. A. Reichwein. China und Europa. Geistige und Künstlerische Beziehungen im 18 Jahrhundert. Berlin. 1923.
29. Belevitch-Stankevitch. Op. cit. P. 86.
30. Ibid. P. 178—180.
31. Цитируется по Рейхвейну—China und Europa. S. 81.
32. A. Reichwein. Op. cit. S. 68.
33. Ibid. S. 69—70.
34. Ibid. S. 71. Фотография на таб. VII.
35. Энциклопедический словарь. Изд. Брокгауз и Эфрон. Т. XXXIX СПб. 1903. Стр. 74.
36. Chambers (Sir, W.). Desings of Chinese Buildings. London. 1757.
37. Essai on oriental gardening. London 1772. Немецкий перевод 1775 г.
38. Traité des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois, gravés sur les originaux dessinés à la Chine, par M. Chambers, architecte anglois. Paris MDCCLXXVI. Дальнейшее описание и цитаты мы приводим по этому переводу, на страницы которого делаются следующие ссылки.
39. Traité. P. 5.
40. Op. cit. P. 5.
41. Op. cit. P. 11.
42. Op. cit. P. 12.
43. Bernard Fischer. Entwurf einer historischen Architectur.
44. P. Decker. Chinese architecture, civile and ornamental being a large Collection of the most elegant and useful Desings of Plans and Elevations etc. from the Imperial Retrait to smallest ornamental buildings in China. 2 parts with 24 and 12 copper plates, from real desings drawn in China, adopted to his dimato. London. 1759.

45. См. Plans, elevation, sections and perspective. Views of the gardens and buildings at Kew in Surry. London. 1763. и Les jardins—anglo-chinois, publiés par Le Rouge, ingénieur géographe du Roi. Paris. Cahier II—pl. 4 (храм и пагода), pl. 6 (павильон и храм), pl. 7 (пагода), pl. 15 (мосты) cahier VI, pl. 4,30 (общ. вид пагоды) cahier VIII, pl. 28 (зверинец).

46. Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne, et des édifices, monuments, fabriques etc. qui concourent à leur embellissement dans tous les genres d'architecture, tels que chinois, égyptien, anglois, arabe, moresque etc. Par. I. Ch. Krafft, architecte, dessinateur. Paris. 1809.

47. Henri Cordier. La Chine en France au XVIII siècle. Paris, 1910. P. 63—64. Фотография на табл. к стр. 72.

48. A. Reichwein. Op. cit. S. 128.

49. Ornamental architecture in the Gothic, Chinese and Modern Taste, being above fivti intere new designs of plans, sections, elevations etc. for gardens, parks, forests, woods, canals etc., also an obelisk or monument. From the designs of Charles Over architect. London, s. a. (1758) pl. 23, 24.

50. Ср. напр. Ibid. pl. 32.

51. Chinese and gothic architecture properly ornamented. Being Twenty new plans and elevations, on Twelve copper-plates etc. From the designs of William and John Halfpenny architects. London. 1752. pl. 7. № 2,

52. Ibid. pl. 5.

53. Le Rouge. Cahier VI, pl. 22.

54. Ch. Over. Op. cit. pl. 18.

55. Ibid. pl. 51.

56. Le Rouge. Cahier VI, pl. 7.

57. Le Rouge. Cahier X, pl. 9.

58. W. and J. Halfpenny. Op. cit. pl. 1, 2, 3, 4, 6, 7—№ 1, 8.

59. См. Le Rouge. Cahier XIII. 1785. pl. 10, 19, 25.

60. Ibid. Cahier II, pl. 15; cah. VI. pl. 2; cah. XII. 1784. pl. 20.

61. Ibid. Cahier. XI. 1784. pl. 10.

62. Ibid. pl. 20. (Воспроизведено у Cordier p. 120).

63. Ibid. Cahier. IV. 1776, pl. 12.

64. Le Rouge. Cahier XIII. 1785. pl. 12—15.

65. Ibid. Cahier IV. 1776. pl. 15.

66. Le Rouge. Cahier II. pl. 6.

67. W. and J. Halfpenny. Chinese and gothic architecture.
68. Le Rouge. Cahier XIII. pl. 15.
69. Ibid. Cahier VII. pl. 16.
70. Ibid. Cahier XIII, pl. 10; cah. II. pl. 6.
71. H. Cordier. La Chien en France en XVIII siècle. Paris. 1910. P. 2.
72. Г. Вельфлин, Ренессанс и барокко. СПб. 1913. Стр. 15.

