
УЧЁНЫЕ ЗАПИСКИ ОТДЕЛА КИТАЯ

Выпуск 16



ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

М.А. НЕГЛИНСКАЯ

ШИНУАЗРИ в Китае:

*цинский стиль
в китайском
искусстве
периода трех
великих
правлений
(1662–1795)*



Москва
ИВ РАН
2015

УДК 74:94(510)(078.5)
ББК 85.1:63.3(5Кит)я73
Н41

УЧЁНЫЕ ЗАПИСКИ ОТДЕЛА КИТАЯ
ИВ РАН

Вып. 16

本書由中華人民共和國駐俄羅斯聯邦大使館資助出版

Рецензенты:

В.Г. Белозерова
профессор кафедры всеобщей истории искусства
факультета истории искусства РГГУ
доктор искусствоведения

С.А. Серова
главный научный сотрудник Института востоковедения РАН,
доктор исторических наук

Т.Б. Арапова
ведущий научный сотрудник Отдела Востока
Государственного Эрмитажа, кандидат искусствоведения

Ответственный редактор

А.Р. Вяткин

Неглинская М.А.

Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). – Изд. 2-е, испр. – М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2015. – 468 с., ил. – (Ученые записки Отдела Китая ИВ РАН. Вып. 16) – ISSN 2227-3816. ISBN 978-5-89282-633-4

Монография посвящена рассмотрению цинского стиля периода становления и величия маньчжурской династии в Китае в контексте явления шинуазри XVII–XVIII вв.

Книга адресована искусствоведам, специалистам по культуре Дальнего Востока, а также кругу читателей, интересующихся историей искусства Китая.

УДК 74:94(510)(078.5)
ББК 85.1:63.3(5Кит)я73

© Неглинская М.А., 2012
© Неглинская М.А., 2015

ISSN 2227-3816
ISBN 978-5-89282-633-4

中國風

*Моей путешествующей семье
с любовью*

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	9
Цель и направление исследования	9
Источники и историография	16
Историческая и культурная ситуация периода трех правлений	22
ЧАСТЬ I. Цинский стиль в ритуальной утвари	31
ГЛАВА 1. Формы древней бронзы в цинском государственном ритуале и предметах интерьера (1662–1795)	33
ГЛАВА 2. Образы ритуальных животных в жертвенной утвари храма императорских предков Таймяо	71
ГЛАВА 3. Астрономические и геодезические инструменты западного образца в цинском государственном ритуале	88
ГЛАВА 4. Личные украшения в цинском ритуальном костюме	116
ГЛАВА 5. Сино-тибетский стиль в цинском металле (1662–1795)	133
ЧАСТЬ II. Стиль шинуазри в империи Цин (1662–1795)	159
ГЛАВА 1. Китай в Европе: дальневосточные источники европейского стиля шинуазри XVII–XVIII веков	162
ГЛАВА 2. Европа в Китае: источники китайских версий шинуазри (1662–1795)	196
ГЛАВА 3. «Европейщина» в кантонских эмалях XVIII века для внутреннего и внешнего рынка	219
ГЛАВА 4. «Китайщина» в эмалях пекинских мастерских и изделиях «гуанфалан»	260
ГЛАВА 5. Механические часы как пример художественных и культурных новаций в цинском искусстве	293
ГЛАВА 6. Китайские ювелирные украшения в контексте западного стиля шинуазри	322
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	342
КОММЕНТАРИИ	353
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	401
ПРИЛОЖЕНИЯ	415
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	446
SUMMARY	461
В.Г. Белозерова. О монографии М.А. Неглинской	464



ПРЕДИСЛОВИЕ

Цель и направление исследования. Целью публикуемой монографии явилась характеристика цинского стиля в китайском искусстве периода трех великих правлений династии Цин (1644–1911) – Канси (1662–1722), Юнчжэн (1723–1735) и Цяньлун (1736–1795). Автор стремился показать основные составляющие стиля, а также соотношение в нем традиции и новаций <1>¹.

Вынесенный в название монографии как определение к понятию цинского стиля XVII–XVIII веков термин «шинуазри», может вызвать недоумение у читателя. Термин происходит от французского слова *chinoiserie*, означающего не только «китайщину/китайский стиль», но также – «китайскую (фарфоровую) безделушку, орнамент» или «ненужное осложнение», «мудрствование». Он имеет и китайскую версию – *чжунго-фэн* 中國風, «китайское поветрие / просвещение», «китайский стиль/дух».

Не парадокс ли это – искать «китайщину» в Китае? Парадокс. Однако подобные явления известны в истории мирового искусства. Вспомним, эпоху европейского и русского историзма, на фоне которой происходило развитие национальных стилей, например, так называемого «псевдорусского» стиля XIX столетия. Китайцам, как ни одному другому народу имманентно присущ исторический тип сознания, определявший направление развития западной культуры в XIX веке.

К тому же эпоха Цин была временем царствования маньчжурской династии. В период трех правлений Китай, сохраняя приверженность собственным культурным основам, впервые оказался столь активно вовлечен в продолжающийся до сих пор процесс разностороннего сближения Востока и Запада, в формирование общего пространства мировой художественной культуры. Расцвет международной торговли и естественное в связи с ним освоение принципов западного искусства (как ответ на запросы внешнего рынка) вызвало в китайских экспортных вещах, производившихся в Кантоне / Гуанчжоу, поток стилевых трансформаций, определяемых исследователями как *chinoiserie in reverse* («китайщина наоборот» или «европейщина») [7, с. 12]. Но те же кантонские мастерские выступали

¹ Номер в угловых скобках отсылает читателя к соответствующему пункту в разделе Комментарии; цифры, приведенные ниже в квадратных скобках, означают порядковый номер и страницу публикации из раздела Список литературы.

поставщиками цинского двора, способствуя формированию вкуса маньчжурской элиты; свою лепту внесли и европейские католические миссионеры, которые в конце XVII–XVIII веке курировали работу пекинских дворцовых ателье.

Преобладавшее до сих пор в науке представление о шинуазри как «особой концепции Востока в Европе» или его «утопии» [100, с. 95] в целом не вызывает возражений. Утопичным представляется сам отказ признать за другим народом право на собственное понимание мира. И это качество, как справедливо отмечено, было общим для участников культурного диалога XVII–XVIII веков, потому что и европейские исследователи Китая, и китайские ученые того времени отдавали должное «практическому разуму» чужеземцев, но упорно не находили у них «правильного понимания», которое каждая сторона признавала лишь за собой. Миссионеры, сознавая очевидную ценность культурной традиции Китая, критиковали китайцев за их незнание «законов природы» и «научных принципов». Китайцы восхищались «техническим гением» европейцев, придумавших часы и телескопы, но полагали, что «варвары Дальнего Запада» не способны понять «всеобщих принципов вещей», воплотившихся в духовных началах китайской цивилизации [83]. Среди видных апологетов Китая на Западе были Спиноза (1632–1677) и Вольтер (1694–1778), а также Лейбниц (1646–1716, автор «*Novissima Sinica*», 1699), утверждавший, что Европа нуждается в китайских миссионерах даже больше, чем Срединная империя – в западных наставниках. В числе оппонентов Китая оказались Монтескье (1689–1755) и Руссо (1712–1778), выступившие с критикой общественного устройства империи Цин, но не изменившие благосклонного отношения европейской публики к древней и самой сильной в то время державе Дальнего Востока. Действительно, образ Китая стимулировал философские и политические дискуссии, в которых отражены важнейшие черты европейского Просвещения; он сделался органической частью нового и по-своему целостного взгляда на жизнь, художественным стилем и повсеместно признанной модой. Возникший в империи Цин образ Европы должен был стать если не зеркальным отражением образа Китая, то хотя бы произвольным его подобием в условиях, когда живописный европейский пейзаж, представлявшийся вполне реалистическим людям западной культуры, воспринимался в Срединной империи как изображение нереального, экзотического мира.

Приступая к работе над книгой, автор старался прояснить два вопроса. Прежде всего, чем был образ Китая для трех великих маньчжурских императоров, привлекавших на службу европейских миссионеров? И что осталось, когда увлечение западной экзотикой в цинской империи, достигнув максимума, казалось, прошло, как и мода на «китайскую всячину» в просвещенной Европе?

В сравнении с другими восточными странами Китай сыграл ключевую роль в произошедшей в XVII–XVIII веках встрече двух столь разных цивилизаций, определив появление стиля шинуазри на Западе, что способствовало глубокому обновлению европейской культуры и искусства в целом. Уникальность китайской ситуации, состоявшая в стремлении не только торговать с Европой, но и освоить ее интеллектуальные «дары», предложенные при посредничестве католических миссионеров эпохой Просвещения, была связана с характером маньчжурского царствования в Срединной империи. Начало и расцвет династии Цин отмечены правлением трех императоров, двое из которых, Канси и Цяньлун, могут с успехом оспаривать у современных им западных монархов титул «мудрецов на троне». Заботясь о сохранении комплекса китайской культуры, они вместе с тем особенно старательно потворствовали введению в него западных новшеств, способных возвеличить династию и открыть принципиально иные пути для развития национальных традиций.

Уделяя при характеристике стиля трех правлений (1662–1795) особое внимание цинскому металлу и эмалям указанного периода, автор руководствовался следующими соображениями.

Во-первых, своеобразие китайской социо-культурной и исторической ситуации, сказавшееся в искусстве каждой эпохи, обусловило особое значение резного камня и бронзы – в древности; скульптуры, живописи и каллиграфии – в период раннего и зрелого средневековья; архитектуры и прикладных искусств – в годы поздней империи. Уже с эпохи Мин (1368–1644), в связи с ростом городов и расцветом различных центров традиционных ремесел, декоративно-прикладное искусство как бы подхватывает и развивает те художественные достижения, которые проявились ранее в «высоких» видах искусства, осваивая широкий круг тем, почерпнутых из литературы и театра, перерабатывая сюжеты и образы, а также художественные приемы классической живописи, каллиграфии и скульптуры. Некоторые важные для цинской эпохи тенденции менее отчетливо прослеживаются, к примеру, в китайской каллиграфии, но более очевидны в металле, эмалях и отчасти – в придворной живописи. Именно открытость творческому эксперименту, поиск обновления, даже если оно является следствием внешнего влияния, делает художественный металл и эмали особенно интересным материалом в русле исследования, посвященного искусству XVII–XVIII веков.

Во-вторых, в музейных коллекциях за пределами Китая вообще и российских собраниях в частности произведения цинского времени численно превосходят вещи более ранних «классических» эпох – Тан (618–907), Сун (960–1279) и даже Мин – и, конечно, они нуждаются в изучении. Данная ситуация объясняется хотя бы двумя причинами: вещи цинского времени были созданы сравнительно недавно и лучше сохранились; в те-

чение XVII–XVIII веков они в огромном количестве вывозились из Китая на Запад, где стали объектами коллекционирования. Примечательно, что в самом Китае произведения цинского времени до недавних пор воспринимались как эклектичные, отражающие влияние «варварского» западного вкуса, и оценивались сравнительно невысоко. Вследствие этого их публикация и интерпретация в значительной мере остаются делом будущего. Со своей стороны, западный мир изначально составил представление о китайском искусстве как таковом именно по вещам, созданным в цинское время. Интересно, что искусствоведы, занимающиеся анализом европейских художеств, склонны более основательно анализировать и в целом положительно оценивать творческие обретения Запада, сделанные при помощи Китая и нашедшие выражение в стилизациях шинуазри (позднее также – модерна и ар деко).

В-третьих, приоритетным направлением в работах по декоративно-прикладному искусству минского и цинского периодов на Западе и в России до недавнего времени оставалось исследование китайского фарфора. Наиболее очевидной причиной такого предпочтения кажется обилие этих произведений в европейских и отечественных собраниях. Не последнюю роль, по-видимому, сыграла и не всегда отчетливо осознаваемая «европоцентристская» позиция исследователей, что нуждается в пояснении. Значение фарфора (как и несколько хуже исследованных европейцами дальневосточных лаков) было настолько важно для западного искусства XVII–XVIII веков, что привело к появлению имитаций и последующему развитию подобных европейских производств. В Китае периода трех правлений можно отметить аналогичную ситуацию, которая касалась, однако, не фарфора, а живописных эмалей на металле и механических часов. Эти изделия, ввозившиеся послами западных держав и негоциантами Ост-Индских компаний, в той же мере являлись для китайцев «экзотикой», вызвавшей подражания в цинском искусстве.

В-четвертых, влияние Европы, ставшее принципиально важной приметой цинского искусства XVII–XVIII веков – времени расцвета торговли западных стран с Китаем и деятельности христианских миссионеров в Поднебесной империи – так же нельзя переоценить, как воздействие европейского звериного стиля в чжоуской бронзе или сасанидской торевтики – в танском золоте и серебре. Предпринятое исследование показывает, что просуществовавшее длительное время и весьма многоплановое явление шинуазри в Европе имело отражение в культуре маньчжурского времени, причем не только в экспортной продукции, создававшейся в Китае для западного рынка, но и в тех образцах цинского стиля, которые были обращены вовнутрь, согласуясь с государственным ритуалом и придворным бытом.

В-пятых, сама логика исторического процесса превратила художественный металл и эмали в элитарные виды цинского искусства, поэтому в них наиболее полно и с оптимально выбранных точек зрения могут быть продемонстрированы тенденции эпохи и охарактеризованы основные составляющие стиля. С периода поздней бронзы художественный металл Китая постоянно находится на стыке ритуального и декоративно-прикладного искусства, чем объясняются его высокий статус в комплексе традиционных ремесел и прочная связь с наиболее ранними пластами культуры. С другой стороны, именно художественные эмали на металле явились в маньчжурское время областью эксперимента, поскольку с ними связаны самые важные новшества, имеющие проекцию в ритуальной сфере и ассоциирующиеся с культурными достижениями династии Цин.

В-шестых, эстетические компромиссы, неизбежно возникающие на начальной стадии сближения принципиально разных культур, вызывают скорее негативную, нежели позитивную реакцию специалистов на явление в целом, сказавшуюся ранее и в оценке произведений цинского времени. Наблюдаемая теперь перемена показывает, что в Китае на фоне событий XX и начала XXI века была остро осознана принадлежность произведений цинского искусства к китайской традиции. Особенность этой традиции, имеющей центростремительную направленность и вбирающей в себя все новые обретения художественного опыта, такова, что настоящее в ней всегда ориентировано на то, чтобы стать «древностью». Эволюционная динамика традиции, заданная напряжением между двумя полюсами (традицией самой традиции и традиционализацией новаций, аккумулирующей все инокультурные влияния, если был задействован механизм включения их в русло традиции), предполагает право на творческий эксперимент и разработку альтернативных эстетических позиций, но в целом исключает для носителей традиции саму возможность негативного отношения к ней.

Предпринятое без предубеждения исследование комплекса произведений китайского искусства XVII–XVIII веков позволяет осознать самые существенные черты этой богатой возможностями и во многом парадоксальной эпохи. Оно способствует формированию объективной оценки цинского стиля периода трех правлений как художественного явления, выражающего программные культурные устремления и потенциальные возможности эпохи, демонстрирующего структурное и семантическое родство западной «китайщине» (шинуазри).

Приведенные соображения обусловили двухчастную композицию книги, первая половина которой предлагает анализ способов сохранения китайской традиции в цинском ритуальном искусстве и ее обновления за счет внутренних и внешних ресурсов; во второй части – рассматриваются европейские новации, определившие сложение

стиля шинуазри в цинском придворном и так называемом экспортном искусстве.

Государственный ритуал с древности и до конца маньчжурской эпохи оставался стержнем китайской культуры. Анализ произведений, относящихся к области ритуала, очерчивает культурный профиль эпохи, помогая обнаружить основные слои цинского стиля: «археологический», прежде всего – декларируемый «стиль эпохи Чжоу»², «европейский» и «тибетский» стили. Проблеме возрождения древнего «чжоуского стиля» и реставрационным тенденциям специально посвящена первая глава монографии, хотя эта проблема в определенном смысле является семантическим фоном всего исследования. Глава вторая, затрагивая принципиально важные в контексте государственного ритуала аспекты сохранения и обновления традиций, показывает специфические черты маньчжурской династии, умело использующей и преобразующей древние китайские формы и устоявшиеся социальные концепции в новых условиях (туркестанских завоеваний империи Цин и присоединения Тибета). Здесь охарактеризован сложившийся не позднее периода Тан механизм включения внешних влияний в комплекс традиционной китайской культуры, которым воспользовались и маньчжурские правители Поднебесной для усвоения интеллектуальных «даров» Запада – астрономических и геодезических инструментов Нового времени, представленных в третьей главе. Европейские измерительные приборы, ставшие ритуальной утварью цинской династии (наравне с жертвенными сосудами и ранговыми украшениями), были опосредованным образом связаны с попыткой христианизации Китая, предпринятой католическими миссионерами.

