

Вазомания в раннем Венсенне-Севре:
стиль, цвет и форма.
От рококо к неоклассицизму

Бэлла Л. Шапиро

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, b.shapiro@mail.ru*

Аннотация. В центре внимания данного исследования находится динамика вазовых форм, характерная для раннего этапа развития фарфоровой мануфактуры Венсенна-Севра (Королевской мануфактуры). Показывается, что фарфоровые вазы, выпущенные этой мануфактурой в первые пятнадцать лет их производства, являются яркой иллюстрацией зрелого французского рококо, его последующей трансформации и перехода к неоклассицизму. Акцент в исследовании базируется на анализе эволюции формы и цвета, характерных для раннего вазового искусства Венсенна-Севра (1749–1764). Исследование проводится на широком культурном фоне: движение стиля от зрелого рококо через так называемый греческий вкус (*goût grec*) к неоклассицизму соотносится с развитием научного искусствознания, а также и с определяющими историю Франции политическими событиями, такими как Семилетняя война. Итогом исследования стал следующий вывод: первые вазы Венсенна-Севра – малофункциональные, сложных и сверхсложных форм, несущие скорее художественную, нежели утилитарную ценность, в середине XVIII столетия не только имели статус культурной иконы, но и представляли собой не что иное, как арт-объекты. Увлечение такими вазами можно охарактеризовать как вазоманию, особого рода моду, характерную для всего XVIII столетия.

Ключевые слова: XVIII век, Франция, Севрская фарфоровая мануфактура, Жан-Клод Дюплесси, фарфор, декоративно-прикладное искусство, мода, стиль, рококо, неоклассицизм

Для цитирования: Шапиро Б.Л. Вазомания в раннем Венсенне-Севре: стиль, цвет и форма. От рококо к неоклассицизму // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2024. № 2. С. 91–107. DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-91-107

Vasomania in early Vincennes-Sèvres: style, color and shape. From Rococo to Neoclassicism

Bella L. Shapiro

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
b.shapiro@mail.ru*

Abstract. The focus of the study is on the dynamics of vase forms characteristic of the early phase of the Vincennes-Sèvres porcelain manufactory (or Royal manufactory). The article shows that the porcelain vases produced by that manufacturer in the first fifteen years of production are a vivid illustration of the late French Rococo, its subsequent transformation and transition to Neoclassicism. The emphasis of the research is based on the analysis of the evolution in the form and color characteristic of the early vase art of Vincennes-Sèvres (1749–1764). The research is conducted in a broad cultural background: the movement of style from the late Rococo through the so-called “Greek taste” (*goût grec*) to Neoclassicism, correlating with the development of scientific art history, as well as with political events, such as the Seven Years’ War, that shaped the history of France. The outcome of the study is the following conclusion. The first vases of Vincennes-Sèvres – low-functional, complex and supercomplex forms, carrying more artistic than utilitarian value, in the middle of the 18th century not only had the status of a cultural icon, but were nothing less than art objects. The fascination with such vases may be characterized as *vasomania*, a special kind of fashion, characteristic of the whole 18th century.

Keywords: 18th century, France, Sevres Porcelain Manufactory, Jean-Claude Duplessis, porcelain, arts and crafts, fashion, style, rococo, neoclassicism

For citation: Shapiro, B.L. (2024), “Vasomania in early Vincennes-Sèvres: style, color and shape. From Rococo to Neoclassicism”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 2, pp. 91–107, DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-91-107

Постановка проблемы

Разработка вазы как культурной иконы стала одной из главных задач дизайнеров всего XVIII столетия: за этот период в одном только Венсенне-Севре было создано около 250 моделей [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 25]. Не случайно каталоги севрского фарфора этого периода – Собрания Уоллеса [Savill 1988] или, например, Государственного Эрмитажа [Бирюкова, Каза-

кевич 2005, с. 72] – открываются разделом, представляющим именно вазы.

Почему форма вазы стала столь привлекательной? В эпоху барокко, рококо и неоклассицизма, т. е. так называемых больших стилей, из предмета, предназначенного прежде всего для утилитарного использования, она превратилась в идеальную форму для презентации стилизованных особенностей. Бытуя в рамках концепции «искусство ради искусства» [Виленский 2018, с. 637], она привлекала дизайнеров как формат, не обремененный функциональностью, но открывающий безграничные возможности для высказывания. В таком качестве в Европе ваза приобрела наибольшую популярность примерно с 1700 г. [Ottomeyer 2004].

Специфика фарфорового производства в Венсенне-Севре

Во Франции, которая в эпоху «больших стилей» лидировала в области художественной моды, история фарфоровой вазы как арт-объекта представлена прежде всего в продукции Венсенна-Севра. С момента своего основания эта мануфактура была тесно связана с французской короной, поскольку была основана (1738) в полузаброшенной королевской крепости Шато де Венсенн в восточном предместье Парижа. Поиски собственной рецептуры фарфора, который ранее был известен Франции только как привозной с Дальнего Востока или из Саксонии, привели к получению первых качественных образцов, но не твердого, как у предшественников, а мягкого фарфора (1745).