СОУНЬ ИМ. В. Г. БЕЛИНСКОГО
<http://book.ugraic.ru/>

DIE CHINESISCHE BAUKUNST UND DEREN EINFLUSS AUF WESTEUROPA

Die Architektur der Chinesen offenbart einen abgeschlossenen, mit der europäischen Kunst gar nicht zusammenhängenden Baustil. Die religiöse Tradition und die Reglamentierung durch den Staat haben auf denselben eingewirkt. Die chinesische Baukunst hatte keine Entwicklung und keine Schulen. Besonders typisch ist der unmonumentale Charakter der chinesischen Architektur, der seinen deutlichen Ausdruck auch im leichten Material der Bauten (Holz und Ziegel) gefunden hat. Der chinesische Architekt vermeidet grosse ungegliederte Flächen. Er löst die Wand mit Hilfe einer reichen Gliederung auf, er konstruiert mehrere Raumschichten, welche die Wand ersetzen, oder er bedeckt die Wände mit reichem Ornament. Es fällt die ausserordentliche Bewegtheit der chinesischen Bauten auf. Während im europäischen Gebäude die architektonische Komposition sich zwischen Sockel und Karnies entfaltet, ist in China die ganze Ausdruckskraft eines Baues im Dache konzentriert, das eine ausserordentliche Entwicklung erlebt und die Form von mehreren übereinandergesetzten Dächern annimmt. Das Dach befindet sich, vom Betrachter aus gerechnet, in einer ersten, die Wände dahinter in einer zweiten Raumschicht. Gewöhnlich wird die Wand hinter die Säulen zurückgeschoben. Die Hauptmasse des Ornaments befindet sich über dem Karnies und bildet da ein verwickeltes Muster, das uns berauscht. Das Gebäude zerfällt in einzelne Teile, es wird nicht von einer einheitlichen Bewegung zusammengefasst. Die nach oben umgebogenen Ränder der Dächer verstärken die allgemeine Bewegtheit. Die scheinbar zufällige Bewegung eines chinesischen Baues erweist sich bei näherer

Betrachtung als System: sie beginnt auf der Peripherie, ja ausserhalb des Gebäudes, sie wird im Zentrum kondensiert; daraufhin fällt die Bewegung nach unten ab, in den gehobenen Rändern der Dächer aufplatschernd. Dasselbe System bestimmt auch den Aufbau der Pagoden. Die allgemeine Komposition der Massen entfaltet sich im chinesischen Baue in der Horizontale. Es fällt ganz besonders der strenge architektonische und konstruktive Charakter der Baukunst der Chinesen auf, der einen Verwandtschaft mit der Architektur der Gegenwart bedingt. So wird z. B. die Säule, im Gegensatz zu Europa, ausschliesslich als konstruktives Bauglied gebraucht. Dem widerspricht nicht der Reichtum des Ornaments, da letzterer als äussere Hülle der architektonischen Glieder gedeutet wird. Die chinesische Baukunst ist in ihrer Grundlage malerisch — das machte sie den Bau-meistern des Rokoko verständlich. Das einzelne Gebäude wird der architektonischen Wirkung des Ensemble unter-ordnet. Die Gartenkunst verbindet miteinander die einzelnen Bauwerke.

Die Kunst Chinas hat Berührungspunkte mit der europäischen Kunst des XVIII. J. Es müssen 4 Gruppen der chinesischen beeinflussten Denkmäler in Europa festgestellt werden: 1. „Chinesisch“ genante Bauformen, die mit der Kunst Chinas keinen oder fast gar keinen Zusammenhang aufweisen (Over, Halfpenny). 2. Das „fantastische“ China. Die Bauten dieser Gruppe nähern sich der chinesischen Architektur nicht mehr als die der ersten, sie büssen aber die organische europäische Auffassung des Bauwerkes ein. 3. Das „ornamental-dekorative“ China — die Architekten dieser Gruppe entnehmen der Baukunst der Chinesen bloss Einzelheiten. 4. Der „pseudo-chinesische“ Styl (Pagode Kew-Garden und ähnliche Bauten, kleine „chinesische“ Häuser und besonders „chinesische“ Gartenlauben u. s. w.) Bezeichnend ist für diesen

pseudo - chinesischen Styl, dass die Wandfläche sehr betont, die Dächer sehr schematisch behandelt werden. Es fehlen mehrere Raumschichten, der Horizontalismus wird meistens durch eine Entfaltung in der Vertikale ersetzt, die Bewegung der Baumassen ist einfach und läuft in einem Punkte zusammen. Der chinesische Grundriss fehlt ganz, so auch der für China so bezeichnende konstruktive Aufbau der Vertikalstützen. Das Ornament ist ganz besonders entwickelt.

Die Vorliebe für chinesische Formen in Europa war nur eine ziemlich oberflächliche Mode, es entstand sich auf dieser Grundlage kein Styl. Diese Mode für das Chinesische im XVIII J. war ein Vorbote des Romantismus, das erste Symptom des retrospektivistischen Umherirrens des XIX J.

V. S g u r a,

18548

СОУНБ им. В. Г. Белинского
<http://book.ugais.ru/>

О Г Л А В Л Е Н И Е

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
КИТАЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В ЗАПАД- НОЙ ЕВРОПЕ	7
ПРИМЕЧАНИЕ	37
РЕЗЮМЕ НА НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ	43

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- I. Храм Неба в Пекине (тянь-тан) 1420 г.
- II. „Японский павильон“ в Сансуси.
- III. Пагода „Красоты Дракона“ в Шанхае. (Лун-Хуа-Та) 1411 г.
- IV. Пагода в саду Кента, выстроенная Чемберсом.

СОУНЬ им. В. Г. Белинского
<http://book.ugaic.ru/>

УЧЕБНИК
ИЗДАТЕЛЬСТВО
Тел. 10-18

СОУНБ им. В. Г. Белинского
<http://book.ugraic.ru/>

85 коп.

СОУНБ им. В. Г. Белинского
<http://book.ugraic.ru/>

СКЛАД ИЗДАНИЙ
КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО РАНИОН
Москва 19, Волхонка, 18.

СОУНБ им. В. Г. Белинского
<http://book.ugaic.ru/>

СОУНБ им. В. Г. Белинского
<http://book.ugaic.ru/>