Очерчивая область культурных контактов империи Цин и модальность данного времени в целом, западные астрономические и геодезические приборы свидетельствуют о том, что «европейщина» в китайском искусстве рассматриваемого периода, выступающая предметом анализа во второй части монографии, не была лишь поверхностной данью моде. Это явление основывалось на самых актуальных требованиях эпохи, удивительным образом связавшей достижения европейской цивилизации с китайским государственным ритуалом. Четвертая глава характеризует основные тенденции в стилистике ранговых украшений маньчжурского периода – сохранение китайской традиции, с одной стороны, и проявление возросшего авторитета тибетского буддизма (ламаизма), с другой стороны. О значении тибетской составляющей в искусстве поздней империи говорит существование так называемого сино-тибетского стиля, восходящего к эпохе Тан и переживающего наивысший расцвет в китайском металле и эмалях XVIII века, особенно в период Цяньлун, как показано в пятой главе.

² Здесь и далее для уточнения дат см. Хронологическую таблицу в Приложении 1.

Вторая часть монографии представляет стиль шинуазри в цинском придворном и экспортном искусстве. Две открывающих ее главы по содержанию симметричны друг другу, они помогают различить культурный фон периода интенсивных и разносторонних контактов императорского Китая с Европой. Изложенный здесь материал делает более понятными различные аспекты новаций периода трех правлений, охарактеризованные в третьей и четвертой главах, которые посвящены истории утверждения и развития техники живописной эмали на металле в мастерских международного города-порта Кантона / Гуанчжоу и в придворных пекинских ателье. Заимствованная с Запада в конце правления Канси, процветавшая в годы Юнчжэн и Цяньлун техника росписи эмалевыми красками по металлу, введенная даже в глубоко традиционное китайское керамическое производство и широко используемая в декорации фарфора, закономерно ассоциируется в сознании носителей традиции с самим цинским периодом. Вместе с этой техникой в китайские эмали пришли специфически европейские (в частности, христианские) темы, образы и сюжеты; были адаптированы художественные приемы современного западного изобразительного искусства и ремесла.

Важным культурным достижением маньчжурской династии следует признать производство механических часов, налаженное в XVIII веке под контролем императоров и при содействии европейских миссионеров, которое стало предметом специального исследования в пятой главе. Ее семантическим реверсом выступает шестая (последняя) глава, показывающая, что интерес Запада к китайским ювелирным украшениям – их формам, декоративным мотивам и художественным эффектам, был в значительной мере односторонним. Воздействие европейской моды оказывалось возможным только в случае государственной инициативы: так, популярные у цинской знати поясные часы на подвеске-шатлене были введены в ансамбль официального мужского костюма законом периода Цяньлун.

«Китайский стиль» в исполнении цинских придворных мастеров отразил влияние французского абсолютизма – «большого стиля» Людовика XIV, а также рококо и ампира – стилей преемников «короля-солнце». Рецепция внешних импульсов определила динамику цинского стиля/шинуазри периода трех правлений. Его компоненты, наличествующие уже в вещах эры Канси, сохранили узнаваемость, но значительно трансформировались к середине правления Цяньлун, в течение которого цинский стиль пережил пору расцвета. Своеобразие, воспринимаемое сразу и непосредственно, позволяет говорить о цинском стиле, не ограничиваясь рамками XVIII века, и видеть образцы «стиля Цяньлун», в прикладном металле и эмалях XIX – начала XX столетий. Подобно этому европейское рококо, многократно возрождавшееся в течение XIX века, принято условно именовать «стилем Людовика XV».

В монографии показано, что, во-первых, феномен цинского стиля, непосредственно связанный с общим культурно-историческим контекстом периода трех правлений (1662–1795), был определен самим способом взаимодействия маньчжурской элиты с культурой Западной Европы. Это взаимодействие в сфере государственного ритуала и придворного быта отразило характер потребностей воспринимающей стороны и ее способности в освоении внешнего опыта. Проведенное исследование позволило сформулировать принципиально важный вывод о том, что в искусстве Китая XVII–XVIII веков (причем не только искусстве экспортном, но также ритуальном и придворном) наблюдаются те же, что на Западе, процессы трансформации – тонкой эстетической мутации вещей в результате полученного извне творческого импульса. И, во-вторых, «европейская» составляющая цинского стиля превратила его в открытую систему, допускавшую возможность синхронных трансформаций: если цинский стиль периода трех правлений составлял полюс западного стиля шинуазри, то цинский стиль XIX – начала XX веков должен был коррелировать с европейской эклектикой и модерном.

Источники и историография. Источником сведений о ритуальной утвари маньчжурского времени явился сборник *Хуанчао лици туши* 皇朝禮器圖式 («Образцы рисунков ритуальной утвари царствующей династии»), изданный на тридцать первом году правления императора под девизом Цяньлун (1766) [158, т. 1–7]. Сборник содержит иллюстрации и комментарии к цинским законам. В трех начальных томах издания прорисованы и описаны ритуальные предметы, применявшиеся во время церемоний во дворце и храмах государственного значения (жертвенная утварь, часы и другие измерительные приборы, отнесенные к категории ритуальных вещей). Костюму в этом многотомном издании посвящены несколько книг (4–7), где показаны элементы одежды (включая головные уборы и пояса с набором ранговых украшений) лиц разного социального положения – императоров, императриц, представителей маньчжурской аристократии и чиновных особ обоого пола от первого до девятого ранга.

Необходимую информацию о прототипах форм ритуальной утвари и произведений из металла и эмали рассматриваемого периода (1662–1795), применяемых в оформлении дворцовых интерьеров, содержат каталоги придворной коллекции древней бронзы. Для сопоставления форм древних и цинских произведений в «археологическом» стиле использован самый значительный по объему «Высочайше утвержденный каталог древностей [кабинета] Сицин» (*Циньдин Сицин гуцзянь* 欽定西清古鑒), изданный по указу от четырнадцатого года эры Цяньлун (1749) [167].

Источником данных об отдельных декоративных мотивах европейского происхождения, применявшихся в композициях китайских меха-

нических часов XVIII века, созданных для пекинского двора, послужил сборник «Символы и эмблематы», издание которого на русском языке относится к 1788 году [121].

Материальной базой исследования явились произведения китайского искусства периодов Канси, Юнчжэн и Цяньлун. По приведенным выше соображениям основное внимание уделено анализу художественного металла и эмалей, которые представлены в музейных собраниях Китая (дворцовых коллекциях Пекина и Тайбэя, фондах Шанхайского музея), западных стран (например, в лондонских музеях – Британском; Виктории и Альберта; нью-йоркском музее Метрополитен) и в России. Государственный Эрмитаж (ГЭ, Санкт-Петербург) содержит лучшую в нашей стране китайскую коллекцию произведений маньчжурского времени. Собрания цинских вещей (в том числе произведений так называемого экспортного искусства) хранят Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (МАЭ), Российский этнографический музей (РЭМ) и загородные дворцы Санкт-Петербурга. В Москве произведения цинского искусства представлены в Государственном музее Востока (ГМВ), Государственном историко-культурном музее-заповеднике (ГИКМЗ) «Московский Кремль», Государственном историческом музее (ГИМ).

Предпринятые автором исследования и публикации собраний цинского художественного металла ГМВ [96–98] определили тему диссертации, защищенной в НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИТИИИ РАХ, Москва), и были положены в основу данного теоретического обобщения, реализующего один из подходов к анализу цинского искусства, наиболее актуальный в наши дни³.

Изучение художественного металла и эмалей маньчжурского времени на Западе началось с 1970-х [187, 195, 200, 210, 213, 214, 216, 221, 252, 265, 272, 273]; оно сопровождалось изданием на английском языке трудов видных китайских ученых [192, 193, 242–244] и появлением соответствующих публикаций в отечественной науке [5–9, 57, 96–98]. Вышедшие в то же время выставочные каталоги представляют область китайского экспортного искусства [например, 64, 206, 283]. В течение XX века на Западе и в России изданы работы, затрагивающие проблемы развития других видов художественного ремесла маньчжурского периода, в частности, фарфора и стекла [4, 9, 10, 182, 185, 186, 189, 197, 198, 208, 211, 219, 225, 226, 230, 237, 246, 248, 252, 257, 260, 281, 290, 295], и открывающие несколько иные перспективы для анализа цинского стиля в китайском искусстве. Сравнительно недавние публикации пекинского придворного собрания охарактеризовали культурные аспекты жизни

³ Неглинская М.А. Цинский стиль в китайском художественном металле и эмалях периода трех великих правлений (1662–1795): традиция и новации. Автореферат докторской диссертации. М. 2007

цинского двора [161, 162, 165] и ввели в научный оборот значительное число неизвестных ранее высококачественных вещей, среди них – астрономические и геодезические инструменты западного образца и китайские механические часы XVIII века [160, 163, 164]. В течение двух последних десятилетий в Китае и за его пределами появились книги по тибетскому искусству, сопровождающиеся большим количеством качественных цветных изображений [153, 157, 175, 203, 282]. И хотя атрибуции и датировки произведений зачастую остаются весьма приблизительными, эти издания были использованы как материал для реконструкции сино-тибетского направления в цинском искусстве.

Определение цинского стиля в целом и его варианта времени трех правлений в особенности, ставшее целью монографии, обусловило обращение к широкому кругу изданий, посвященных культуре и искусству других стран Востока [45, 46, 67, 89, 99, 100, 101, 119, 138, 142, 144, 145, 148, 196, 212, 214, 270, 277, 284, 293]; исследованиям западного и русского ремесла XVI–XIX веков [2, 15, 16, 30, 31, 37, 40, 50, 51, 62, 74, 75, 78, 80, 86, 88, 91, 103, 115, 127–130, 146, 147, 152, 188, 205, 207, 231, 234, 239, 240, 241, 249, 250, 255, 256, 258, 262, 267, 276, 280, 283, 288, 289, 296]; историческим и искусствоведческим работам, касающимся деятельности европейских миссионеров (в особенности – иезуитов) в Китае и при пекинском дворе [35, 43, 79, 111, 112, 163, 164, 184, 193, 197, 199, 201, 204, 215, 246, 266, 285, 287], а также научным публикациям, прямо затрагивающим проблематику шинуазри [5–10, 39, 73, 83, 94, 95, 100, 140, 205, 206, 223, 225, 229, 231, 238, 249, 253, 263, 275].

Как оказалось, западное явление шинуазри, к которому в той или иной мере обращена обширная литература, все еще не имеет четких границ в истории искусства. Согласно мнению большинства западных ученых, Китай давал лишь обрамление и название художественным трансформациям, получившим имя шинуазри («китайщины»), но отражавшим развитие европейской мысли XVII–XVIII веков. Ясно, однако, что, во-первых, в западном искусстве XVIII столетия (и особенно в искусстве стиля рококо) стремление к параллельному освоению экзотических «китайских» сюжетов и совершенствуемых веками пластических приемов традиционного китайского искусства имеет весомую ценность и знаменует для Запада первый этап действительно глубокого взаимодействия с культурой Дальнего Востока; и, во-вторых, что стиль шинуазри (европейская «китайщина») получил логическое продолжение и качественное преобразование в западном стиле модерн и художественной культуре XX века в целом.

Изданное в 1961 году в Лондоне и посвященное в основном прикладному искусству исследование Х. Онора (Honour H. Chinoiserie: The Vision of Cathay) [223], научно и увлекательно написанное, представляется блестящим введением в предмет искусствоведческого анализа. Его автор счи-

тает шинуазри европейским «сном о Китае», явлением, порожденным, подобно феномену псевдоготики, романтическими умонастроениями эпохи. Мастера европейского шинуазри, по мнению Х. Онора, всего лишь увековечивали свое видение поэтического мира, существующего во времени и пространстве воображения, а не в реальности. Изданная двенадцать лет спустя ученая штудия М. Салливэна (*The Meeting of Eastern and Western Art from XVI-th Century to the Present Day*) [275] не ограничена временными рамками XVII–XVIII столетий и посвящена рассмотрению влияний, проявивших себя в обоих – западном и китайском – направлениях.

О том, что и этот серьезный труд не исчерпал темы шинуазри, свидетельствует последовавшая вскоре публикация О. Импи (*Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*) [229], материалом самого внимательного изучения в которой стали архитектура, декоративное искусство, рисунки и гравюры. Импи определяет «китайщину» как европейскую манифестацию смеси разных восточных стилей, к которой произвольно примешаны барокко, рококо, готика или какой-либо другой западный стиль. При этом, как считает автор, восточное происхождение каждой стилизации шинуазри очевидно, а иногда может быть прослежен и сам источник.

Впервые опубликованная в Лондоне (1993) и вышедшая недавно в русском переводе монография Д. Джекобсон «Китайский стиль» (*Chinoiserie*) [39] продолжает заданное трудами Х. Онора, М. Салливэна и О. Импи изучение этого устойчивого явления в европейской культуре, показывая, как экзотический мир Востока шаг за шагом стал неотъемлемой частью западной эстетики. Весьма симптоматично то обстоятельство, что заключительная глава книги Д. Джекобсон, названная «Последний взлет китайского стиля», посвящена искусству XX века. Таким образом, ее автор, вслед за М. Салливэном [275], проводит мысль о том, что масштабы стилизаций шинуазри, разнообразие сфер их применения и модификаций, как в прошлом, так и в настоящем, свидетельствуют об актуальности явления и сегодня, не позволяя считать его признаком только лишь ушедшей эпохи. Неизменной при этом остается сама сущность явления шинуазри, которое ни в коем случае не может рассматриваться лишь как имитация европейцами предметов китайского искусства. По мнению автора, стилизации шинуазри представляют собой «осозаемое и цельное воплощение идеальной страны: экзотической, далекой, баснословно богатой, окутанной дымкой столетий, [страны – *М.Н.*] которая упрямо захлопывает двери перед чужеземцами и впускает лишь отдельных счастливых». Сказанным объясняется замечательная способность шинуазри выживать, несмотря на прихоти моды, что дает основания и сегодня рассматривать это явление в качестве неизменного, хотя и не всегда узнаваемого с первого взгляда «лейтмотива в облике самых привычных предметов» [39, с. 7]. Осуществленное в не-

давнем прошлом издание книги на русском языке говорит об интересе к явлению шинуазри в России. Действительно, тема взаимовлияний Запада и Востока, актуализированная исследованиями академика Н.И. Конрада [71], в той или иной связи затронута разными авторами ⁴.

Сложившееся в отечественной науке понимание шинуазри в основном совпадает с его оценкой, данной западными исследователями. Не вызывает споров, к примеру, мнение о том, что европейская «китайщина» последовательно воплотилась в тех видах искусства, которые были связаны с организацией природной среды и предметного окружения человека, а именно – в архитектуре, парковом дизайне, изделиях художественных ремесел, служивших в XVII–XVIII веках украшению аристократического быта и лишь позднее ставших достоянием среднего класса (что значительно расширило область применения шинуазри)⁵.

⁴ Так, теме шинуазри посвящены изданные в 1980-х статьи Н.Н. Науменковой, предметом исследования в которых явились китайско-французские связи в costume XVIII в. [94, 95], и специальная глава монографии Н.С. Николаевой «Япония-Европа. Диалог в искусстве» [100], где на обширном изобразительном материале показаны этапы сближения дальневосточной и западной живописи XVI–XX вв. По мнению Н.С. Николаевой, различия, явившиеся следствием несходства в понимании формы, пространства и самой личности художника, представляют черты «античной и христианской традиции, с одной стороны, и буддийско-конфуцианской – с другой», постоянно сказываясь как в самом творческом акте, так и в достигнутом результате [100, с. 375]. Упомянутая монография интересна с точки зрения методики искусствоведческого анализа, основанной на углубленном знании восточного (прежде всего, японского) искусства и менталитета. К феномену китайского ощущения пространства обращалась Н.А. Виноградова в книге «Китайские сады» (см.: [28]), особенно – в разделе, посвященном «европейскому» дворцу Цяньлуна в парке Юаньминъюань, и в некоторых других опубликованных ранее работах, позволяющих понять, что именно могло увлечь в китайском искусстве (по сути своей «природоцентричном») воспитанных на идеалах античной классики европейцев. Н.А. Виноградова считает, что таким качеством явилась пространственность, разительно отличающая китайские произведения от осязаемых и почти «антропоморфных» творений западных мастеров. Ясно, что воспринимаемое как «другая реальность» китайское искусство, предлагая альтернативную интерпретацию увиденного, обладало для европейцев поистине неотразимым обаянием.