Мягкий французский фарфор имел ряд технологических особенностей, которые диктовали иные, нежели на Дальнем Востоке или в Саксонии, пути развития; эти особенности были обыграны как достоинства. Такие свойства глазури мягкого французского фарфора, как легкоплавкость, способность сплавляться с красками, сообщая им поразительную чистоту, глубину и яркость тона, дала мастерам Венсенна возможность свободно применять как никогда ранее широкую палитру насыщенных фоновых красок [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 7–9, 21]. Наиболее полно эта особенность проявилась в севрском периоде, но наметилась уже в Венсенне. Ассортимент быстро эволюционировал от подражания к самостоятельности.

Этот успех был поддержан выдачей королевской привилегии, дающей Венсенну исключительное право на производство расписного и позолоченного фарфора «по образцу саксонского

и японского» [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 8]¹. Так ранняя продукция Венсенна подражает Японии и Китаю и соперничает с Мейсеном. Но монополия обеспечила не только преимущество перед внутренними конкурентами на раннем этапе, но и возможность свободного поиска самостоятельных решений: по мере развития, прямые имитации и подражания встречаются все реже. Ранний этап развития Венсенна-Севра – время поиска нового, время технических и художественных экспериментов.

Быстрое и успешное развитие было обусловлено покровительством короля Франции Людовика XV и его официальной фаворитки маркизы де Помпадур, что позволило привлечь лучших управленцев, дизайнеров и живописцев. Это прежде всего «гений формы» Жан-Клод Дюплесси-отец, ученик идеологов и создателей стиля рококо во Франции Жюста-Ореля Мейссонье, Жилья-Мари Оппенора и Николя Пино. Талантливый во многих ипостасях – как дизайнер и скульптор, рисовальщик, ювелир и бронзовщик, он был арт-директором и главным модельером мануфактуры. Придворный химик, академик Жан Элло отвечал за усовершенствование рецептов фарфоровой массы, красок и технологии обжига. Декоративная роспись и позолота были отданы в ведение художника-декоратора с тонким художественным вкусом, академика Жан-Жака Башелье, при участии придворного художника Франсуа Буше – одной из ключевых фигур французского рококо. Управлял мануфактурой известный организационными талантами Жак-Рене Буало де Пикарди [Апель 2005, с. 32; Бирюкова, Казакевич 2005, с. 24; Paredes 2009, p. 21]. Высочайшее качество продукции, ставшее закономерным итогом этого плодотворного сотрудничества, сыграло центральную роль в развитии фарфора как новой для Франции разновидности прикладного искусства.

Главным направлением развития мануфактуры было избрано постоянное пополнение ассортимента: формы изделий и элементы их декора, цвета фоновой крышки и сюжеты росписи обновлялись ежесезонно, в соответствии с изменчивыми вкусами покупателей. Еще в 1748 г. была усовершенствована технология золочения фарфора. Обильное декорирование золотом значительно повышало стоимость и без того дорогостоящего фарфора, делая его максимально привлекательным для элитарного потребления. Оно помогало решать и художественные задачи: сияние золота великолепно сочеталось и с яркими фоновыми красками, и с ярко-белыми резервами, подчеркивало их нарядность и изысканность, придавая

¹ *Marryat J. A History of Pottery and Porcelain, Medieval and Modern. London: John Murray, 1868. P. 411–412.*

изделиям роскошный и одновременно благородный вид. Роспись золотом скрывала и огрехи: затейливой рокайльной вязью узора маскировались плешивость цветного фонового крытья и/или нечеткие границы между крытьем и резервом.

Начало вазового производства

Начинается разработка самостоятельных вазовых форм. Вероятно, вводить новые модели в столовой посуде было рискованно, поэтому артистическая фантазия мастеров Венсенна-Севра проявлялась в вазах [Апель 2005]. Нужно учесть, что мягкий фарфор был абсолютно непригоден для удовлетворения бытовых нужд, но выступал в качестве идеального материала, свободно демонстрировавшего известный французский художественный вкус и дизайнерское мастерство. Итогом стал целый ряд выдающихся вазовых форм, которые по смелости решений и по новаторству могут быть расценены как арт-объекты французского прикладного искусства.

Вазы для выращивания луковичных цветов

Первыми в этом ряду стали вазы для выращивания луковичных цветов (*vase à oignon*), например гиацинтов, в помещении. Когда сезон заканчивался, такие вазы использовали для размещения живых срезанных или фарфоровых цветов. Фарфоровая флористика, как и флористика вообще, в это время на пике моды: еще с 1746 г. мануфактура выпускает фарфоровые расписные цветы, мало отличимые от настоящих, и король заказывает их для украшения всех своих загородных дворцов².

Вазы для луковичных позволяли, по моде рококо, визуально «переместить» сад из ландшафта в интерьер. Мода на своего рода «сад в интерьере» в виде тонко обыгранной их связи была обусловлена увлечением естественной природой и романтическими парками, особенно характерными для эпохи рококо в целом и для Франции более прочих. В угоду моде цветами расписывались потолочные плафоны, цветами же вышивались стенные обои и каминные экраны. Сад как бы «входил» во комнаты [Лихачёв 1998, с. 215, 223]. Первой из луковичных ваз стала так называемая «индианская ваза» (*vase Indien*) с сильно расклепанным туловом; ее горло завершалось волнистым краем, напоминающим лепестки

² Marryat J. Op. cit. P. 413.

