ROGER VIOLLET/GETTY IMAGES/FOTOBANK

__Вечерняя сумочка **Van Cleef & Arpels**, 1927

AFP/THE ART ARCHIVE

__Часы **Van Cleef & Arpels** Secret Zenko, 2008

__Шкатулка **Van Cleef & Arpels**, 1925

рядом с китайскими садами и павильонами европа выглядела грубо, суетно

вающего свою «китайскую» сказку «Соловей» в 1843 году Андерсена: «Ты, верно, знаешь, что в Китае все жители китайцы и сам император китаец <...> В целом мире не нашлось бы дворца лучше, чем дворец китайского императора. Он весь был из драгоценного фарфора, такого тонкого и хрупкого, что страшно было до него и дотронуться. Дворец стоял в прекрасном саду, в котором росли чудесные цветы. К самым красивым цветам были привязаны серебряные колокольчики. И когда дул ветерок, цветы покачивались и колокольчики звенели. Это было сделано для того, чтобы никто не прошел мимо цветов, не поглядев на них. Вот как умно было придумано! Сад тянулся далеко-далеко, так далеко, что даже главный садовник и тот не знал, где он кончается. А сразу за садом начинался дремучий лес. Этот лес доходил до самого синего моря, и корабли проплывали под сенью могучих деревьев».

Рядом с этим небесным садом приземленная Европа груба — золотая и серебряная посуда толста и тяжела, люди крикливы и суетны, птицы однообразны, а краски столь дороги, что любой всполох цвета сам по себе уже есть праздник. И то и другое — сплошной вымысел. Но именно на этом сопряжении выстроена идеология рококо, его ориенталистской части, самым значимым явлением которой и является шинуазри. Это очень хорошо видно на примере «китайских» сцен Франсуа Буше — ни о каком они не о Китае, они ровно о том же, о чем его «французские» сцены, но так, как если бы версальский двор переодели в нечто китайское, дали в руки зонтики, а декорации для этой живой картины срисовали с ваз и тарелок, в изобилии имевшихся при дворе обожавшего всю эту китайщину Людовика XV. Были и узкие специалисты по китайским штудиям (такие, как блистательный рисовальщик и любимец Марии-Антуанетты Жан-Батист Пиллеман), были и те, кто просто отметился в новом жанре (Антуан Ватто, например), но суть дела от этого не менялась — столь вожделенная эпохой рококо «живописность» (pittoresque) нашла в китайщине неисчерпаемый источник.

Живописцы, рисовальщики, граверы не нуждались в особой информации. Чтобы создать ощущение китайскости, было достаточно поставить перед дамой ширму китайского шелка, надеть на нее островерхую шляпку, дать в руки зонтик, одеть в платье с модным рукавом-пагодой, выписать фоном горный пейзаж с пагодой. То, что при этом она качается на все тех же качелях из галантных придворных сцен, лежит в той же позе, имеет вполне себе европейски выглядящего кавалера, не имеет никакого значения. Китайщина тут не этнографически точное подобие, но знак моды как таковой и модной игры в экзотику в частности.

Иное отношение к тому же материалу демонстрировали прикладные виды искусства. Погоня за «китайским секретом», за фарфором, сделала следование оригиналу важнейшей доблестью производителей. Первая европейская фарфоровая мануфактура — Мейсенская — была открыта в 1710 году, и сначала ее изделия были лишь имитацией китайских. Подражательность скоро уйдет, но уроки китайского языка в фарфоре не забудутся еще долго. Фарфор более других произведений искусства, испытавших на себе симптомы болезни стилем шинуазри, удовлетворял страсть эпохи к разглядыванию, к визуальному и осязательному «любопытству» (curiosite). Он ласкал руку и

__Часы **Piaget**, сделанные для Джеки Кеннеди с циферблатом из жадеита, 1966