⁵ В настоящее время в науке поддерживается высокий уровень интереса к проблемам культурного диалога между Китаем и Европой, как показывают темы докладов, прочитанных в ноябре 2011 г. на международной конференции в Национальном дворцовом музее Тайбэя. В числе сообщений: *Zhao Zhong-nan* (Palace Museum in Beijing). The Royal Court Cultural Exchange in the Era of Emperor Kangxi, Louis XIV and Peter the Great; *M. Pirazzolli-Serstevens* (Ecole Pratique des Hautes Etudes). European Decorative Arts at the Court of Emperor Kangxi: Importations, Copies and Adaptations; *E.-B. Curtis*. French Missionary Records for the Kangxi Emperor's Glass Workshop; *Liu Hui* (Palace Museum in Beijing). Comparison between the "Imperial Portraits" of Emperor Kangxi and Louis XIV; *Yu Pei-Chin* (National Palace Museum in Taipei). Castiglione and Porcelains; *Shih Ching-fei* (National Taiwan University). The Cultural Exchanges between China and Europe: The Case of Painted Enamelware in the Qing Court; *C. von Collani* (Universitaet Wuerzburg). Joachim Bouvet, Gottfried Wilhelm Leibniz and Academy at the Chinese Imperial Court; *Ren Wan-ping* (Palace Museum in Beijing). Western Style Architectures on Two Birthday Ceremony Paintings of Qianlong Reign; *Guan Xue-ling* (Palace Museum in Beijing). The Medical Communication between China and Europe in the Reign of Emperor Kangxi; *Fung Ming-chu* (National Palace Museum in Taipei). Deliver across Time and Space: Record the Jesuits whith Mapping of the General Map in the Emperor

Вместе с тем, упомянутые выше работы XX века отражают по преимуществу европейское видение ситуации, и в этом смысле монография М. Салливэна [275] выступает редким исключением. Особого внимания заслуживает также новаторская для своего времени работа выдающегося отечественного ученого и переводчика китайской литературы Ольги Лазаревны Фишман (1919–1986) «Китай в Европе. Миф и реальность» [140], вышедшая в 2003 году, но написанная значительно раньше – в 1980-х. По справедливому мнению этого автора, исследование роли Китая в процессе развития европейской культуры должно быть дополнено работой на тему «Европа в Китае», способной представить другую сторону возникшего виртуального моста [140, с. 5]. Книга О.Л. Фишман остается первой в отечественной науке монографией, посвященной анализу растянувшегося на века китайского участия в подготовке почвы для формирования европейского стиля шинуазри. К сожалению, специальный проект исследования «Европа в Китае», упомянутый О.Л. Фишман, не был ею реализован. Литературоведческий контекст опубликованного труда позволяет видеть в явлении шинуазри, прежде всего, «европейские подражания произведениям китайской литературы, в которых фигурировал экзотизированный Китай». Разделяя мнение западных авторов, применяющих этот термин в отношении изобразительного искусства и ремесла, О.Л. Фишман относит к феномену шинуазри в основном экспортную продукцию: привозные образцы художественного ремесла, специально изготовленные в Поднебесной империи для западного рынка, и в еще большей степени – их имитации, отражавшие «своеобразное видение Китая европейцами

Kangxi Era. Примечателен заложенный в концепции симпозиума широкий охват материала, релевантный как эпохе Просвещения, так и культурной программе династии Цин периода трех великих правлений. Тема шинуазри сохраняет актуальность и в отечественных исследованиях, что подтверждают опубликованные авторефераты кандидатских диссертаций и статьи: *Максимова М.С.* Искусство шинуазри в контексте европейской художественной практики XVIII столетия. Автореферат кандидатской диссертации (далее – Ақд). Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, СПб., 2009; *Сураева Н.Г.* У истоков европейской школы живописи в Китае: художник цинских императоров Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин). Ақд. Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова. М., 2011; *Еремеев В.Е.* Риччи Маттео // *Духовная культура Китая*, т. 5, М., 2009, с. 792–794; *Аранова Т.Б.* Расписные эмали (в ст. Художественные эмали) // *Духовная культура Китая*, т. 6, М., 2010, с. 322–324; *Сычев В.Л., Головачев В.Ц.* Кастильоне // там же, с. 596–598; *Неглинская М.А.* Аттире // там же, с. 512–513; *она же*, Жуигуань // там же, с. 584–586; *она же*, Чжунбяо // там же, с. 832–835; *она же*, Шинуазри // там же, с. 857–858; *она же*, Юаньминьюань // там же, с. 881–883; *она же*. Европейские инструменты в цинском ритуале и ремесле // В потоке научного творчества. К 80-летию академика В.С. Мясникова. М., 2011, с. 219–234. Методика анализа цинского стиля, разработанная автором в докторской диссертации (2007), была творчески использована при анализе произведений цинского искусства XIX в. в диссертации *Яковлевой И.Г.* Китайский фарфор эпохи поздняя Цин (1796–1911). Художественные традиции в культурном контексте. Ақд. СПб., 2010.

XVII–XVIII веков, европейское представление о том, каковы китайские вещи и сами китайцы или какими они должны быть» [140, с. 398].

Существующие в распоряжении исследователей публикации представляют собой результат творческих усилий нескольких поколений специалистов и позволяют обобщить и по-новому интерпретировать наработанный материал, избегая оценок, искажающих реальную картину взаимодействия Европы и Китая XVII–XVIII веков. С этой позиции можно различить, что европейские интересы в Средней империи лишь отражали не всегда явное стремление цинских императоров Канси, Юнчжэна и Цяньлуна поддерживать ради стабильности династии контакт с западным миром. И эта обоюдная заинтересованность вызвала расцвет раннего европейского стиля шинуазри и симметричного ему цинского стиля периода трех правлений.

Изоморфизм западной «китайщины» XVII–XVIII веков и современного ей варианта цинского стиля позволяет рассматривать их в качестве явлений одного порядка – полярностей, образующих художественное единство более высокого уровня.

* * *

Историческая и культурная ситуация периода трех правлений (1662–1795) по существу определила феномен цинского стиля в китайском искусстве маньчжурской эпохи. Об империи Цин принято говорить как о китайском государстве, управляемом маньчжурами. Это и понятно. В стране, расположенной по большей части на исконной китайской территории, преобладал китайский язык и в основном традиционная для культуры этой страны система ценностей, хотя верховная власть была сосредоточена в руках иноземной династии. В период расцвета империя Цин заключала в себе помимо собственно Китая (поделенного на шестнадцать провинций), Маньчжурию, Монголию, Тибет, Восточный Туркестан (Синьцзян), образующие единое политическое целое – монархию, управлявшуюся цинскими законами. Кроме того, к империи имели определенное отношение и другие владения, в основном исторически зависимые от Китая, а ныне считавшиеся вассалами дома Цин, хотя и регулируемые собственными законами, – это Корея и страны Юго-Восточной Азии – Вьетнам, Таиланд, Непал, Бирма (Мьянма) и Лаос.

Маньчжурское завоевание Китая, приведшее к образованию империи Цин, продолжалось не одно десятилетие и явилось следствием кризиса китайской династии Мин, причем пути покорения северных и южных провинций страны были совершенно разными. Это определило всю историю династии и различия в отношениях между маньчжурами как носителями власти, с одной стороны, и северными или южными китайцами как их под-

данными, с другой стороны. Северный Китай маньчжуры заняли практически без боя, поскольку пришли по приглашению минских властей, которые надеялись с помощью пришельцев усмирить восстание Ли Цзычэна, претендовавшего на роль основателя новой династии. Однако эту роль маньчжуры решили оставить за собой, полностью игнорируя факт возведения (1644) на престол в Нанкине, южной столице минского Китая, законного преемника почившего императора династии Мин. Таким образом, в истории кризисного для Китая XVII века маньчжуры были только одной из политических сил, наравне с «Южными Минами», повстанцами и сочувствующими последним представителями китайской гражданской и военной бюрократии и городского населения. В такой связи вопрос о реальности воцарения маньчжуров долго оставался спорным, что делало особенно актуальной задачу придания новому политическому образованию облика «конфуцианской» монархии, решавшуюся в течение периода трех великих правлений [41, с. 88–93].

На протяжении тридцати начальных лет царствования маньчжуров империя лишь формально подчинялась двору, который в годы Шуньчжи (1644–1661) еще не обладал реальной силой. Непосредственная власть маньчжуров не простиралась южнее Янцзы, и на северо-западе их позиции тоже были слабыми. Когда на трон взошел Канси (1662–1722), восьмилетний сын первого цинского императора, страна оставалась далекой от стабильности и трудно было предвидеть, что юный преемник власти сможет стать спасителем маньчжурской династии. Ключом к успеху явилось покорение Юга, подчинившегося лишь после долгой и жестокой борьбы. Именно поэтому маньчжурские правители впоследствии относились с недоверием к южным провинциям <2>. Единственной столицей цинского государства стал Пекин – северная столица в период правления династии Мин, тогда как Нанкин утратил былые права. Выбор объяснялся расположением Пекина рядом с исторической родиной маньчжуров и союзными монголами. Экономические преимущества, связанные с установлением новой власти, ощущались в основном в северных провинциях, где и тратились средства, поступавшие в казну с Юга. Маньчжуры и монголы, принадлежавшие по рождению к войскам «восьми знамен» – *ба ци* <3>, кормились, как и двор, в основном поставками из южных провинций – серебром и «казенным» рисом <4>. Важнейший порт внешней торговли, где было разрешено пребывание европейских купцов и миссионеров, также находился на крайнем юге страны, в Кантоне / Гуанчжоу. Этот портовый город оставался местом контактов с западным миром даже в конце правления Цяньлун, когда миссионеры почти утратили влияние при пекинском дворе. Желание маньчжурских императоров регламентировать контакты европейцев с местным населением, а также стремление убрать источник этих контактов подальше от двора, объясняют монополию Кантона (дру-

гие старые рынки на южном побережье – Цюаньчжоу, Амое, Нинбо – до середины XIX века были закрыты для торговли с Европой). Следствием такого отношения явились сразу две аномалии – экономическая и политическая, поскольку столица находилась на крайнем северо-востоке империи, а главный хозяйственный и торговый центр – недалеко от южной китайской границы [139, с. 406–407].

Торговля Запада с Китаем, развиваясь с XVI века <5>, достигла апогея в XVIII столетии, когда в Европе стал пользоваться особым спросом китайский чай. На этот период приходится деятельность сразу двух Ост-Индских компаний – английской (1600–1858) и голландской (1602–1798), осуществлявших морскую торговлю из Кантона и Макао <6>. Франция, несмотря на упорные попытки короля Людовика XIV (1638–1715, на троне с 1643) и его энергичного министра финансов Ж.-Б. Кольбера (1619–1683, контролер финансов Франции с 1665) организовать собственную Ост-Индскую компанию, не могла в этом отношении составить конкуренцию англичанам и голландцам <7>. Весьма ограниченной была также караванная торговля с Россией, пути которой пролегли через Сибирь и Монголию <8>. Лишь имевшие непосредственный доступ к китайским товарам англичане и голландцы быстро обогатились и сумели завершить в своих странах буржуазные преобразования. Интенсивное проникновение англичан в китайскую торговлю создало иллюзию возможности сделать следующий шаг – переход к прямому колониальному господству, как это было в Индии, управляемой в конце XVIII века «твердой рукой» лорда Корнуолиса. Однако присланный для переговоров с Цяньлуном и уклонившийся от исполнения ритуала *коуту* (многократных коленопреклонений и челобитий) лорд Маккартни был вынужден принять в ответ заверения в самодостаточности Китая <9> [268, с. 53–57].

Увеличение дистанции в отношениях, по-видимому, объяснялось тем, что европейцы с их «диковинными возможностями» значительно больше нужны были императору Канси в годы становления династии Цин, нежели его августейшему внуку. Заявление Цяньлуна о том, что в Китае есть все необходимое, не было полностью лишено оснований, что подтверждает сама история восточно-азиатской торговли, имевшей до конца XVIII века одну характерную особенность. Чай, шелк и другие ценные предметы китайского экспорта оплачивались серебром, поскольку встречной заинтересованности в европейских поставках китайцы почти не испытывали. Любопытным исключением явились западные механические часы и живописные эмали, производство которых было вскоре налажено в самом Китае. Английские товары, которые по уставу Ост-Индской компании должны были непременно продаваться в империи Цин, обычно не могли даже покрыть издержек на доставку. Европейские купцы долго искали способ экономить серебро. Поначалу они продавали китайцам канадские меха и

сандаловое дерево, привозимое с островов Южных морей, но сальдо все равно оставалось в пользу Китая. На рубеже XVIII–XIX веков универсальный товар был, наконец, найден. Им стал опиум, по существу определивший направление отношений Китая с Европой в XIX столетии.

Европейское присутствие в «закрытой» ранее стране было фактором, принципиально новым в истории позднего Китая и наиболее существенным для культуры периода Цин, наряду с маньчжурским правлением. Первыми представителями Запада в Поднебесной сделались купцы и миссионеры, а первыми миссионерами при пекинском дворе – иезуиты, намного опередившие посланцев других христианских орденов, таких как францисканцы и доминиканцы <10>. Преследуя собственные цели, отцы-иезуиты проникли в Китай еще в конце периода Мин и, благодаря услугам в области науки и искусства, предоставленным ими двору, получили в империи права гражданства. К важнейшим целям, определявшим политику ордена, относились не только укрепление католицизма и распространение христианства в отдаленные земли, но также развитие наук и просвещения. Поскольку это направление деятельности Общества Иисуса совпадало с интересами просвещенных правителей Поднебесной, именно иезуиты сыграли роль компенсационного устройства в период вступления цинских императоров в китайский контекст. При этом взаимоотношения сторон имели свои специфические черты.

Чудесное превращение маньчжурских владык <11> из племенных вождей в государей самой могущественной державы Дальнего Востока – китайской империи Цин – обусловило проводимую ими политику в отношении новых подданных и внешнего мира. Эта политика была основана на вполне искреннем преклонении людей без многовековых устоев перед великой и древней традицией, в сфере влияния которой они давно уже находились. Отсюда стремление маньчжурской элиты стать носителями китайской культуры едва ли не в большей мере, чем ими являлись сами китайцы. Эта задача была блестяще решена в течение периода трех великих правлений. Стоит ли удивляться тому, что государи династии Цин восприняли традиционное отношение китайской элиты к иностранцам как «варварам», что подразумевало в первую очередь культурные и только во вторую – национальные и политические различия. Китайцам, наследникам древней цивилизации, географически весьма удаленной от цивилизаций аналогичного уровня, было, по справедливому замечанию Фэн Юланя, очень трудно представить, что какой-нибудь другой народ может быть в равной степени культурным, но в то же время отличным от них [141, с. 342]. Похожее на снобизм желание культивировать эту иллюзию характерно в цинское время как для маньчжурской элиты, не имевшей к китайской культуре прямого отношения, так и для самих китайцев, которые в условиях иноземного завоевания, возможно, видели в этом способ

выражения национальной идеи. Сказанным объясняются консервативность и традиционализм цинского искусства.

Вместе с тем маньчжурами предпринимались определенные действия, призванные компенсировать мощное давление авторитета китайской традиции. Для победы в подобной интеллектуальной борьбе достижениям одной из самых древних мировых культур можно было противопоставить лишь находки другой цивилизации равного масштаба, поэтому абсолютно необходимыми сделались заимствования из Европы, позволившие маньчжурам показать себя не только правителями, в чисто конфуцианском духе озабоченными проблемой развития китайской культуры и искусства, но и людьми своей эпохи. Однако Канси и его преемники отчетливо понимали, что использовать предложения западного мира следовало осмотрительно. Именно поэтому в годы трех великих правлений контакты с Европой осуществлялись при строгом императорском контроле, а предложенные научно-технические достижения были восприняты как интеллектуальная дань Запада правителям Поднебесной и, прежде всего, введены в государственный ритуал.

Традиционные политические амбиции китайских императоров требовали и от маньчжурских государей отношения к представителям европейской культуры и науки при китайском дворе как подданным из вассальных стран. Их знания и опыт следовало использовать на службе династии. Стремление принимать желаемое за действительное, как и традиционная дипломатическая практика, предписывавшая, в частности, не отправлять дальних посольств, чтобы не уронить собственного достоинства, не позволила своевременно разглядеть угрозу со стороны Европы, почти превратившей маньчжурских императоров в результате Опиумных войн середины XIX столетия в фиктивных правителей страны. Недостатки системы, приведшие к гибели династии, однако, не были очевидны до конца правления Цяньлун. Художник и меценат на троне, он представлен в официальной цинской истории как самый просвещенный правитель Китая, верный примеру царственного деда – Канси и конфуцианским традициям.

Конфуцианство было наиболее уважаемым среди трех китайских учений – *саньцзяо* (в это понятие включены также даосизм и буддизм). В большей мере, нежели две упомянутые традиционные религии, конфуцианство играло в империи Цин роль консолидирующей государственной системы и поэтому переживало очередной период укрепления и обновления. В синологии даже утвердилось мнение о том, что маньчжурская династия Цин может претендовать на право считаться самой конфуцианской династией в истории императорского Китая. Главенствующая роль этого учения в системе *саньцзяо* определялась его связью с политикой и ритуалом. Принципиальное значение имели также ассимилирующие способности конфуцианства как «науки ученых», которые, по мнению Л.С. Ва-

ильева и А. И. Кобзева, явились следствием претензии на монопольное владение истиной по принципу «все, что научно, то и есть конфуцианство» [149, с. 8]. Важным в символическом плане событием, соединившим империю Цин с конфуцианством, стала церемония чествования Конфуция на его родине, в городе Цюйфу, императором Канси во время первой из инспекционных поездок маньчжурского правителя на Юг <12>.