раскрытого цветка. Она же стала первой (1749) из ваз необычных форм, разработанных в Венсенне-Севре (Метрополитен-музей, инв. № 1972.132.1).

Тогда же были начаты работы с цветными фонами. Первым был создан канареечно-желтый “*jaune*” (1749), вдохновленный «Охотничьим» сервизом (1728–1730), выпущенным в Мейсене несколько ранее (он же «Золотой лев»). Этот мейсенский сервиз был первым европейским с цветным фоновым крытьем, и его успех, который был весьма значителен, вдохновлял мастеров Венсенна-Севра на поиски собственных путей развития этой темы.

Следующим достижением французских мастеров стал ярко-синий фон “*bleu lapis*” или “*lapis blue*” (1751/52), созданный как оммаж бело-синему китайскому фарфору. Он получил свое имя в честь ляпис-лазури – минерала лазурита, который издавна ценился за интенсивность цвета. Чтобы максимально близко передать все нюансы лазуритового оттенка, “*bleu lapis*” накладывался несколько неровно [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 25]³. Не случайно эстетику рококо называли игрой нюансов и намеков [Даниэль 2010, с. 23].

Одновременно ведется интенсивная работа над разнообразием и усложнением вазовых форм. С 1752 по 1759 г. главный модельер мануфактуры Ж.-К. Дюплесси создал около 40 новых проектов [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 25, 72]; многие модели исполнялись в нескольких вариантах и нескольких размерах.

Вазы-кюветы

Начинается выпуск ваз кюветного типа, которые предназначались для демонстрации натуральных срезанных или фарфоровых цветов. Первыми в этом ряду стали *cuvette à tombeau* в форме античного саркофага и *cuvette Courteille* обтекаемой формы, несколько расширяющейся книзу (оба 1753). Относительная простота формы тулова *cuvette Courteille* компенсировалась двумя боковыми ручками-завитками, которые, вырастая из него, образовывали грациозную S-линию, а также четырьмя ножками в форме сильно изогнутых C-завитков. Подобные кривые и определяли эстетику легкого и грациозного рококо как особой, подчеркнуто условной системы, созданной немногими искусными мастерами для демонстративного потребления. Преобладание криволинейного над

³ Five Sèvres Colours at the Wallace Collection. URL: <https://www.wallacecollection.org/explore/explore-in-depth/latest-films/five-sèvres-colours-at-the-wallace-collection/> (дата обращения 14.11.2023).

прямолинейным было крайне характерно именно для рококо; не случайно Уильям Хогарт, оценивая художественно-эстетические возможности этого стиля, называет S-линию линией красоты и привлекательности – сперва на автопортрете с собакой (1745), а чуть позже – в трактате «Анализ красоты» (1753) [Даниэль 2010, с. 26; Шестаков 1993, с. 37, 47], который был опубликован одновременно с появлением *cuvette Courteille*. Стоит отметить, что эта модель вазы-кюветы получила свое имя в честь маркиза де Куртейля, министра короля Людовика XV и представителя короны на фарфоровой мануфактуре Венсенна-Севра.

Относительно появления *cuvette à tombeau* стоит сказать, что середина XVIII столетия стала временем зарождения нового витка моды на античное – не только в Италии, но и во Франции. Уже к началу столетия была выполнена графическая фиксация практически всех известных древних архитектурных памятников Италии. Художники, архитекторы, декораторы все чаще обращаются к формам античной культуры и искусства как к идеальному эстетическому эталону. Известно, что начало этого периода антикомании было обусловлено успешными раскопками Геркуланума (1738) и Помпей (1748). Находка богатейшей частной библиотеки из 800 греческих и нескольких латинских свитков на Вилле папирусов близ Геркуланума (1750) стимулировала дальнейшие археологические исследования. Чуть позже (1756) священник Ватиканской библиотеки и ученый Антонио Пьяджо получит способ открывать свитки без их повреждения [Sider 2005, p. 22].

Для Франции одним из событий, побуждающих развитие стиля от рококо к неоклассицизму, стало итальянское путешествие (1749–1751) будущего министра изящных искусств маркиза де Мариньи (брата маркизы де Помпадур) в сопровождении архитектора Жака-Жермена Суффло и придворного историка искусства Шарля-Николя Кошена-младшего – двух из тех, чьи личные вкусы определяли направление развития придворной художественной жизни Франции в середине столетия [Martino 1973, p. 267]. Мариньи, Суффло и Кошен намеревались лично увидеть Помпеи и Геркуланум и довершить этот гран-тур поездкой к другим памятникам Италии и Малой Азии [Collins 1998, p. 80; Monval 1918, pp. 104–105]. Так было положено начало смене вкусов во Франции, знаменуя первый этап возрождения антикомании и начало развития так называемого «греческого вкуса» (*goût grec*). Археолог и художник, один из основоположников научного искусствознания Анн-Клод-Филипп де Кейлюс приступает к публикации 7-томного «Собрания египетских, этрусских, римских и греческих древностей» (1752–1767); в том же году выходит «Французская архи-

тектура» архитектора и влиятельного теоретика искусства Жака-Франсуа Блонделя (1752) [Мак-Коркодейл 1990, с. 153]. Париж стал главным центром нового художественного стиля. Чуть позже Мариньи и Кошен опубликуют манифест против рококо (1754), подвергая его насмешкам [Ferau 1998, p. 269].

Тогда же художники Роберт Адам и Шарль-Луи Клериссо совершили путешествие в Спалато (Сплит), где исследовали дворец Диоклетиана (1754). Чуть позже «отец научного искусствознания» немецкий историк искусства Иоганн Иохим Винкельман, специализирующийся на античности, выпустит свои «Размышления о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» (1755). Эта работа придаст греческому искусству новый статус, способствуя переходу к новому стилю с его благородной простотой и спокойным величием. В противоположность Винкельману, итальянский археолог и архитектор Джованни Баттиста Пиранези одухотворял римское искусство: в своих археологических 4-томных «Римских древностях» (1756) и в серии гравюр «Виды Рима» оно представало во всем своем декоративном богатстве и многообразии. Знакомство с неоклассической теоретической мыслью послужило толчком к появлению во Франции ряда архитектурных трактатов, прежде всего – 8-томного руководства по стилю архитектора Жана-Франсуа де Неффоржа (1757), задуманного как серия архитектурных гравюр [Мак-Коркодейл 1990, с. 153].

Затем Неффорж проиллюстрировал гравюрами книгу Давида Ле Роя «Руины самых красивых памятников Греции (1758). Неффорж и архитектор Жан-Шарль Делафосс стали одними из первых декораторов, украшавших интерьеры в новом стиле (1756/57). Тогда же в Венсенне были созданы новые формы ваз: ваза «античная урна» (*vase urne antique*) (1755) и *cuvette Roussel* овальной формы с ручками в виде акантовых завитков (1756); акант, как известно, был одним из самых распространенных декоративных мотивов античности [Иванов 2018, с. 196].

Вазы сложных и особо сложных форм

Стоит заметить, что на развитие вазовых форм Венсенна-Севра оказывали влияние события не только художественной жизни. Так, следующей после *cuvette Roussel* была выпущена *cuvette Mahon* (1757) в форме лодки с круто выгнутыми боками «бомбе» и ножками, составленными попарно из таких же круто выгнутых рокайльных завитков. Эта ваза получила название в память о победе французских войск в первом морском сражении только что начав-

шейся Семилетней войны (1756–1763) – в битве против англичан при Порт-Маон на о. Менорка (май, 1756). Многие из самых смелых моделей ваз, изготовленных в Венсенне-Севре, были созданы именно в конце 1750-х – начале 1760-х гг., и *cuvette Mahon* стала первой в этом выдающемся ряду.

К тому времени мануфактура уже приобрела статус королевской (1753)⁴. Тогда же был получен фон “*bleu celeste*” (1753), блестящий небесно-голубой, один из самых любимых при дворе Людовика XV и самых дорогих в производстве. В зависимости от температуры при обжиге, оттенок голубого становился небесно-голубым (при более низкой температуре) или зеленоватым, близкий бирюзовому (при более высокой температуре); бирюзово-голубой вариант получил название “*turquoise blue*”. Как и более ранний синий “*bleu lapis*”, небесно-голубой был вдохновлен китайским фарфором, а свое имя он получил от названия китайской империи – Поднебесная [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 27].

Именно в небесно-голубом цвете были решены первые вазы «с ушами» (*vase à oreilles*), с ручками, загнутыми в форме, отдаленно напоминающей ушные раковины (ормушь, или «ушной орнамент» был известен как минимум со времен итальянского маньеризма XVI в. [Иванов 2018, с. 260]). Вазы «с ушами» стали первыми (1754) в серии ваз сверхсложных форм. Вероятно, их дизайн был вдохновлен китайскими вазами подобной формы, которые в Париже продавались под названием “à oreilles” [Sassoon 1992, p. 10].

Серия сверхсложных ваз была продолжена роскошной вазой в форме лодки, поставленной на фантазийный пьедестал, с декором из маскаронов-морских чудовищ. Под названием *cuvette à masques* (1755) она стала первой из трех моделей ваз в форме гондолы, которые модельер Дюплесси создал для Венсенна-Севра.

Следующей (1756) стала «слоноголовая» ваза (*vase à tête d'éléphant*) – одна из самых экстравагантных работ Дюплесси, чья претенциозность полностью отвечала тяготению рококо к экзотизму. Вазы были декорированы великолепной росписью, но главным их украшением стали ручки в форме слоновьих голов, также обильно (и натуралистично!) расписанные. Вычурная конструкция была вдохновлена вазами-птичьими клетками конца XVII – начала XVIII в. из японской Ариты – крупного центра фарфорового производства [Wiechmann 2021, p. 13, 31]⁵. Сегодня известно не более двадцати подобных ваз-клеток (см.: Музей Эшмола,

⁴ *Marryat J.* Op. cit. P. 413.

⁵ Birdcage vase. URL: http://jameelcentre.ashmolean.org/collection/3/per_page/25/offset/25/sort_by/date/object/12279 (дата обращения 14.11.2023).

инв. № ЕА1992.114, и Коллекция Фрика, инв. № 2014.9.27). Эти необычные изделия поставлялись на западноевропейский рынок с начала XVIII в.; они были доступны для ознакомления в Японском дворце курфюрста Саксонии Августа Сильного и в коллекции принца Конде в его замке Шантийи. И Саксония, и Шантийи были признанными центрами фарфорового производства и центрами формирования фарфоровой моды (кроме того, на Венсеннской мануфактуре в ранний ее период работали мастера из Шантийи [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 8])⁶.