Канси по праву оценивается исследователями как ключевая историческая фигура цинского периода, поскольку, представляя другой этнос и соответствующий ему тип культуры, именно второй маньчжурский император нашел возможность соединить все это в рамках новой монархии с могучей традиционной китайской культурой, начав с конфуцианства. Во время посещения храма в Цюйфу Канси продемонстрировал в равной мере талант политика и знание китайского ритуала. Он воздал Конфуцию императорские почести, совершив церемонию *коутоу*. Канси также собственноручно написал текст ритуала жертвоприношений духу Конфуция <13>. Анализ этого на первый взгляд весьма традиционного по форме сочинения позволяет исследователям сделать вполне определенные выводы о культурной программе и политических планах маньчжурской монархии. Используя существующий в конфуцианстве взгляд на космическую природу верховной власти, подчеркивая факт идеологического преемства, Канси умело обошел проблему этнической чуждости цинской монархии, обозначив последнюю как проявление безличных сил мироздания. Эта этическая установка была призвана исключить из сознания представителей традиционной культуры сам факт завоевания Китая маньчжурами: «просто очередные преемники славного наследия династии Чжоу установили мир и порядок на Центральной равнине» [85, т. 1, с. 94].

Заложенная Канси в культуре цинского времени программа должна была вызывать у китайской элиты вполне определенные, идеологически рассчитанные, ассоциации с тем самым чжоуским «золотым веком» истории и культуры, когда у власти находился идеальный правитель, соединявший в себе два важнейших качества: «внутри – наставник, а вовне – государь». Сказанное помогает осознать, в частности, причину преобладания именно «чжоуского» (а не «ханьского» или «танского») стиля, как в ритуальной утвари, так и в художественном металле и эмалях периода трех великих правлений.

По замыслу Канси, среди «совершенных мудрецов» «мудрецы на троне» оказывались в более тесной связи с мирозданием, чем мудрецы, «уясняющие путь» (то есть собственно философы и книжники). Однако наличие если не «совершенной мудрости», то ее непрменных компонентов – здравого смысла и стремления следовать естественной природе вещей, может быть в сочетании с политическим расчетом, не позволило маньчжурским императорам вовсе оторваться от собственных этнических корней. При

цинском дворе продолжал свое существование маньчжурский вариант шаманизма, «спрятанный» на женской половине дворца <14>. Исторически оттесненный на окраину «культурного мира», в трудно доступные районы Средней Азии, Сибири и Маньчжурии, шаманизм стал одной из государственных религий империи Цин, что позволило новым правителям Китая выразить лояльность к тем своим подданным, кто ему следовал. Шаманизм, который не мог именоваться «учением», поскольку никоим образом не решал, как это делали другие религиозные системы, никаких этических проблем, был древнейшей религией народов Азии. Оставаясь до некоторой степени родственным традиционному китайскому даосизму, шаманизм сосуществовал с более «цивилизованными» системами, в том числе преодолевшими национальные границы мировыми религиями – буддизмом и исламом.

Ислам пользовался определенной терпимостью цинской администрации в Восточном Туркестане, но официально не был признан на большей части империи [77, с. 115–118]. Важным обстоятельством в культуре маньчжурского времени остается факт исповедания императорами и придворной знатью северного буддизма (ламаизма) в форме, которая была принята в то время в Тибете и Монголии <15>. Это учение, хотя и знакомое китайцам с доцинского времени, не относилось прежде к числу направлений, особенно популярных в Поднебесной. Государственная протекция, оказанная ламаизму, в противовес не нашедшему официального признания исламу, распространенному в том же регионе, должна была показать, что на северный вариант буддизма возложена особая «миротворческая» миссия, в нем видят главную связующую силу между народами Монголии, Тибета, Восточного Туркестана (Синьцзяна) и собственно Китая.

Принимая в расчет изложенное выше, можно заключить, что маньчжурское правление одновременно создавало условия для продолжения в Китае сложившейся культурной традиции и открывало возможности для ее трансформации, отражавшей потребности и реалии цинского времени. Одна из таких реалий – стремление маньчжурской династии к лидерству в буддийском мире Азии, следствием чего явился расцвет сино-тибетского стиля в цинском художественном металле и эмалях XVIII века. Другой приметой времени стали контакты с Западом, вызвавшие сближение ранее почти изолированных друг от друга культур – европейской и китайской. При вполне очевидных различиях указанных направлений, ясно, что они были порождены общей причиной – воцарением в Китае маньчжурской династии Цин.

Базовой основой компромиссного цинского стиля, в значительной мере основанного на реставрационных тенденциях, явилась китайская традиция, прослеживаемая в металле с эпохи бронзы, о чем и пойдет речь в первой части монографии.



Рис. 1. Б. Родэ. Императрица Китая, совершающая ритуал сбора шелковичных листьев. Гравюра на меди. Берлин, около 1770 г.



ЧАСТЬ I

ЦИНСКИЙ СТИЛЬ В РИТУАЛЬНОЙ УТВАРИ

Китайская традиция, опиравшаяся на конфуцианство, заменяла религию комплексом десакрализованных этико-ритуальных норм (*ли*) [149, с. 5]. Именно знание норм, характерное для интеллектуальной элиты и получаемое в процессе классического образования, отделяло ее от представителей окружающего (некитайского) мира, подобно тому, как традиционный государственный ритуал отделял Китай от других («варварских») стран, возвышая его над ними как «оплот цивилизованности». В пространстве ритуала были четко определены отношения человека с силами космоса, социума, душами предков, а также и отношения человека с самим собой, что обеспечивало социальной системе, основанной на ритуале, высокий уровень стабильности [13, с. 24–27]. Это положение объясняет тот примечательный исторический факт, что традиционные формы ритуала сохранились в качестве основы китайской государственной культуры вплоть до конца существования империи и постоянно возрождались при попытках ее реставрации в течение первой трети XX века. Маньчжуры, утвердившиеся на троне Поднебесной, декларативно заявили о своем следовании этой основополагающей китайской традиции, когда в середине правления Цяньлун обнародовали законы, закрепившие виды и формы ритуальной утвари, одежды и украшений, фактически применявшиеся уже в период Канси.

Пользуясь покровительством императоров, художественный металл и эмали маньчжурского времени, как и официальное искусство этого периода в целом, были связаны с государственным ритуалом, определявшим иерархию социальных ценностей. Глава 1 «Формы древней бронзы в цинском государственном ритуале и предметах интерьера (1662–1795)» имеет целью показать, что именно в структуре ритуала императорских жертвоприношений уцелели основные разновидности жертвенных сосудов, восходящие к древним бронзовым прототипам⁶. Последнее обстоятельство способствовало популярности предметов «археологических»

⁶ См. Приложение 2.

форм также в элитарных прикладных видах цинского искусства – торевтике и эмалях. Китайское искусство, имеющее проекцию в области ритуала, в годы трех великих правлений, как и раньше, отличалось высокой художественной продуктивностью. Это качество основывалось, с одной стороны, на непрерывности традиционных эстетических принципов, с другой – на применении специальных адаптивных приемов, обеспечивающих возможность существования традиционных форм в обновляющейся социокультурной среде и введения новаций в традиционный контекст. Глава 2 «Образы ритуальных животных в жертвенной утвари храма императорских предков Таймьяо» позволяет обнаружить сложившийся в традиционной для Китая дипломатической практике и задействованный затем в культуре механизм дара-дани *гун*, создающий необходимые условия для усвоения внешних влияний. Введенные таким способом в китайский ритуал маньчжурского времени европейские измерительные приборы, охарактеризованные в Главе 3 «Астрономические и геодезические инструменты западного образца в цинском государственном ритуале»⁷, выполнялись, как правило, из золоченой меди или бронзы – материала, который в Китае с древности ассоциировался с производством жертвенной утвари.

Вместе с тем в торевтике и эмалях периода трех правлений различима обширная область, базировавшаяся на императорской протекции, оказанной ламаизму (северному буддизму). Следует признать, что с адаптацией буддизма (в конце эпохи древности – махаяны, а позднее и ваджраяны) была нарушена однородность ритуальной культуры Китая. Буддийские храмовые комплексы демонстрировали принципиально иной, по сравнению с ритуалом *ли*, тип организации духовной жизни. Появление инородных конфессиональных зон стимулировало важные процессы в традиционном ритуальном искусстве, способствуя развитию религиозного синкретизма, особенно характерного для поздней культуры Китая. Закономерным в этой связи представляется сближение буддийского искусства с комплексом национального ритуала, проявившееся, в частности, в структуре украшений ритуального костюма маньчжурского времени (Глава 4 «Личные украшения в цинском ритуальном костюме», Приложения 4, 6, 7). Государственная ориентация на ламаизм способствовала в период трех правлений расцвету так называемого сино-тибетского стиля не только в культовой живописи, но также в элитарных видах цинского искусства – художественном металле и эмалях (Глава 5 «Сино-тибетский стиль в цинском металле»).

Главы 2, 4 и 5 первой части книги обозначают существенное для цинского искусства присутствие тибетской (а через нее – и ближневосточной) культуры как художественный результат внешней торговли и расширения северо-западных границ государства Цин. Однако, в отличие от тибетского элемента, который эволюционировал внутри китайской традиции с периода Тан, европейская составляющая, охарактеризованная в Главах 3 и 5, сделалась единственной в своем роде и наиболее существенной новацией маньчжурского времени, по сути – маркером эпохи.

⁷ См. Приложения 3, 5.

**ФОРМЫ ДРЕВНЕЙ БРОНЗЫ В ЦИНСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ
РИТУАЛЕ И ПРЕДМЕТАХ ИНТЕРЬЕРА
(1662–1795)**

Империя Цин являет уникальный для своего времени пример детально сохранившегося комплекса древней ритуальной культуры, официальные институты которой действовали вплоть до падения монархии (1911). Маньчжуры явились наследниками китайского государственного ритуала в той форме, которую он приобрел к концу правления династии Мин (1368–1644), хотя цинские государи вместе с тем поддерживали и значительно более древнюю – чжоускую – традицию, сознательно апеллируя к самому прецеденту чжоуского правления. Данный исторический прецедент был особенно важен, поскольку по аналогии с правлениями Шан и Чжоу напрашивалось сравнение династий Мин и Цин, что позволяло формировать положительное отношение к маньчжурским государям их китайских подданных. Сказанное нуждается в пояснении, которое вкратце может быть сформулировано следующим образом: воцарение династии Чжоу (XI–III вв. до н. э.), этнически чуждой жителям Центральной равнины, стало результатом завоевания полукочевыми («варварскими») скотоводческими племенами древней аграрной цивилизации Шан-Инь (XVI–XI вв. до н. э.). Логика развития событий, однако, позволила китайской историографии видеть в этом факте не узурпацию власти, а «небесное вмешательство», поскольку чжоусцы сменили, хотя и законных, но явно деградировавших властителей. В результате установления новой династии в составе Поднебесной оказалась обширная «варварская» периферия, которую чжоусцы должны были приобщить к благам китайской цивилизации. В таком смысле они выступали не столько завоевателями, сколько преемниками шанской культуры, способными развить существующие в ней цивилизационные потенции и преодолеть ее эгоцентризм. Поскольку же основным признаком цивилизованности в Китае считается приобщение к письменной культуре (*вэньхуа*), то именно чжоусцы в исторической перспективе явились еще и создателями этой самой культуры – царство «золотого века» было таковым и для китайской философии, процветавшей в конце эпохи Чжоу. Завоевание шан-иньской цивилизации чжоусцами одновременно знаменовало и принципиально важный для китайской культуры переход от архаической морали к классической – то есть конфуцианской [135, с. 144–150].

Сложившийся в период Чжоу, поддерживаемый и обновляемый последующими династиями китайский ритуал основывался на идее получения правителем-жрецом «благодати» (дэ) из сакральных сфер. Эту «благодать» правитель должен был распространить на всю китайскую «ойкумену». Внеся в данную модель принципиально важные коррективы, призванные устранить независимость жреческой практики от логики и разума, с одной стороны, и рационально решить проблему концентрации власти в пределах царствующей семьи, с другой стороны, Конфуций (551–479) сохранил представление о верховной власти как функции единственной уникальной личности и государстве (Поднебесной империи) как сфере влияния этой личности. Общественные дела были признаны наиболее важной заботой высшего политического лица, от которого требовалось, прежде всего, исполнение возложенной на него социальной роли. Сакральность ограничивалась рамками ритуала, участие в последнем рассматривалось в ряду наиболее важных общественных функций императора. Таким образом, учение Конфуция, не порывая с традицией, по-новому расставило акценты, в результате чего действие архаичного мировоззрения сузилось до границ ритуальной государственной активности. Перенос доминанты в область этическую (на качества личности правителя) привел к тому, что в дальнейшем императорская власть (в ее наиболее благоприятном варианте) оказалась связанной с «совершенной мудростью», в которой высокая этика государя сочеталась с наличием у него «благой силы» (дэ) – категории, удержавшей связь с китайской архаикой. Сказанное объясняет тот факт, что официальная идеология цинского времени, опиравшаяся на ритуал, сочла конфуцианство безусловно приемлемой для себя доктриной [85, т. 1, с. 58–60].

Государственные ритуалы цинского времени можно условно разделить на две большие группы – священнодействия, совершаемые с участием августейших особ в главных храмах империи и (более светские по своему характеру) ритуалы чествования правящего императора.

Традиционное представление о мировом порядке было для китайцев всеобъемлющим и не допускало частных, поэтому и власть императора считалась поистине глобальной – он организовывал пространство и время, мир и общество, управляя всем этим через публичные церемонии, издание календарей, присвоение титулов и имен, разделяя с Небом его божественность и, в свою очередь, становясь объектом поклонения. Император, носивший титул «Сын Неба», в равной мере означавший его верховную власть и ранг главного жреца в государственных культах, был центральной фигурой в празднике жертвоприношений. Его классический прототип и образец в этой роли – легендарный правитель древности Фуси, прародитель людей, изобретатель письменности и календаря и, в таком качестве, основатель всей человеческой культуры. Мифы о Фуси дают примеры

воплощения небесных образов в земных формах, подобно тому как «путь Неба» отражается в календарной смене времен года. Привилегия императоров именоваться «Сынами Неба» и выполнять сакральную роль в государственном культе основывалась на вере в их исключительную способность соизмерять жизнь с ритмами Неба [209, с. 67].

Главные храмы маньчжурского времени, культы в которых отправлялись августейшими особами лично, сосредоточены в Пекине. Ими были связанные с древнейшим культом плодородия храмы Неба – *Тяньтань*; Земли – *Дитань*; изобретателя земледелия – *Шэньнунтань*; божеств зерна и злаков – *Шэцзитань*; алтарь богини шелководства – *Цигутань*; жертвенники Солнца – *Чаожитань* и Луны – *Сиюэтань*; святилища духов неба – *Тяньшэньтань* и божества планеты Юпитер – *Тайсуйтань*; храмы императорских предков – *Таймяо* и Конфуция – *Вэньмяо*.

Ритуальное почитание императора совершалось по случаю наиболее важных событий его жизни: во время вступления на престол, заключения брака, погребения. Кроме того, императора чествовали регулярно во время Больших выходов (которые имели место трижды в году – в дни Нового года, августейшего рождения и зимнего солнцестояния) и Малых дворцовых выходов (ежемесячно 5, 15 и 25 числа). В такие дни чиновники разных рангов в ритуальных одеяниях (*чаофу*) совершали церемонию коленопреклонения и челобития (*коутю*) перед тронным залом дворца – *Тайхэдянь*. После этого государя чествовали императрица и другие представители правящей семьи. Важное значение имел церемониал императорского пира, проходивший постоянно в каждый Новый год и день рождения государя в зале *Тайхэдянь*, а по случаю каких-либо важных событий, например при выдаче замуж дочери императора, – в зале *Баохэдянь* <16>. На церемонию пира приглашались чиновники и князья, вассалы богдыхана из Монголии и Восточного Туркестана, послы иностранных держав, приехавшие с дипломатическими подарками («данью» – *гун*). Государь и гости присутствовали за столом в официальном одеянии с соответствующим ему набором украшений, размещались и вели себя в согласии с рангом. Таким образом, церемонии чествования государя призваны были демонстрировать гостям и постоянно напоминать чиновникам и знати – «опоре» императора, иерархию государственных ценностей и структуру принятых в империи Цин общественных отношений <17>.