Из-за технических сложностей (свойства мягкого фарфора затрудняли изготовление вычурных форм) и дороговизны изготовления слоновых ваз было произведено относительно немного, и до наших дней сохранилось лишь двадцать две [Elliott 2021]. Особый интерес представляют вазы такого типа, выполненные на яблочно-зеленом фоне “*verd*” (оттенок зависел от температуры обжига)⁷, поскольку он появился одновременно со слоновыми вазами (1756). Таковы ваза из Метрополитен-музея (инв. № 1983.185.9) и парная к ней ваза из Поместья Уоддесдон, а также пара из Собрания Уоллеса (инв. № С246-7). Стоит отметить, что вышеперечисленные предметы (все – 1757) представляют редкий вариант конструкции без вазовых ручек, дополнительно поддерживающих изогнутые хоботы слонов, опирающихся на плечи вазы: сегодня известны только эти четыре экземпляра [Savill 1988, pp. 154, 161]. Также стоит отметить, что пара ваз из Собрания Уоллеса дополнительно обогащена подсвечниками на четыре свечи каждая, представляя конструктивный вариант с бобешками (*à bobèches*), где бобешка – элемент подсвечника, его розетка.

Тогда же (1756) талантом Дюплесси была создана ваза в форме лодки-гондолы (*pot-pourri gondole*) с крышкой, обильно украшенной прорезным и рельефным рокайльным орнаментом и навершием с пестрым цветочным декором (розы, нарциссы, хризантемы, тюльпаны, незабудки, гвоздики, фиалки), также рельефным, выполненным в натуралистической манере. Форма вазы-гондолы восходит к уже известной *cuvette à masque* [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 74–75; Savill 1988, p. 163]; это вторая из трех моделей в форме гондолы, созданных Дюплесси в 1750-е гг. Крышка с прорезами обозначала принадлежность этой вазы к типу ароматников, или попури (от франц. *pot-pourri* – смесь цветов и трав). Вазы-ароматники отличались ажурными прорезами в верхней части, запах благовоний (обыкновенно – смесь высушенных цветов, трав и специй), поме-

⁶ *Marryat J.* Op. cit. P. 411.

⁷ *Ibid.* 417.

щенных в такие сосуды, распространялся через прорези, ароматизируя помещение. Ваз типа *pot-pourri gondole* с рельефным цветочным декором известно всего три: в Государственном Эрмитаже (1756, инв. № ЗФ 16261), в Метрополитен-музее (1756, инв. № 58.75.88) и в Собрании Уоллеса (1758, инв. № 248); все они выполнены на новомодном яблочно-зеленом “*verd*”.

По замыслу Дюплесси, ваза-ароматница в форме гондолы должна была занять центральное место в самом экстравагантном, самом дорогом и самом сложном с технической точки зрения гарнитуре из пяти ваз. Он состоялся, помимо гондолы, из двух слоноволовых ваз (*vase à tête d'éléphant*) и двух ваз «с ушами» (*vase à oreilles*). Стоит отметить, что в те годы декораторы придерживались следующих принципов составления фарфоровых гарнитуров:

- 1) из изделий двух одинаковых размеров и декора, составленных попарно;
- 2) набор из трех или пяти ваз двух-трех одной формы, но разных размеров: центрального более крупного и меньших боковых;
- 3) группировка предметов разных форм, но объединенных общностью декора.

В это время мануфактура, которая физически переросла венсенские мастерские, была перемещена в специально выстроенные просторные помещения в Севре (1756), лежавшем на полпути от Парижа в Версаль, неподалеку от Бельвю – любимого загородного поместья маркизы де Помпадур. Уже здесь был создан знаменитый теплый розовый (известны градации от светло-розового до оранжево-розового) фон “*rose*”, или “*rose Pompadour*” (1757). Розовый был любимым цветом маркизы⁸.

Затем была создана еще одна ваза-попурри в форме гондолы (1758). При полном повторении формы абсолютной новинкой был декор в виде парусного вооружения (*pot-pourri à vaisseau*, также *pot-pourri en navire* – в форме судна или *vaisseau à mat* – в форме мачтового корабля). Эта ваза, как и ее прототип, состоит из двух частей: нижняя часть – в виде корпуса корабля на постаменте, и верхняя – пирамидальная (собственно, ажурная крышка попурри) с такелажем и корабельной мачтой, увенчанной развевающимся флагом с позолоченным флёр-де-лис. Это один из самых сложных проектов и одна из самых дорогих моделей, когда-либо представленных Севром. За семь лет была произведена всего дюжина ваз такого рода: необычайная техническая сложность обуславливала непомерно высокую стоимость, которая, в свою очередь, неизбежно ограничивала масштабы

⁸ Marryat J. Op. cit. P. 418.

производства [Bellaigue 2009, pp. 122–127; Ennès 1997, pp. 34–35, 75; Kisluk-Grosheide, Munger 2010, pp. 194–196].

До наших дней сохранилось всего десять таких ваз – один экземпляр хранится во Франции (выполнен на фоне комбинированного сочетания розового и зеленого фонов, 1760, Музеи Лувра, инв. № ОА10965), пять – в Великобритании (первый – на сине-зеленом фоне “*saffre et verd*”, 1758–1759, Королевская коллекция, инв. № 2360; второй – также на сине-зеленом фоне “*saffre et verd*”, 1761, Собрание Уоллеса, инв. № С256; и три в Поместье Уоддесдон: на редко встречающемся бледно-зеленом фоне “*petit verd*”, который производился лишь в течение года или двух, на небесно-синем “*bleu celeste*” (инв. № 2315) и синем “*bleu lapis*”, все – 1761–1762) и четыре – в США (первый – на розовом фоне, 1758, в Метрополитен-музее, инв. № 58.75.89; второй – на сине-зеленом “*saffre et verd*”, 1759, в коллекции Фрика, инв. № 1916.9.07; третий – на розово-зеленом фоне, 1760, в музее Гетти, инв. № 75.DE.11; четвертый – на синем фоне “*bleu lapis*”, 1764, в Художественном музее Уолтерса, инв. № 48.559).

В 1758–1760 гг. в моду как раз вошло комбинированное сочетание двух фонов под названием “*saffre et verd*”: подглазурного синего “*bleu lapis*” и надглазурного зеленого “*verd*” [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 26]. Эта мода, красочная и декоративная, длилась недолго. Еще одно необычное сочетание розового фона “*rose Pompadour*” и зеленого “*verd*” также было в моде лишь самое непродолжительное время (1759–1760). Оба варианта были представлены в форме *vaisseau à mat*. Тогда же севрская мануфактура полностью переходит в собственность короля (1759–1760) как Королевская фарфоровая мануфактура⁹. Это время наивысшего ее расцвета.

Характерным для этого периода примером может служить гарнитур из трех ваз (1759), украшенных “*saffre et verd*”: в центре композиции располагалась так называемая ваза Буало (*vase Boileau*), по сторонам ее фланкировали две вазы «с ушами» (*vase à oreilles*) первого размера (Собрание Уоллеса, Инв. № С251-3). Ваза Буало, выполненная в виде античной урны с крышкой сложной вогнуто-выгнутой формы, была представлена лишь годом ранее (1758). Свое название она получила в честь управляющего мануфактурой. Сегодня известно всего пять экземпляров такого типа. Не позже 1761 г. была выпущена модифицированная модель вазы Буало (*vase Boileau rectifié*), чьей гордостью стал сложный прорезной декор на горлышке и крышке (Королевская коллекция, инв. №№ RCIN 2299, RCIN 36081). Тогда же (1761) была создана ваза-попурри с мир-

⁹ Marryat J. Op. cit. P. 414.

товыми листьями (*vase pot pourri feuilles de mirte*), где рокайльная основа, в попытке совместить старые формы с новыми, деликатно дополнена неоклассицистическим орнаментом – меандром. Двумя годами спустя (1763) будет создана ваза с фестонами в греческом вкусе (*vase à festoons* или *vase grec et à guirlandes*) в виде классической урны [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 32–33, 78–79].

Этот ряд ваз античных форм (или украшенных античным декором) не случайно становится настолько широк. Создание *vase Boileau rectifié* совпало со спадом моды на сложные рокайльные формы, на мягкие и волнистые контуры, скругленные углы, круто выгнутые бока. Изогнутая рокайльная линия как основная декоративная форма отходит в прошлое; сказанное справедливо и для северского фарфора. Считается, что относительно других видов прикладного искусства он слишком поздно открылся неоклассицизму, и переход в формах, декоре и пластике здесь начался лишь в 1770-х гг., обнаруживая отставание от современных художественных вкусов [Апель 2005, с. 33; Бирюкова, Казакевич 2005, с. 11–12], однако вышепоказанное противоречит этому мнению.

Неоклассицизм представлял новый восторженный культ классической идеальной красоты, в качестве основы принимая недосыгаемый античный образец. В моду входят строгие благородные образцы античного искусства, более сдержанные и спокойные формы, менее яркие цвета. Лучше прочего иллюстрирует развитие неоклассицизма на северской мануфактуре разработка новых синих фонов. Первым появляется темно-синий кобальтовый фон “*bleu nouveau*” (1763), который несколько позднее (1768) будет известен как “*beau bleu*” (красивый синий) или “*bleu du Roi*” (королевский синий). Для него характерно ровное покрытие, чего не имел венсеннский синий “*bleu lapis*”. В дополнение будет разработан ярко-синий фон “*bleu Fallot*” (1764), названный в честь его изобретателя Жана Армана Фалло [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 25–26; Sassoon 1992, p. 96].

Окончание Семилетней войны (1763) и связанное с ней экономическое истощение воюющих сторон также стимулировали активизацию новой моды. В том же году обладатель тонкого художественного вкуса, немецкий критик и публицист Фридрих Мельхиор Гримм, будучи в Париже, провозгласил окончательное торжество “*le goût grec*” [Коерре 2012, pp. 10–11]. Теперь в моде относительная простота предметов с минимумом декора. Самые популярные орнаменты этого времени – античные, но не повторенные буквально, а более нежные и изящные: французский неоклассицизм (собственно, стиль Людовика XVI) унаследовал от французского рококо его утонченность и грацию. Не позднее