В годы трех великих правлений маньчжурской династии по традиции все жертвоприношения имели особое место в космологической схеме мира и свое время в году. Порядком в этой системе заведовало Министерство ритуала – *Либу*, осуществлявшее контроль также над школами и государственными экзаменами. Систематические основы всех культов были изложены в календарях, издававшихся специальным институтом – *Циньтянь-цзянь* (Ведомство императорских указов для согласования их с Небом),

основными частями которого были *Шисянькэ* (Приказ уточнения времен) и *Тяньвэнькэ* (Приказ небесных знамений), то есть Астрономический и Астрологический приказы соответственно. Ежегодные жертвоприношения различались по своей значимости и были отнесены к одной из трех перечисленных ниже категорий.

Первыми по значению признавались жертвоприношения Небу (в день зимнего солнцестояния) и Земле (в день летнего солнцестояния), ритуалы в храме императорских предков *Таймяо* (в начале каждого из времен года), жертвы в храме божества зерна и злаков *Цигутань* (весной и осенью); в конце правления маньчжурской династии к этой категории культовых действий были отнесены, кроме того, жертвы духу Конфуция.

Второстепенными считались жертвы Солнцу и Луне (в дни весеннего и осеннего равноденствия соответственно), почитание изобретателя земледелия *Шэньнуня* (кульминацией обряда было вспахивание императором священного поля) и богини шелководства *Лэйцзу* (осуществлялось императрицей и ее окружением), жертвоприношения духам правителей прежних династий, божествам небесных стихий (грома, облаков, ветра, дождя), земных стихий (гор, морей, рек) и духу планеты Юпитер.

Вспахивание священного поля, совершавшееся в апреле, в подходящий для этого день, должно было производиться самим правящим государем. Именно этот акт лучше прочих подчеркивал ритуальную связь императора с культом плодородия и служил постоянным напоминанием об исторической роли правителя как главного жреца в китайском государстве (подробнее см.: Часть I, Главу 2). Личное участие императрицы в обрядах государственного значения, также имевших место в апреле, было связано с культом шелководства. Почетную свиту государыни во время ритуала составляли две второстепенные жены императора, одна его замужняя дочь, три княгини и четыре придворных дамы. Ритуальные действия состояли из жертвоприношений в храме и срывания тутовых веток в священной роще при храме, для чего использовались специальные инструменты – ритуальные крюки и корзины, изготовлявшиеся из разных материалов, в зависимости от ранга участницы обряда. Собранными в корзины при помощи крюков листьями служительницы храма вскармливали шелковичных червей. Через положенное время государыня с младшими императорскими женами вновь появлялась в храме, чтобы принести в жертву богине шелковые нити, смотанные участницами обряда с подготовленных коконов. Окраска нитей производилась в указанный Астрономическим ведомством счастливый день, поскольку изготовленные из них ткани впоследствии использовались для парадных одежд самого государя [17, с. 182–191].

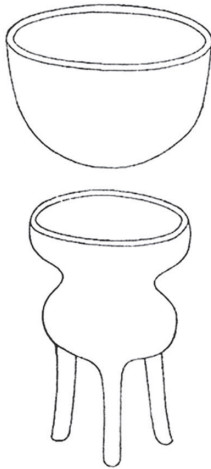
Третьестепенные жертвоприношения посвящались богу медицины, повелителю огня, божеству литературы, духам определенных рек, озер, гор и Полярной звезды. Если в государственных жертвоприношениях первой

и второй категорий участие императора было обязательным, то в обрядах третьей степени он фигурировал лишь в исключительных случаях [162, с. 108–109].

Предусмотренная законом жертвенная утварь для государственных ритуалов описана и прорисована в сборнике *Хуанчао лици туши* 皇朝禮器圖式 [158, т. 1, 2]. Все перечисленные ниже формы сосудов в той или иной мере восходят к археологическим прототипам (см. Приложение 2).

Паоцзюэ – кубок цзюэ на трех высоких ножках, с туловом в виде двойной тыквы хулу (Ил. 1, см.: [158, т. 1, с. 2]). Тип винного сосуда *цзюэ* появился в наборе китайской ритуальной утвари в эпоху Шан и вышел из употребления в эпоху Западная Чжоу. Форма тулова этого ритуального кубка является нововведением маньчжурского времени.

Дэн – сосуд с крышкой и глубоким округлым туловом, покоящийся на высокой ножке (Ил. 2, см.: [158, т. 1, с. 4]). Тип округлой чаши с крышкой, установленной на высокой (иногда низкой) ножке, был излюбленным в китайской керамике, начиная с эпохи неолита, и это также часто повторяющаяся форма в керамике и бронзе в течение всей древнекитайской истории. В четырехтомном китайско-русском словаре *дэн* трактуется как «ритуальный кувшин из глины или бронзы для жертвенной пищи или питья» [22, т. 2, № 918]. В целом *дэн* близок другим принятым в ритуале цинского времени типам резервуаров для жертвенной пищи – *доу* и *гуй*.

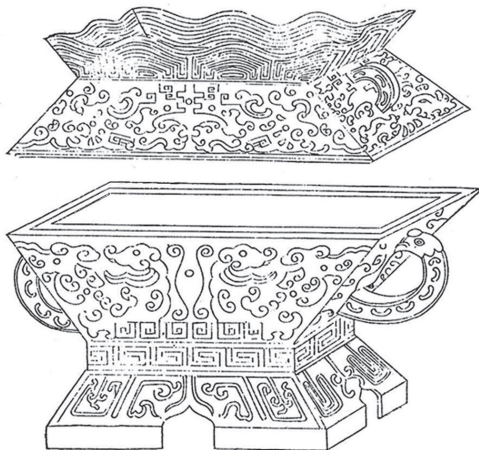


Ил. 1



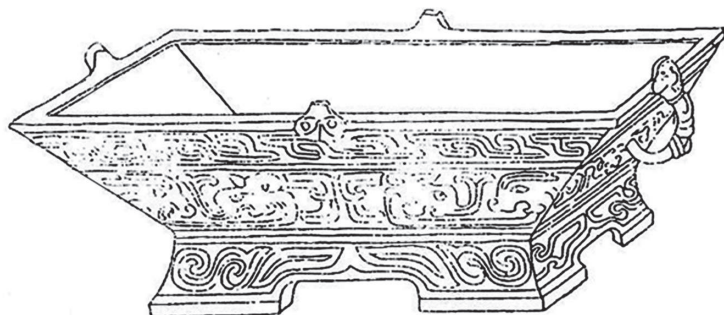
Ил. 2

Фу – сосуд четырехгранной формы, завершается крышкой, аналогичной по виду и размеру его нижней части (Ил. 3, см.: [158, т. 1, с. 5]).



Ил. 3

Этот тип изделия, практически не известный до эпохи Западной Чжоу, стал очень популярным именно в западночжоуское время и сохранился в китайском ритуале до периода Чжаньго. Не удивительно, что он был возрожден в наборе жертвенной утвари маньчжурского времени. По форме контейнер *фу* для ритуальной пищи периода Цин почти буквально повторяет чжоуские прототипы из императорской коллекции древней бронзы (Ил. 4, см.: [167, т. 29, с. 3]).



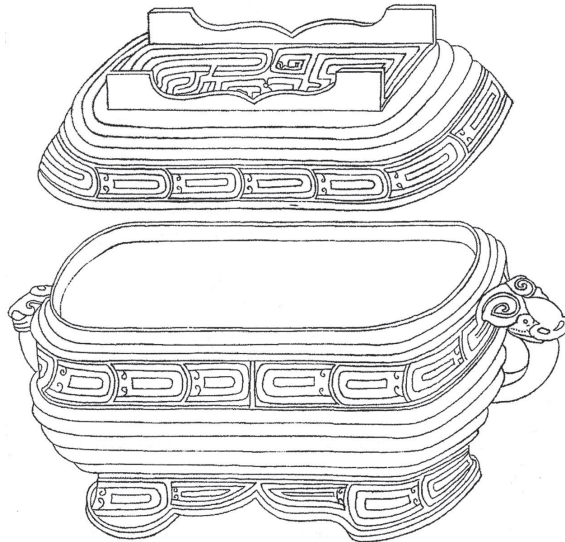
Ил. 4

Гуй – чаша с округлым туловом и крышкой, на низкой ножке (Ил. 5, см.: [158, т. 1, с. 6, 25]).



Ил. 5

Это один из наиболее распространенных в древности типов сосуда для размещения и хранения пищи (в основном, зерновой). Древняя чаша *гуй* могла быть круглой или квадратной в плане. Иногда она имела крышку и, как правило, возвышалась на одной или нескольких низких ножках (Ил. 6, см.: [167, т. 28, с. 23, т. 29, с. 21]).



Ил. 6

В период Чжоу широко распространена круглая форма *гуй*, установленная на подставке, что делалось для удобства пользования чашей (поскольку в древности принято было во время еды рассаживаться и расставлять посуду прямо на полу). Форма чаши с подставкой воспроизведена в клуазонне периода Цяньлун из коллекции Олдри. Высокая подставка, отделанная перегородчатой эмалью, как и сама чаша, передавала идею подлинности археологической формы и имела в маньчжурское время только декоративное назначение [187, № 249].

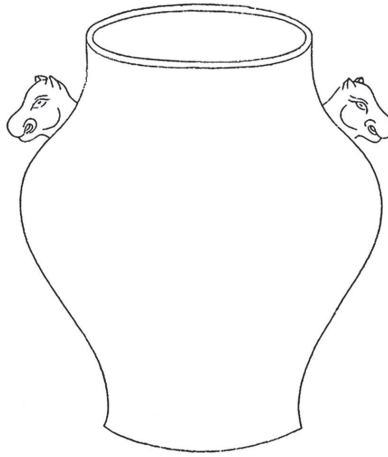
Доу – сосуд с округлым туловом и крышкой, на высокой ножке, очень похож на ритуальный предмет типа *дэн* (Ил. 7, см.: [158, т. 1, с. 8]).



Ил. 7

В древних надписях на гадательных костях есть иероглиф «доу», который выглядит как росток риса, расположенный в верхней части сосуда, поддерживаемого двумя руками за дно. Позднее упрощенный иероглиф, обозначающий тот же самый тип сосуда для жертвенной пищи, можно видеть в комментариях к древним керамическим и бронзовым предметам в старых каталогах и классификациях. Такая система определения различных сосудов, приспособленная в первую очередь для древних пользователей, по справедливому мнению некоторых китайских исследователей, является в то же время ключом к пониманию назначения вещей [191, с. 317–318, рис. 1а]. Сосуды этого типа, отнесенные придворными экспертами к периоду Чжоу, опубликованы в каталоге императорской коллекции древней бронзы [167, т. 29, с. 27].

Цзунь – сосуд, который использовался в ритуале маньчжурского времени при жертвоприношениях во всех храмах государственного значения. Винный контейнер *цзунь*, применявшийся в храмах Неба (*Тяньтань*) и Земли (*Дитань*), значительно отличался по форме от ритуальных сосудов данного типа, бытовавших в храме императорских предков (*Таймяо*). В первом случае сосуд имел форму вазы с широким округлым туловом, слегка сужающимся к ножке и горлу, с двумя боковыми ручками на плечах в виде головок лошади, тотемного животного у маньчжуров (Ил. 8, см.: [158, т. 1, с. 11, 30]).



Ил. 8

В жертвенной утвари храма императорских предков существовало несколько вариантов *цзунь*: сосуд-гора *шаньцзунь* (Ил. 9, см.: [158, т. 2, с. 13]) и сосуды в виде скульптур ритуальных животных, быка – *сицзунь* и слона – *сянцзунь*, наиболее последовательно выражающие суть цинской официальной культуры и ставшие поэтому предметом специального анализа в следующей главе (см: Часть I, Глава 2, Ил. 34 а, 34 б).

Принципиальное значение для цинской династии имела, по-видимому, и форма сосуда-горы (*шаньцзунь*), которая согласуется с культом гор, существовавшим как в китайском даосизме, так и в маньчжурском шаманизме (см.: <14>). Форму горы воспроизводят некоторые курильницы, обнаруженные в наши дни в погребениях представителей ханьской династии. Такова, например, бронзовая вещь на высокой подставке, украшенная в нижней части тулова рельефными зооморфными фигурами с отделкой серебрением и золочением, найденная (1981) в провинции Шаньси [251, с. 49]. Подобная ей ханьская курильница существовала в коллекции

цинского двора и была опубликована в каталоге *Циньдин Сицин гуцзянь* [167, т. 38, с. 43]. Таким образом, утверждение маньчжурами сосуда цзунь аналогичной формы в качестве ритуальной утвари храма императорских предков имело точки опоры не только в их собственной культуре, но и в китайской традиции.



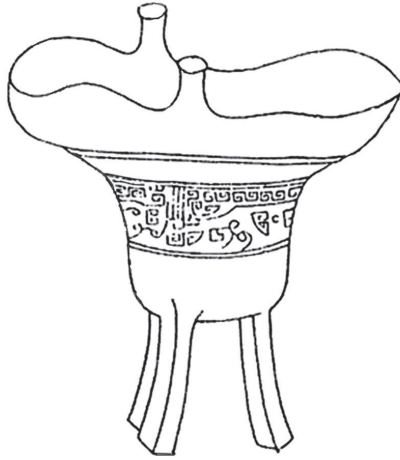
Ил. 9

Цзюэ – кубок с округлым туловом и выступающим носиком, на трех высоких ножках, с двумя рожками на закраине зева, существующий в наборе ритуальной утвари маньчжурской династии (Ил. 10), очень близок большинству древних прототипов [167, т. 23, с. 3].

Син, синдин – сосуд с округлым туловом на трех низких ножках, с крышкой, повторяющей форму тулова (Ил. 11).

Жертвенный сосуд *син*, который в цинский период использовали при наиболее ответственных жертвоприношениях в главных храмах империи, является разновидностью треножника *дин*, применявшегося в государственном ритуале с древности [167, т. 3, с. 5, 15]. Маньчжурские императоры не могли обойти вниманием этот тип предмета ввиду его особой значимости для китайской культуры. Иероглиф «*дин*» в качестве названия пятидесятой гексаграммы древней Книги перемен (*Ицзин*), имеет значение «жертвенник». Жертвенный треножник неизменно существует в традиционной культуре как символ незыблемости императорской власти

(*динцзо*) и судьбы страны (*динмин*). Согласно надписям на древней бронзе треножники *дин* часто составляли комплект из нескольких сосудов.



Ил. 10

Так, рангу Сына Неба соответствовал набор из двенадцати (по другим данным, девяти) *дин*, по числу областей Древнего Китая [27, с. 221]. Выражение *динсинь* («обновление треножников») является синонимом возрождения страны и династии, также как словосочетание *динцянь* («перемещение треножников») означает смену власти.

Ритуальный котел *дин* исторически служил символом близости к императорскому дому, поскольку правом пользования подобными предметами с древности кроме правителя располагала только аристократия, при этом министров и советников императора образно величали «ножками» жертвенного котла (*динцзу*), то есть «опорой трона» [22, т. 2, с. 990–991, «дин»].

В соответствии с цинскими законами при производстве большинства перечисленных выше ритуальных сосудов следовало использовать керамику. Керамическая утварь, совпадающая по форме с изображениями предметов в сборнике *Хуанчао лици туши*, представлена сейчас в экспозиции храма *Тяньтань* в Пекине. Однако в реальности материалом для жертвенных сосудов XVII–XVIII веков мог служить и металл в сочетании с перегородчатой, а в более редких случаях также расписной эмалью. Находящиеся в дворцовом собрании металлические и эмалевые предметы археологических форм использовались, по убеждению Лю Лянью, для жертвоприношений Небу и Земле в начале годовых сезонов, основателям тибетского буддизма, в некоторых видах праздничных ритуалов, например

по случаю дня рождения императора, его жены и родителей, и в погребальном обряде. Вещи, участвовавшие в траурных церемониях, не могли применяться повторно и, после завершения ритуала, поступали в запасники дворца [243, с. 92].



Ил. 11

Наряду с предметами, образующими ритуальный комплекс, в маньчжурское время по традиции существовал широкий круг вещей археологических форм, которые были предназначены, прежде всего, для украшения интерьера, хотя в зависимости от обстоятельств, вероятно, могли использоваться также и в ритуальных целях. К этой группе относятся различные типы дворцовых и храмовых ваз и курильниц, распространившиеся в китайских перегородчатых эмалях не позднее XV века. В них особенно заметна стилизация форм древних сосудов (например, *дин, гу, цзунь*), адаптированных к изменившимся условиям жизни и нашедших новое применение. Подобные предметы в цинское время украшались в основном изображениями, стилизующими декоративные мотивы древней бронзы, и индийским лотосом в растительном узоре в виде лозы. Лотосовый узор начали применять в китайском металле с периода Тан (618 – 907) [218, с. 22, рис. 79а]. В эпоху Мин (1368 – 1644) он распространился в перегородчатой, а в цинское время (особенно в годы Юнчжэн и Цяньлун) – расписной технике.

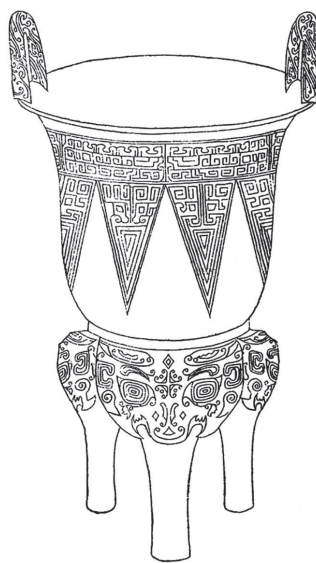
Бытование археологических форм жертвенных сосудов в прикладном металле и эмалях цинского времени было обусловлено как сохранением традиционного ритуального комплекса, так и сопутствующим данному явлению коллекционированием и изучением древней бронзы. Бронзовые сосуды китайской архаики, ни один из которых не предназначался для повседневных нужд, использовались при церемониях жертвоприношений, помещались в храмах и семейных залах, применялись для омовений, а также для еды и питья во время исполнения ритуала и на пиру; некоторые из вещей были созданы специально как погребальная утварь. Начиная с позднеханьского времени, когда ритуальная бронза утратила свое доминирующее значение в связи с изменениями, произошедшими в китайской культуре, многие древние вещи стали подвергаться переплавке. Но и в то время в Китае существовали знатоки и коллекционеры сокровищ древней бронзы [149, с. 56]. Антикварный «азарт», по-видимому, никогда не угасавший полностью, достигал своего апогея дважды в китайской истории – в годы Сун (960–1279) и затем после долгого перерыва во время правления династии Цин.

Сунскими учеными были созданы первые каталоги и специальные трактаты, посвященные древней бронзе. В течение всего средневекового периода императорские и частные коллекции пополнялись в основном за счет случайных находок на территории северных провинций (Шэньси, Хэбэй, Шаньси, Шаньдун). Широкомасштабные научные изыскания профессиональных археологов начались после падения империи, не прекратившись и в настоящее время. Благодаря этому в течение разных десятилетий XX века были открыты десятки новых шедевров древней бронзы, поступившие в музеи Китая и других стран. В контексте исследуемого вопроса для нас, однако, особенно важно знать круг вещей, входивших в период трех правлений в императорскую коллекцию. Анализ материала показывает, что некоторые собранные в ней бронзовые предметы послужили непосредственными образцами форм и мотивов декора как для цинских ритуальных сосудов, так и для более широкого круга бытовавших в аристократической среде изделий из металла и эмали. Бронзы, хранящиеся в цинском дворце, в целом копировались и стилизовались чаще, чем когда-либо прежде.

В XVIII столетии была осуществлена каталогизация императорских собраний. Переиздание некоторых составленных тогда каталогов относится к периоду Гуансюй (1875–1908). Вышедший в Шанхае (1889) *Циньдин Сицин гуцзянь* 欽定西清古鑒 (Высочайше утвержденный каталог собрания древностей [кабинета] Сицин) представляется самым большим по объему цинским каталогом дворцовой коллекции древней бронзы <18>. Он был подготовлен, как следует из предисловия, составленного лично царствующим императором (по указу от четырнадцатого года правления Цяньлун,

1749) большим коллективом ученых под руководством чиновников в ранге *шаншу* по имени Лян Шичжэн, Цзян Пу, Ван Юдунь <19>. Порученный их заботам каталог, в соответствии с замыслом Цяньлуна, следовал образцу сунских каталогов *Каогу ту* 考古圖 (Иллюстрированное [собрание] древностей, 1092) и *Богуту лу* 博古圖錄 (Иллюстрированный каталог [собрания] древностей)⁸. Заказ, как говорится в предисловии к изданию, преследовал цель, чтобы подданные получили достойное их занятие и не разменивались на низменные развлечения, приличествующие лишь простому народу, поскольку изучение антиков побуждает размышлять о древних временах на досуге, в период мира и процветания империи [167, т. 1, предисловие].

周
環
紋
甌



Ил. 12

Каталог *Циньдин Сицин гуцзянь*, состоящий из сорока томов, включает 1436 произведений разных веков от Шан до Тан. Все книги, начиная с первой по тридцать пятую, классифицируют известные виды бронзовых сосудов; в последних пяти томах даны музыкальные инструменты (колокола,

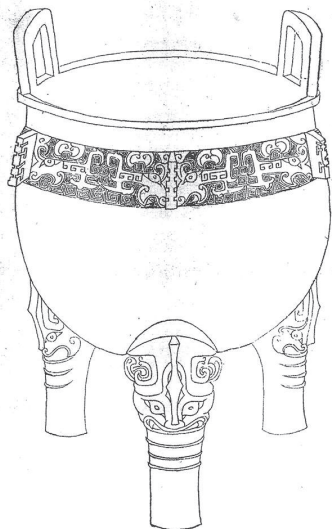
⁸ В последнем случае, вероятно, имеется в виду каталог *Сюань-хэ бо гу ту* 宣和博古圖 (Иллюстрированное [собрание] древностей периода Сюань-хэ, 1119–1126).

барабаны), ритуальное оружие (топоры, ножи), измерительные и осветительные приспособления, а также зеркала. Периодизация вещей в каталоге соответствует династиям (Шан, Чжоу, Хань, Тан) и не содержит деления на периоды внутри династий (например, не указано время правления Западной или Восточной династии Чжоу, периодов Чуньцю и Чжаньго).

В каталоге представлены детальные прорисовки, описания и обмеры каждой вещи. Характерной приметой времени в цинских каталожных изображениях бронзовых сосудов явилось использование перспективных сокращений и сложных ракурсов, как это было и в придворной живописи XVIII века. Непреходящую ценность этот солидный труд имеет благодаря сделанной его составителями расшифровке надписей и печатей на предметах, в процессе которой архаичные формы написания были переведены на язык современных иероглифов с пометкой тех мест в тексте, которые дешифровать не удалось. Расположение вещей в каталоге отражает структуру их классификации знатоками цинского времени, которая во многом совпадает с логикой современных авторов, условно разделяющих бронзовые ритуальные сосуды на четыре больших группы – ритуальную утварь для приготовления пищи: котлы на трех или четырех высоких ножках – *дин* (Ил. 13), *янь* (Ил. 12), *ли*; емкости для ее хранения (иногда имеющие крышку и установленные на ножках разной высоты – *гуй*, *дуй*, *фу*, *сю*, *доу*); винные сосуды (контейнеры – *цзунь*, *лэй*, *ху*, *и*, *гун*, *ю* и кубки – *гу*, *цзюэ*, *цзяо*, *цзя*); сосуды для воды (в том числе тазы для ритуальных омовений – *пань*, *си*, *цзянь*, кувшины *и* или *хэ*) [245, с. 8–24]. Появление в составе древней бронзы предметов определенного типа, как и их исчезновение, по-видимому, отражало изменения в порядке ритуала. Формы жертвенных сосудов одного и того же назначения часто заметно трансформировались с течением времени, образуя в определенные периоды подгруппы вторичных вещей, наделенных собственными названиями, что затрудняет их классификацию. В некоторых спорных случаях исследователям помогают «самоназвания» предметов, встречающиеся в надписях на бронзе, но и они не дают исчерпывающего решения проблемы, которая, однако, для цинских изделий из металла в «древнем стиле» не столь актуальна.

По общему мнению современных исследователей, своего расцвета искусство бронзового литья в Китае достигло к середине династии Шан, когда сформировались многие типы жертвенных сосудов и мотивы их декора, унаследованные и преобразованные чжоуским ритуальным искусством. С периода Чжаньго в бронзе наблюдается постепенное формирование принципиально новой художественной концепции, достигшей своего предельного выражения в вещах эпохи Хань. Уже в изделиях периода Чжаньго широкое распространение получила техника инкрустации бронзы драгоценными металлами, самоцветами и стеклом, нарушившая строгую монохромность ритуальных вещей. Ханьские предметы, как это видно на

примерах из императорской коллекции, окончательно утрачивают подавляющую монументальность ранней ритуальной бронзы и, даже копируя ее, остаются светскими по духу и удобными в употреблении, поскольку во многих случаях они предназначены уже для повседневного быта (см.: [167, т. 38, с. 31, 34; т. 21, с. 19; т. 22, с. 9, 26; т. 31, с. 29].



Ил. 13

Наиболее популярной археологической формой в прикладном металле и эмалях цинского периода следует признать форму ритуального котла *дин*, преобладавшую и в древней бронзе. В каталоге *Циньдин Сицин гуцзянь* этому виду предметов, самые ранние из которых датируются периодом Шан, а наиболее поздние – временем правления династии Хань, посвящены семь первых томов, таким образом, можно сказать, что количество ритуальных котлов составляло примерно пятую часть всей вообще дворцовой коллекции бронзовых сосудов. Древний *дин*, сосуд с крышкой или без нее и глубоким округлым туловом, поднятым на трех высоких ножках, позволявших разводиться огонь непосредственно под котлом, также как и его разновидность – *фандин* (квадратный *дин*) на четырех ножках, первоначально служил для приготовления жертвенного мяса [167, т. 3, с. 5, 15]. Важной деталью формы были парные ручки на тулове (вертикальные – «уши торчком» или горизонтальные – «боковые уши»), имевшие в древности практический смысл, а в цинское время сохранившиеся в основном в качестве выразительного пластического дополнения предмета.

В период Цин стилизованная форма ритуального котла бытовала в виде храмовой, дворцовой и домашней курильницы. Кроме круглого и квадрат-

ного *дин* (Ил. 14, 15) курильницы иногда принимали вид древнего сосуда с полыми ножками – *ли*, значительно реже – двухъярусного котла *янь* (Ил. 12, 16). В конце правления Цяньлун и позднее на основе этих форм создавались сложные эклектичные композиции [160, № 149].



Ил. 14

У большинства курильниц тулово увенчано высокой ажурной крышкой, допускавшей равномерное рассеивание дыма тлеющих благовоний. Многие из цинских бронзовых сосудов архаичных форм отличались крупными размерами и обилием декора. Для усиления художественного эффекта форма по традиции усложнялась скульптурными деталями зооморфного характера – фигурами или головками слонов, львов, драконов. Применение цветных эмалей обеспечивало полихромную вещь, отделяющую их от древних бронзовых прототипов. Маркированные предметы обычно содержали девизы правления Канси и Цяньлун.

В собрании ГМВ представлена миниатюрная курильница периода Канси для жилых покоев, имеющая форму фандин, украшенная изображением маски *таоте* и зооморфно-геометрическим орнаментом в технике клуазонне (Ил. 15). Тулово сосуда в соответствии с чжоуской традицией снабжено острыми выступами, по углам и в центре граней. Крышка дополнена высокой ручкой с рельефным облачным узором и ажурными фе-

стонами. Тот же набор декоративных мотивов сохранился в более поздних курильницах. В 1730–1750-х все еще создавались вещи очень простых по декору археологических форм, что объяснялось обращением наследников Канси к прецеденту этого славного правления и программной ориентацией в искусстве на строгий и величавый цинский стиль периода Канси, чуждый показного великолепия.



Ил. 15

Тем не менее, формы предметов, созданных при Канси, зачастую были суше и лаконичнее, а также много беднее скульптурными деталями, нежели подражания им, возникшие в годы Юнчжэн и Цяньлун, особенно во второй половине XVIII века, когда цинский стиль в металле и эмалях достиг своего предельного выражения. Большинство курильниц в форме *дин*, созданных в середине и конце периода Цяньлун, отличается округлостью форм, имеет рельефные дополнения из позолоченного металла в виде масок хищного зверя, расположенные в верхней части ножек. Эта зооморфная маска, отмечающая место соединения опор с туловом котла, была унаследована от бронзовых треножников периода Чжоу из дворцовой коллекции, образцы которых представлены в каталоге *Циньдин Сицин гуцзянь* [167, т. 3, с. 8, т. 5, с. 1].

В целом в художественном металле периода трех правлений превалирует ориентация на поздний «чжоуский стиль» древней бронзы, который характеризуется некоторыми важными чертами – полихромией декора (передаваемой в вещах маньчжурского времени техникой перегородчатой эмали) и преобладанием зооморфно-геометрических мотивов. К ним от-

носятся: изображение маски *таоте* 饕餮, узор, образованный фигурами змееподобных драконов *куй* 夔, «меандр» – *лэйвэнь* 雷紋 и чешуйчатый орнамент. В металле маньчжурского времени распространены сосуды в форме стилизованных животных и птиц, особенно часто встречающиеся в чжоуских ритуальных предметах, а также типы вещей, принятых в бронзе только в период Чжоу, например, некоторые из контейнеров для хранения ритуальной пищи, упомянутые ниже. Цинский художественный металл унаследовал от чжоуских прототипов и принцип совмещения графического декора на поверхности предметов с рельефными и скульптурными элементами. В предметах археологических форм, относящихся к XVII–XVIII векам, насыщенность фона изображениями не менее (а в вещах периода Цяньлун обычно даже более) высока, чем в чжоуской бронзе. Наряду с фрагментами, напрямую восходящими к «чжоускому стилю» (такими, как острые зубчатые выступы на тулове вещей), в цинских произведениях присутствуют черты, унаследованные от искусства минского периода, а также новации маньчжурской эпохи.



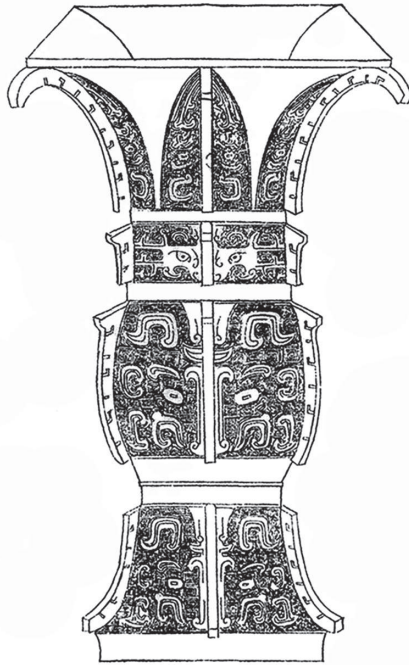
Ил. 16

Примечательной особенностью цинских эмалей, воспринятой ими от клуазонне периода Мин и совершенно не свойственной чжоуским прототипам, следует признать растительный декор, встречающийся в композиции некоторых курильниц не только в виде плоских изображений цветов и листвы на поверхности вещей (о лotosовом узоре было сказано выше), но и в качестве рельефных и скульптурных дополнений, как это видно в композиции домашней курильницы из ГМВ, созданной близко к середине периода Канси (инв. № 6215 I) [98, с. 90]. Периферийные части предмета (вертикальные ручки, верхнее и нижнее обрамление тулова и ножки, отлитые из металла и имеющие следы золочения) стилизованы в виде ствола бамбука. В продолжение этой традиции крышка курильницы *дин* из собрания ГЭ, датирующейся концом правления Цяньлун, усложнена скульптурным навершием в виде грибов *линчжи* и ажурными прорезями, повторяющими абрис головки жезла *жуи* с ее облачными очертаниями. Совпадая с другими современными ей вещами по обилию и сложности скульптурного и живописного декора, эта эрмитажная курильница содержит набор характерных примет цинского стиля [7, № 243].

Так, побег с головками лotosов (который в упомянутой ранее московской вещи, как и в минских клуазонне в целом, был очерчен одинарной контурной линией) получил в этом случае совершенно иную трактовку, хотя сама его стойкая популярность в художественном металле и эмалях на протяжении веков может служить одним из самых выразительных признаков влияния буддизма, проявившего себя в произведениях китайского ремесла. Стебель растительного побега, обозначенный двойной линией (а в некоторых клуазонне середины и второй половины XVIII века даже ставший полихромным), напоминает по виду распространенный в европейском барочном искусстве и стиле Людовика XIV арабесковый узор (см.: Часть II, Главу 4). Изменился и способ стилизации головки лotosа, ставшей натуралистичнее и напоминающей скорее изображение расцветшего пиона. Очень часто в рассматриваемый период курильница в форме древнего котла входила в пятичастный алтарный набор *угун* («пять даров-даней»), вместе с парой подсвечников и парой ваз в виде ритуального винного сосуда *гу* или *цзунь* (см.: Часть I, Главу 5, Приложения).