1762 г. прекращается выпуск таких особо вычурных вазовых форм, как *vase à tête d'éléphant* и *cuvette Mahon*. Тогда же крупнейший теоретик неоклассицизма Винкельман, одна из центральных фигур нового стиля, публикует «Заметки об архитектуре древних» (1762), сразу за ней – «Историю искусства древности» (1764). В тот же год публикуются «Описание дворца Диоклетиана в Сплите» Адама и Клериссо (1764). Интерес к шедеврам античного искусства достиг максимума. В тот же год уходит мода на розово-зеленый фон в фарфоре; прекращается выпуск ваз *pot-pourri gondola*. Вычурность начинает тяготить, и экстравагантный дизайн рокайльных ваз, созданных талантом Дюплесси, окончательно перестает быть модным. Иные вазы, теперь уже античной природы, станут лейт-мотивами каждой из трех последовательно сменяющих друг друга основных форм неоклассицизма [Ottomeyer 2004, p. 15].

Таким образом, история экстравагантных ваз в стиле рококо, созданных талантом модельера Дюплесси и произведенных в Венсенне-Севре в первое пятнадцатилетие вазового производства (1749–1764), ушла в прошлое. Демонстративная декоративность позволяет назвать их не только культурными иконами рококо, артефактами стиля, но и уникальными объектами, которые имеют скорее художественную, нежели утилитарную ценность – то есть арт-объектами, достойно представляющими прикладное искусство Франции. Они полностью принадлежали к эпохе зрелого рококо – откровенно соблазняющего сочетанием богатства и изысканности, утонченной роскошью цвета, вычурностью мелких форм, изящностью откровенно декоративных или функционально пустых предметов – пустячков, безделиц, памятников мимолетным и нематериальным переживаниям, характерным именно для этого декоративного стиля.

Источник

Murray J. A History of Pottery and Porcelain, Medieval and Modern. London: John Murray, 1868.

Литература

- Апель 2005 – Апель К.О. Фарфор Севра // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2005. № 9 (30). С. 32–45.
- Бирюкова, Казакевич 2005 – Бирюкова Н.Ю., Казакевич Н.И. Севрский фарфор XVIII века. Государственный Эрмитаж. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2005. 479 с.

- Виленский 2018 – *Виленский Я.Э.* Европейский фарфор XVIII века как артефакт и арт-объект, или История компотьера // Актуальные проблемы теории и истории искусства. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 637–644.
- Даниэль 2010 – *Даниэль С.М.* Рококо. От Ватто до Фрагонара. СПб.: Азбука-классика, 2010. 330 с.
- Иванов 2018 – *Иванов Н.А.* Орнамент: Герменевтика и глоссарий. М.: Этерна, 2018. 352 с.
- Лихачёв – *Лихачёв Д.С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: Согласие, 1998. 469 с.
- Мак-Коркодейл 1990 – *Мак-Коркодейл Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. М.: Искусство, 1990. 245 с.
- Шестаков 1993 – *Шестаков В.П.* Уильям Хогарт и английская эстетическая традиция XVIII века // Эстетика Хогарта и современность. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 1993. С. 37–69.
- Bellaigue 2009 – *Bellaigue G.* French Porcelain in the Collection of Her Majesty the Queen. Vol. 1. London: Royal Collection Trust, 2009. 429 p.
- Collins 1998 – *Collins P.* Changing Ideals in Modern Architecture, 1750–1950. Montreal: McGill-Queen's Press – MQUP, 1998. 308 p.
- Elliott 2021 – *Elliott A.* Remarkable Design and Restoration: Investigations into a Pair of Sèvres Elephant-Head Vases // The Journal of the Walters Art Museum. 2021. Vol. 75. URL: <https://journal.thewalters.org/volume/75/note/remarkable-design-and-restoration/> (дата обращения 27.11.2023).
- Ennès 1997 – *Ennès P.* Un défi au goût. Catalogue d'exposition. Paris: RMN, 1997.
- Feray 1998 – *Feray J.* Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875. Berger-Levrault, 1988. 405 p.
- Kisluk-Grosheide, Munger 2010 – *Kisluk-Grosheide D., Munger J.* The Wrightsman Galleries for French Decorative Arts. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2010. 272 p.
- Koepe 2012 – *Koepe W.* Abraham and David Roentgen as Europe's Principal Cabinetmakers. From Rococo Playfulness to Neoclassical Elegance // Extravagant Inventions. The Princely Furniture of the Roentgens. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012. С. 3–15.
- Martino 1973 – *Martino P.* Encyclopédie de la'rt, peinture, sculpture, architecture. Vol. 5. Art classique et baroque. Paris: Éditions Lidis, 1973.
- Monval 1918 – *Monval J.* Soufflot: sa vie, son oeuvre, son esthétique (1713–1780). Paris: Librairie A. Lemerre, 1918.
- Ottomeyer 2004 – *Ottomeyer H.* Vasemania: Neoclassical Form and Ornament in Europe: Selections from the Metropolitan Museum of Art // Vasemania – Form and Ornament in Neoclassical Europe. New York: Yale University Press, 2004. P. 15–29.
- Paredes 2009 – *Paredes L.* Sèvres Then and Now: Tradition and Innovation in Porcelain, 1750–2000. Washington: Hillwood Museum and Gardens Foundation, 2009. 176 p.