Форма винного контейнера *цзунь* сделалась второй по значению в цинском искусстве после *дин*, что обусловлено ее исторической ролью в древнекитайской бронзе. Этот тип вещей был широко распространен с периода Шан до эпохи Чжаньго на всем пространстве древнего Китая – от долины Хуанхэ до Янцзы. Сосуды *цзунь*, представленные в дворцовой коллекции маньчжурского времени, занимают четыре тома упомянутого каталога, причем среди них преобладают предметы с зооморфно-геометрическим декором (Ил. 17) [167, т. 8–11]. Сохраняя некоторые наиболее приметные

детали этого декора, свойственные древним прототипам, цинские мастера обычно чередовали их с узором из растительных побегов и головок лотоса, а также и с некоторыми видами геометрических («парчовых») орнаментов, унаследованных художественным металлом маньчжурского времени от минских тканей. Указанный набор мотивов представлен в композиции четырехгранного сосуда *цзунь* с двумя скульптурными ручками, расположенными на горле [187, № 264]. Воспроизводя форму и пропорции чжоуского оригинала из каталога *Циньдин Сицин гуцянь* [167, т. 9, с. 12], реплика маньчжурского времени содержит в системе орнаментации верхней части предмета геометрический мотив из многоугольников и звезд. Этот тип «парчового» орнамента, выполненный в технике клуазонне, был весьма популярен в эмалях первой половины XVIII века и произведениях из бронзы и серебра, где он обычно передан в технике гравировки.



Ил. 17

Скульптурные варианты сосудов *цзунь*, имеющие форму реальных и фантастических птиц и животных, опубликованные в каталоге императорской коллекции и отнесенные его авторами к династии Чжоу (реже – Хань), в XVII–XVIII веках воспроизводились не только в метал-

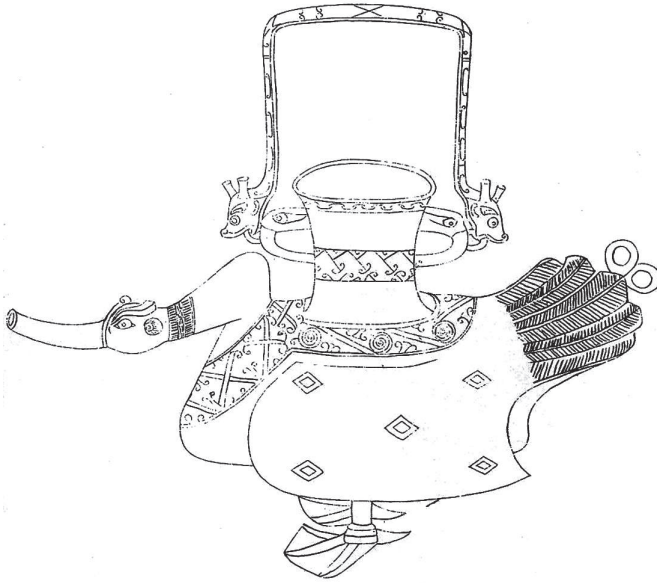
ле, но и в перегородчатых эмалях. В цинском каталоге представлен чжоуский сосуд *цзунь* в виде гуся (Ил. 19).



Ил. 18

В годы Цяньлун этот выразительный по форме предмет был повторен цинскими мастерами и отделан в технике перегородчатой эмали (Ил. 18). Набор орнаментов, в котором сочетаются геометрические мотивы чжоуской бронзы с узорами растительного характера, трактованными так, как было принято в искусстве в годы Цяньлун, и наличие марки с девизом правления, подтверждают принадлежность этого предмета ритуальной формы указанному времени.

С позднечжоуского периода известны сосуды *цзунь* в виде *цзюцзюй* (двухколесной повозки с установленной сверху фигурой птицы [167, т. 11, с. 29]), которые (наряду с другими моделями ритуальных вещей) служили в древности игрушками для августейших наследников, что известно из сопроводительных надписей на некоторых предметах (Ил. 20 б). Стилизованные формы таких сосудов в период Цяньлун нередко отделивали перегородчатой эмалью (Ил. 20 а).



Ил. 19

Пара *цзунь* из собрания Олдри, созданных, по-видимому, около середины XVIII века [187, № 257, 258], по форме, рисунку и композиции декора значительно «суровее» и ближе к чжоускому прототипу, нежели образец второй половины того же столетия из пекинской дворцовой коллекции, в большей мере отмеченный чертами развитого стиля Цяньлун, отражающего художественное влияние европейского рококо (Ил. 20 а). В последнем случае в композиции вещи наблюдается предельно возможное сокращение числа прямых и ломаных линий. Доминируют округлые «клубящиеся» контуры, напоминающие облачный или арабесковый узор и придающие древним формам не свойственную им рокайльную мягкость и даже сентиментальность. При общей структурной близости к чжоуской бронзе, которой они вдохновлены, эта и другие, стилистически сходные с ней, вещи второй половины правления Цяньлун [160, № 119] совмещают в отделке разнообразные орнаментальные мотивы, частично заимствованные в сложные обрамления – картуши, формы которых в основном заимствованы из европейского искусства XVII–XVIII веков (подробнее об этом см.: Часть II, Главы 3, 4). Однако сам принцип наложения выделенного рамой мотива на орнаментированный фон присутствует уже в танской тореvтике [251, с. 157].

В древности сосуды *цзунь* могли существовать как сами по себе, так и в наборе с другими винными контейнерами – *и* (в том числе их «квадратной» разновидностью – *фаньги*, напоминавшей по форме модель здания с

массивной двускатной крышей) или с сосудом *ю*, распространившимся в середине эпохи Западная Чжоу. Винные контейнеры *ю* имели вид круглой скульптуры животного или птицы, а также сосуда как такового, дополненного пластичными зооморфными деталями [например, 167, т. 15, с. 24]. Сосуды *ю* из металла с перегородчатой эмалью периода Цяньлун, стилизованные в духе чжоуской бронзы, сохранились в коллекции пекинского дворца [160, с. 155, № 47] и некоторых европейских собраниях, например, Народном музее в Варшаве.



Ил. 20 а



Ил. 20 б

Форма чжоуских сосудов для воды *хэ* [167, т. 31, с. 48, 58], отличающихся шаровидным туловом, установленным на трех высоких ножках, круглой крышкой, закрепленной при помощи цепочки на дугообразной ручке, и с изогнутым носиком в виде головки птицы (Ил. 21), была в периоды Юнчжэн и Цяньлун обыграна в чайниках, украшенных расписной и перегородчатой эмалью (Ил. 22). Находящийся в коллекции ГМВ эмалевый чайник (1730–40-е), расписанный в Кантоне, имеет, в отличие от древних прототипов, характерное для вещей в духе европейского шинуазри грушевидное тело; носик сосуда завершается скульптурной головкой феникса; аналогичная деталь присутствует в маркированном клуазонне периода Цяньлун [96, № 35].



Ил. 21

О необычайной популярности упомянутой формы в китайском художественном металле XVII–XVIII веков свидетельствует то неожиданное развитие, которое тип чайника с зооморфным носиком получил даже в ориентированном на Китай европейском искусстве. Примененная близко к середине XVIII века Н. Спримонтом в композиции серебрянной бульотки, эта форма вновь возникла в декоре неоклассических часов, созданных Ж. Фризаром в конце столетия (Ил. 23).



Ил. 22



Ил. 23

Изображение китайского мифического существа в западном предмете столового серебра (бульотке [283, с. 204]) в той же мере воплотило капризную фантазию мастера английского рококо, в какой образ коронованного орла отвечал претенциозному духу стиля ампир в изделии женевского часовщика. При вполне очевидном взаимном несходстве стилей упомянутых европейских произведений и их отличии от изделий цинских мастеров, оба примера обнаруживают также определенное формальное родство с древним бронзовым прототипом и китайскими клуазонне в цинском стиле периода Цяньлун. Информативная насыщенность и многоплановость вещей в каждом случае основывается на заимствованиях из нескольких весьма разных источников, что порождает ощущение эклектичности произведений, выполненных с поразительным техническим мастерством. В перегородчатых эмалях середины и конца правления Цяньлун заметно возрастает количество скульптурных элементов и их пластичность, активность рельефных форм обычно бывает усилена обильным золочением и полихромной инкрустацией.

Характерным примером произведения в цинском стиле конца периода Цяньлун представляется вещь в форме древнего винного кубка *цзюэ* с императорской маркой, сочетающая в декоре перегородчатую и расписную

эмаль с инкрустацией кабошонами из цветного камня или стекла в высоких кастах (Ил. 24). Подобная техника инкрустации, известная с ханьского времени, но более широко распространенная в китайском золоте и серебре с периода Тан [251, с. 57, 135, 145], используется уже в минских клуазонне. Она отражает характерное для средневекового китайского металла влияние искусства Ближнего Востока и Тибета. Полихромный растительный узор перегородчатой эмали на бирюзовом фоне в упомянутой вещи служит обрамлением для фигурных клейм с рокайльной по колориту росписью эмалевыми красками на белом фоне. Роспись изображает пейзажи, цветочные композиции, китайских красавиц с детьми в западной иллюзионистической манере, получившей развитие в пекинском придворном искусстве периода Цяньлун (подробнее см.: Часть II, Главы 2, 4). Декоративные особенности *цзюэ* и других подобных вещей позволяют осознать художественный феномен цинского стиля периода трех правлений, окончательно оформившегося в тореvтике и эмалях к концу правления Цяньлун.



Ил. 24

Добиваясь сознательного нарушения прямых соответствий путем сочетания достоверного и (в указанном контексте) невероятного – форм бронзового ритуального сосуда с «реалистичным» декором в технике жи-

вописной эмали, характерным для европейских произведений – создатели вещи усиливали впечатление эстетического противоречия сходства и несходства ее и древнего оригинала. Пластичность деталей, контрастирующая с гладкостью стенок сосуда, подчеркивает академическую точность и холодность формы *цзюэ*. Эта безупречная правильность археологической формы является одной из существенных особенностей имперского стиля маньчжурского времени, напоминающей, вместе с тем, приметы современного ему стиля ампира в европейском художественном металле.

Перечисленные новации, накапливающиеся в вещах к концу правления Цяньлун, послужили основой для принципиально иных художественных решений, нарушающих сложившиеся стереотипы. С ними связана очевидная условность изделий в «древнем стиле», отделяющая эти изделия от прототипов как «реальности», воспроизводимой в цинской торевтике. Возрождаемая древность призвана была дать точку отсчета новациям, которым, в свою очередь, следовало служить оправданием традиции, доказательством ее жизненности и способности к обновлению. Преобладание предметов ритуальных форм, отделанных в перегородчатой технике, над предметами с расписной эмалью объясняется не только тем, что китайские мастера освоили новую для них живопись эмалевыми красками лишь в конце правления Канси, но, возможно, и большей традиционностью техники клуазонне, позволяющей удержать художественную непрерывность в этом элитарном виде китайского прикладного искусства.

Анализ материала показывает, что основные элементы цинского стиля присутствуют уже в художественном металле и эмалях периода Канси, отражающих энергию и рационалистичность своего времени (когда существовала потребность в решении практических задач и определении направлений культурного развития династии). Произведения, созданные в годы короткого царствования Юнчжэн и почти не имеющие марок с девизом правления, в стилистическом отношении сливаются с ранними вещами периода Цяньлун. Своего апогея цинский стиль в металле и эмалях достигает к концу этого правления, обнаруживая определенное качественное сходство с произведениями европейских мастеров рококо или же ампира. Сохраняя ориентацию на тот набор культурных источников, который определился уже в период Канси, цинские мастера второй половины XVIII века сознательно нарушают преобладавшее в раннецинское время пропорциональное соотношение между формой и декором произведений и, иначе расставляя акценты, достигают художественного эффекта, который в наибольшей степени отвечал роскоши и великолепию эры Цяньлун.

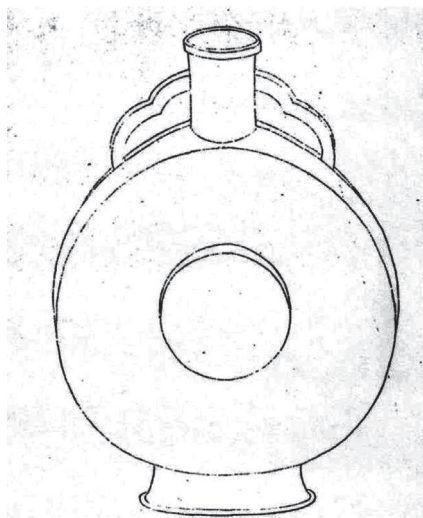
Наряду со стилизациями чжоуских форм, в художественном металле и эмалях XVII–XVIII веков существует некоторое количество вещей, обращенных к оригиналам ханьского и более позднего времени, в том числе тем из них, которые тоже были выполнены в «чжоуском стиле». Танским

периодом знатоки эпохи Цин датировали бронзовые сосуды из дворцовой коллекции, названные ими *лунфэн шуангуаньтин* (ваза с двойным цилиндрическим туловом и фигурами дракона и феникса, [167, т. 18, с. 14; 187, ил. 208]).



Ил. 25

Особенности чжоуского стиля угадываются и в композиции принадлежавшей двору в годы Цяньлун танской курильницы в виде повозки,



Ил. 26

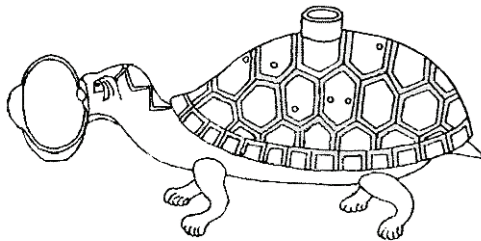
повторенной мастерами этого правления в предмете перегородчатой эмали [167, т. 38, с. 57; 160, № 117].

Внимание к «ханьским» формам в начале маньчжурского правления было, вероятно, связано с некоторой инерцией в производстве клуазонне. В собрании Олдри представлена ваза из металла и перегородчатой эмали, аналогичная сосуду *ху* с зооморфными скульптурными ножками из каталога дворцовой коллекции [167, т. 22, с. 9]. Опубликовавшие эту вазу Х. Бринкер и А. Лутц датируют ее концом минского времени, первой половиной XVII века [187, № 127]. Древние орнаменты здесь заменены изображениями лозы с головками стилизованных лотосов, окружающих тулово предмета взамен геометрических фризов ханьского оригинала. Унаследованный от минского художественного металла и эмалей («программный» для них) интерес к ханьским формам оставался высоким на протяжении большей части правления Канси, когда (около 1693) были восстановлены придворные эмалевые мастерские. В начале правления цинской династии возникали повторения особой разновидности ханьских винных контейнеров *ху* с гладким туловом и парой зооморфных ручек с подвесными кольцами *си* [167, т. 21, с. 19; 187, № 157]. Представляется закономерным, что обращение к «ханьскому» типу вещей, в значительной мере утраченное в течение XVIII столетия, возрождается в цинских клуазонне после Опиумных войн, что (как и в минское время) было связано с ростом чувства национального самосознания, с одной стороны, а также коммерческим спросом на копии перегородчатых эмалей в «минском стиле», с другой стороны.

К группе ханьских сосудов *ху* составители каталога *Циньдин Сицин гуцзянь* относят флягу с круглым сплюснутым туловом и узким горлом (Ил. 26), распространенную в перегородчатых эмалях с периода Мин [187, № 138]. В китайской литературе эта форма имеет образное название *баюэтин* (ваза в форме полной луны), европейские исследователи именуют ее «флягой пилигрима». Форма фляги долгое время существовала в китайских перегородчатых эмалях, хотя пропорции, а также усложнение скульптурного и рельефного декора постепенно отдаляли этот тип вещей от ханьской бронзы. Наиболее приметной деталью фляг, отделанных в технике клуазонне, являются парные ручки, соединяющие плечи и горло сосуда. Если эмалевые фляги позднеминского времени по абрису и пропорциям ручек, как правило, сходны с ханьским прототипом, то в годы Юнчжэн и начале правления Цяньлун ручки фляг часто приобретают S-образный изгиб барочных волют [187, ил. 229]. Форма волюты, усложненная элементами китайских орнаментов, по-прежнему угадывается в изгибе тел облачных драконов *куй*, образующих парные ручки сосуда *ху*, выполненного около середины XVIII века (Ил. 25).



Рис. 28



Ил. 27

В перегородчатых эмалях с марками правления Цяньлун, возможно вышедших из столичных мастерских, представлены некоторые варианты каплениц для разведения туши. Среди них есть точные копии и приближительные стилизации ранних бронзовых вещей из дворцовой коллекции [167, т. 38, с. 33, 34; 187, № 326]. Примером буквального повторения ханьской скульптурной композиции может служить миниатюрная капленица в виде черепахи, созданная не ранее середины правления Цяньлун (Ил. 27, 28). В этом произведении из золоченого металла и перегородчатой эмали образ черепахи (как древнего символа Севера), будучи дополнен фигуркой змеи, становится даже более «мифологизированным» по сравнению с ханьским оригиналом, обозначая общую тенденцию в культуре эры Цяньлун.

Приведенные примеры, являющиеся скорее исключениями, лишь подчеркивают преобладание интереса цинских мастеров к бронзе эпохи Чжоу, что очевидно в стилизациях ритуальных сосудов *дуй*, *сю*, *доу* и *пу* периода трех правлений.