- Sassoon 1992 – *Sassoon A.* Vincennes and Sèvres Porcelain: Catalogue of the Collections. Los Angeles: Getty Publications, 1992.
- Savill 1988 – *Savill R.* The Wallace Collection Catalogue of Sèvres Porcelain. Vol. 1. Vases. London: The Trustees of the Wallace Collection, 1988.
- Sider 2005 – *Sider D.* The Library of the Villa Dei Papiri at Herculaneum. Los Angeles: Getty Publications, 2005. 132 p.
- Wiechmann 2021 – *Wiechmann C.* Research into the Degradation of the Elements Inside the Cages of Two Birdcage Vases. MA Thesis. Amsterdam: University of Amsterdam, 2021.

References

- Apel', K.O. (2005), "Sèvres Porcelain", *Antikvariat, predmety iskusstva i kolleksiionirovaniya* [Antiques, art and collectibles], no. 9 (30), pp. 32–45.
- Bellaigue, G. (2009), *French Porcelain in the Collection of Her Majesty the Queen*, vol. 1, Royal Collection Trust, London, United Kingdom.
- Biryukova, N.Yu. and Kazakevich, N.I. (2005), *Sevskii farfor XVIII veka. Gosudarstvennyi Ermitazh* [Sevres porcelain of the 18th century. The State Hermitage Museum], Izd-vo Gosudarstvennogo Ermitazha, Saint Petersburg, Russia.
- Collins, P. (1998), *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750–1950*, McGill-Queen's Press – MQUP, Montreal, Canada.
- Daniel', S.M. (2010), *Rokoko. Ot Vatto do Fragonara* [Rococo. From Watteau to Fragonard], Azbuka-klassika, Saint Petersburg, Russia.
- Elliot, A. (2021), "Remarkable Design and Restoration: Investigations into a Pair of Sèvres Elephant-Head Vases", *The Journal of the Walters Art Museum*, vol. 75, available at: <https://journal.thewalters.org/volume/75/note/remarkable-design-and-restoration/> (Accessed 27 November 2023).
- Ennès, P. (1997), *Un défi au goût. Catalogue d'exposition*, RMN, Paris, France.
- Feray, J. (1988), *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, Berger-Levrault, France.
- Ivanov, N.A. (2018), *Ornament: Germenevtika i glossarii* [Ornament. Hermeneutics and Glossary], Eterna, Moscow, Russia.
- Kisluk-Grosheide, D. and Munger, J. (2010), *The Wrightsman Galleries for French Decorative Arts*, The Metropolitan Museum of Art, New York, USA.
- Koeppé, W. (2012), "Abraham and David Roentgen as Europe's Principal Cabinet-makers. From Rococo Playfulness to Neoclassical Elegance", *Extravagant Inventions. The Princely Furniture of the Roentgens*, The Metropolitan Museum of Art, New York, USA, pp. 3–15.
- Lihach'ov, D.S. (1998), *Poeziya sadov. K semantike sadovo-parkovykh stilei. Sad kak tekst* [Poetry of gardens. On a semantics of gardening styles. Garden as a text], Soglasie, Moscow, Russia.

- McCorquodale, Ch. (1990), *Ubranstvo zhilogo inter'era ot antichnosti do nashikh dnei* [The history of interior decoration], Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Martino, P. (1973), *Encyclopédie de la'rt, peinture, sculpture, architecture, vol. 5, Art classique et baroque*, Éditions Lidis, Paris, France.
- Monval, J. (1918), *Soufflot: sa vie, son oeuvre, son esthétique (1713–1780)*, Librairie A. Lemerre, Paris, France.
- Ottomeyer, H. (2004), "Vasemania: Neoclassical Form and Ornament in Europe: Selections from the Metropolitan Museum of Art", *Vasemania – Form and Ornament in Neoclassical Europe*, Yale University Press, New York, USA, pp. 15–29.
- Paredes, L. (2009), *Sèvres Then and Now: Tradition and Innovation in Porcelain, 1750–2000*, Hillwood Museum and Gardens Foundation, Washington, USA.
- Sassoon, A. (1992), *Vincennes and Sèvres Porcelain: Catalogue of the Collections*, Getty Publications, Los Angeles, USA.
- Savill, R. (1998), *The Wallace Collection Catalogue of Sèvres Porcelain, vol 1, Vases*, The Trustees of the Wallace Collection, London, United Kingdom.
- Shestakov, V.P. (1993), "William Hogarth and the English aesthetic tradition of the 18th century", *Estetika Khogarta i sovremennost'* [Hogarth's aesthetics and the present.], NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv RAKh, Moscow, Russia, pp. 37–69.
- Sider, D. (2005), *The Library of the Villa Dei Papiri at Herculaneum*, Getty Publications, Los Angeles, USA.
- Vilenskii, Ya.E. (2018), "18th-century European porcelain as artifact and art object, or The Story of a compotiere", *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* [Current issues of art theory and history]. Izd-vo SPbGU, Saint Petersburg, Russia, pp. 637–644.
- Wiechmann, C. (2021), *Research into the Degradation of the Elements Inside the Cages of Two Birdcage Vases. MA Thesis*, University of Amsterdam, Amsterdam, Netherlands.

Информация об авторе

Бэлла Л. Шапиро, доктор культурологии, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; b.shapiro@mail.ru

Information about the author

Bella L. Shapiro, Dr. of Sci. (Culturology), Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; b.shapiro@mail.ru