Ил. 29

Сю – сосуд прямоугольной конфигурации со скругленными углами, появившийся в конце периода Западная Чжоу и используемый до середины Чуньцю. Обращение придворных мастеров XVIII века к этому типу вещей нельзя назвать редкостью [например, 160, № 116; 187, № 271] (Ил. 29).



Ил. 30

Распространенный в древней бронзе предмет *пу* в каталоге дворцового собрания фигурирует лишь однажды в группе чжоуских ритуальных контейнеров *доу* (Ил. 30). Это круглый сосуд, близкий *доу* по форме и назначению, который служил для выкладывания пожертвований во время ритуала. В отличие от *доу*, у *пу* отсутствует крышка, и ножка имеет большую ширину в основании. Не исключено, что имена сосудов *доу* и *пу* первоначально были синонимами. Название последнего, как считает известный китайский исследователь древней бронзы Чан Чэнмэй, также указывает на функцию поднесения жертвенной пищи. Поскольку форма предмета плоская (напоминает тарелку на высокой ножке), подразумевается сухая пища, предположительно сухое мясо, которое записывается иероглифом, состоящим из графем «мясо» и «жертвенный сосуд *пу*» и читается тоже «*пу*». Форма бытовала в ритуальной бронзе долгое время и вышла из употребления лишь в период Чжаньго, преобразовавшись в *дэн* – высокую подставку для светильника [191, с. 317–319]. Интересно при этом, что написание знака близко к иероглифу, обозначающему ритуальный сосуд маньчжурского времени.

В коллекции ГМВ представлены тарелки в форме *пу* из металла с перегородчатой и расписной эмалью; тарелка, отделанная в технике клуазонне, датируется концом правления Канси (Ил. 31). Она повторяет идею древних *пу*, как в форме, так и в зооморфно-геометрическом декоре, включающем изображения драконов *куй*. Место пересечения ножки и дна тарелки



Ил. 31

выглядит как прямой угол, ножка в центре имеет перехват в виде рельефной ленты. Вместе с тем, чжоуские формы, пропорции и узоры соединяются с мотивом лозы, изображениями стилизованных буддийских лотосов и двух скрещенных ваджр (*цзиньганчу*), священных предметов ламаистского культа – мотив, появившийся в китайском прикладном металле периода Тан [251, с. 152].

Относящаяся к концу правления Цяньлун тарелка в форме *пу* с расписной эмалью (инв. № 11889 I) украшена цветочным узором на желтом фоне. Примечательной деталью, связывающей эту вещь с древним прототипом, представляется рельефный перехват на высокой ножке, который оформлен волнообразным орнаментом на синем фоне, сохранившим скорее сюжетную, нежели стилистическую, связь с декором на чжоуской бронзе.

К популярным типам предметов эпохи Чжоу следует отнести колокола *чжун* и *бо* сплюсненной трапецевидной формы, пришедшие в ритуальной бронзе на смену шанским плоским гонгам. После чжоуского правления эти инструменты сохранились в ритуале других династий, поскольку



Ил. 32

считалось, что музыка выражает не чувства, а порядок, организованную и направленную силу, цель которой – объединение государства. В цинское время, по традиции, восходящей к древности (когда количество инструментов соответствовало рангу владельца), колокола образовывали наборы из многих предметов, различающихся размерами и звучанием. Стилизации чжоуских ритуальных колоколов, вошедших в каталог *Циньдин Сицин гуцзянь*, в годы Цяньлун нередко дополнялись декором в технике клуазонне (Ил. 32).

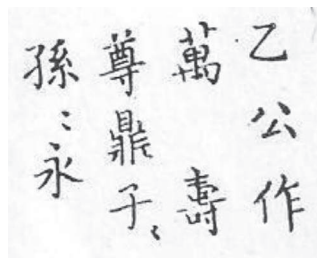
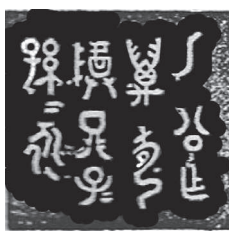
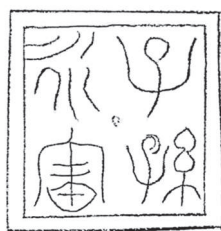
Колокола, как и некоторые типы ритуальных сосудов, особенно часто украшались памятными надписями (*чжундинвэнь*), что заметно повышало интерес к таким предметам в среде коллекционеров. Памятные надписи (восхваления, протоколы исторических событий и соглашений, клятвы и наставления потомкам – «детям и внукам») больше всего ценились знатоками цинского времени, как и их сунскими предшественниками. Упоминания об изготовлении того или иного жертвенного сосуда с молитвой о долголетию и наказ потомкам вечно хранить его (примеры чему содержатся в иероглифах на бронзе из императорской коллекции), стали самыми распространенными письменными формулами в китайских перегородчатых эмалях периода Цяньлун.

Набор стилизованных надписей такого рода, заключенных в формуле марки и эпиграфическом орнаменте, представлен в композиции чаши-палы *вань* из золоченого металла с декором в смешанной технике перегородчатой и выемчатой эмали, поступившей в собрание ГМВ из пекинского дворца в составе даров МК КНР (Ил. 33). Аналогичные предметы, вероятно, находившиеся в пользовании Цяньлуна, сохранились в пекинской коллекции [165, с. 194, ил. 278].

В клеймах на тулове чаши в окружении растительного узора с головками лотосов представлены четыре иероглифа почерком печатей, образующие формулу долголетия *Вань шоу у цзян* (Десять тысяч лет без границ). В качестве марки на дне чаши выгравирована другая формула, почерпнутая из надписей на чжоуской бронзе – *Цзы сунь юн сай* (Дети, внуки / пусть / вечно хранят) (см.: Ил. 33, внизу).

Иероглифы на бронзе появились в середине правления династии Шан, когда они выполнялись в технике литья и возвышались над поверхностью вещей в виде рельефа. В чжоуское время на смену им приходят гравированные знаки, более легкие и изящные в эстетическом отношении. Тяжеловесность стиля шанских надписей исчезает в эпиграфике раннечжоуского времени также благодаря возросшей регулярности в расположении

знаков. В период Чжоу формируются *дачжуань* (почерк «больших печатей») и *сяочжуань* (почерк «малых печатей»), отличающиеся четкостью и тонкостью черт иероглифов, напоминающих древние пиктограммы, но имеющих специфические квадратные очертания. Регулярность почерка печатей, отличная от прихотливости других графических манер, сложившихся в восточных и южных княжествах позднего государства Чжоу



Ил. 33

(*няошу* – «птичье письмо» и *кэдоувэнь* – «головастиковое письмо»), выражала стремление к строгой упорядоченности восприятия, характерное для основной линии развития китайской культуры. Именно поэтому трансформация почерка печатей в дальнейшем привела к сложению в эпиграфике уставного письма – *лишу*. После унификации письменных знаков на

государственном уровне, произошедшей в периоды Цинь и Хань, в надписях на бронзе применялись только стандартные шрифты – *чжуань* и *лишу*, представленные в цинском художественном металле. Оба почерка присутствуют в марках маньчжурского времени, преобладая также в эпиграфическом орнаменте на предметах древних форм. Примечательно и то, что в металле и эмалях времени трех правлений использовались в основном гравированные марки с императорскими девизами, постепенно вытеснившие из употребления литые марки, популярные в период Мин.

Исследование ритуальной утвари и имевших декоративное назначение предметов археологических форм позволяет сделать определенные выводы о сохранении эстетической традиции и способах ее трансформации в китайском металле и эмалях периода трех великих правлений маньчжурской династии Цин.

Во-первых, в ритуальной утвари, прикладном металле и эмалях рассматриваемого периода «чжоуский стиль» древнекитайской бронзы значительно чаще использовался и декларировался в качестве образца для подражания (инварианта), нежели «шанский», «ханьский» и «танский» стили. Данный выбор был продиктован, прежде всего, политической и культурной программой династии, хотя определенную роль, вероятно, сыграло и эстетическое предпочтение, поскольку ритуальные предметы, отлитые из бронзы в чжоуское время, по праву можно отнести к образцам высокого искусства.

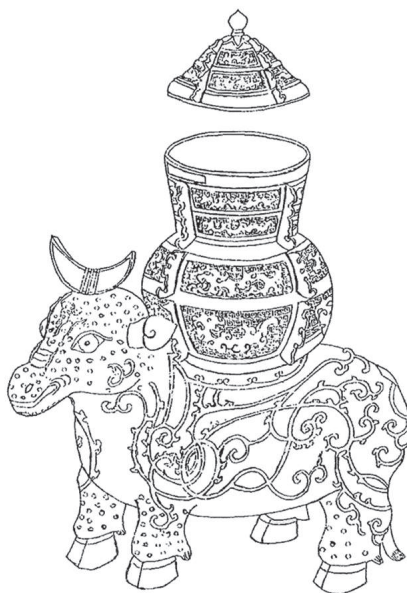
Во-вторых, декларативный возврат к древности прослеживается в интересующем нас ремесле на нескольких уровнях – пластическом (в формах вещей), изобразительном (в мотивах декора) и эпиграфическом (в иероглифических формулах и манере написания знаков).

В-третьих, эстетическая установка художественного металла и эмалей периода трех правлений на стиль древней бронзы естественным образом породила определенную инерционность художественного результата. Но, отталкиваясь от древней бронзы как инварианта и создавая на ее основе собственные варианты произведений в духе китайской архаики, цинская торевтика использовала возможность сознательной игры с ожиданиями и стереотипами зрительского восприятия в целях обновления эстетического чувства носителей традиции. Для этого в композиции вещей традиционных форм вводился не применявшийся первоначально полихромный эмалевый декор и новые художественные мотивы, в том числе те, которые были восприняты в XVII–XVIII веках из европейского искусства.

В-четвертых, наряду с декором в технике клуазонне, характерным для сосудов ритуальных форм уже в период Мин, в маньчжурское время стали применять почерпнутую с Запада технику расписной эмали, явившейся проводником художественных приемов европейской «иллюзорной» живописи, а также соединять все известные эмалевые техники в декоре одного и того же предмета (подробнее см.: Часть II, Главы 3, 4).

В-пятых, вместе с элементами, воспринятыми из чжоуской бронзы и унаследованными непосредственно минскими традициями, определенную роль в формировании цинского стиля сыграли заимствования из европейского, а также ближневосточного и тибетского искусства. Этим объясняется эффект эстетической напряженности, свойственный цинским предметам из металла и эмали ритуальных форм, который порожден набором художественных условностей, сопоставимых с так называемыми симультанными декорациями в театре (разнородными по существу, но вводимыми одновременно и устанавливаемыми по прямой линии).

Задействованный при этом механизм адаптации внешних влияний в цинском ритуальном металле рассматривается в следующей главе.



Ил. 34 а

ОБРАЗЫ РИТУАЛЬНЫХ ЖИВОТНЫХ В ЖЕРТВЕННОЙ УТВАРИ ХРАМА ИМПЕРАТОРСКИХ ПРЕДКОВ ТАЙМЯО

Скульптурные сосуды цзунь в виде слонов (*сян*) и быков (*си*), имевшие, как будет показано ниже, принципиально важный смысл в цинском ритуале, были установлены для жертвоприношений в храме императорских предков *Таймяо* в тринадцатом году правления Цяньлун (1748).

Анализ контекста, в котором существуют эти образы, помогает понять суть китайской официальной культуры маньчжурского времени, с одной стороны, и обнаружить путь адаптации внешних (прежде всего европейских) влияний, используемый в период трех правлений, с другой стороны.

В китайской традиции жертвоприношения предкам считались главной обязанностью живых. Маньчжурские правители, захватив Пекин и, подоб-



Ил. 34 б

но своим предшественникам, государям династии Мин, обосновавшись в императорском дворце, превратили в пятом году Шуньчжи (1648) минский императорский храм *Таймяо* в святилище своих предков. То есть фактически продолжали с этого момента использовать храм по его прямому назначению, унаследовав и традиционный китайский ритуал жертвоприношения предкам [165, с. 292, 302].

В сборнике *Хуанчао* лица туши сообщается, что во время весенних церемоний (*мэнчунь*) в главном обрядовом зале *Чжэндянь* храма императорских предков *Таймяо* применялись парные сосуды в виде священного быка – *сицзунь* (Ил. 34 а).

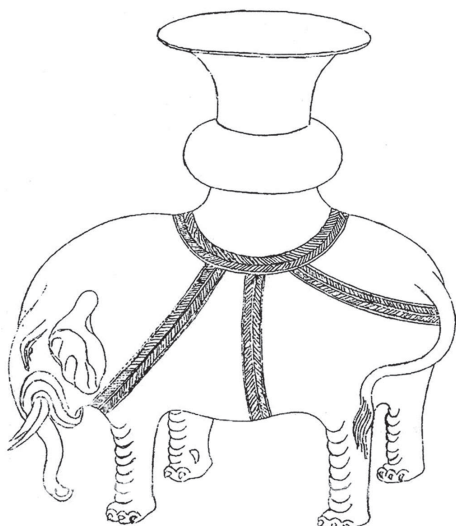
Во время летних обрядов (*мэнся*) в том же храме использовались парные сосуды в виде слона – *сянцзунь* (Ил. 34 б).

Эта ритуальная утварь выполнялась из бронзы (*тун*) и по закону должна была иметь определенный орнаментальный декор и строго установленные размеры. Так, жертвенная утварь в виде быка «сверху дополнялась сосудом высотой 4 цуня и 8 фэней (около 15,3 см – *М.Н.*)... с четырех сторон имеющим изогнутые ребра, с нижней частью, украшенной узором *куйлунвэнь* (изображения безногих драконов *куй* – *М.Н.*), с крышкой в диаметре 2 цуня и 6 фэней (около 8,3 см – *М.Н.*)... украшенной цветочным узором *чуйхуавэнь*, ниже – узором *куйлунвэнь*; высота скульптуры священного быка 5 цуней и 1 фэнь (около 16,3 см – *М.Н.*), длина 8 цуней и 3 фэня (около 26,6 см – *М.Н.*)... Скульптуры слона дополнялись сверху ритуальным сосудом высотой 4 цуня и 2 фэня (около 13,4 см – *М.Н.*)... украшенным облачным орнаментом *чуйоньвэнь*, с пустой (без рисунка – *М.Н.*) нижней частью... крышка ...диаметром 4 цуня (около 12,8 см – *М.Н.*); слон в высоту 5 цуней и 2 фэня (около 16,6 см – *М.Н.*), в длину 7 цуней и 1 фэнь (около 22,7 см – *М.Н.*)» [158, т. 2, с. 9–10].

Образцами для цинских ритуальных вещей послужили существующие в дворцовой коллекции бронзовые предметы, включенные в каталог *Циньдин Сицин гуцзянь* и отнесенные придворными знатоками к периоду Чжоу.



Ил. 35



Ил. 36

Ритуальные сосуды зооморфных форм, приведенные в этом каталоге, принадлежат к одной из двух категорий. Первая объединяет полые внутри скульптуры, которые могли использоваться как емкости [167, т. 9, с. 31].

Вещи второй группы (аналогичные цинским ритуальным предметам) состоят из двух частей – скульптурной подставки в виде зверя и собственно сосуда (вазы *гуань*), на его спине (Ил. 35, 36).

Цинский ритуальный сосуд *сянцзунь* имеет два прототипа из императорской коллекции, которые совпадают между собой по форме и характеру декора, но немного отличаются в размерах [167, т. 9, с. 25–26] (Ил. 36).

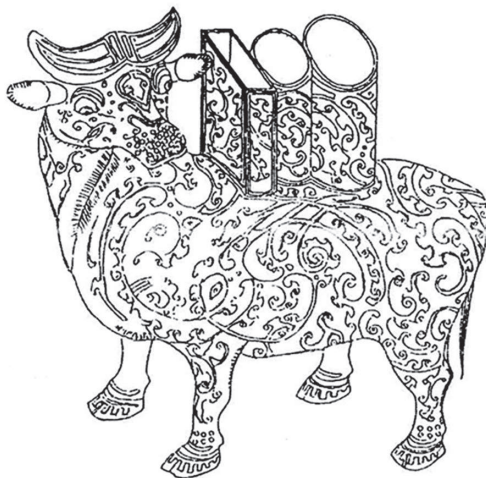
По виду подобных сосудов можно заключить, что они, скорее всего, были выполнены в период Мин в подражание древним бронзовым образцам. На это указывает, в частности, форма округлой вазы с узким горлом и широким, отогнутым наружу зевом, установленной на спине ритуального животного. Представленная в клуазонне периода Мин (например, [98, № 11,12; 187, ил. 127, 80,181,183,185, 196]) такая форма вазы не существовала в бронзе эпохи Чжоу.

Сейчас в разных коллекциях за пределами Китая хранится несколько скульптурных сосудов в виде слона, часть которых может быть отнесена даже к более раннему – шанскому времени (например: [279, ил. 40, с. 228–230]). По стилю эти вещи разительно отличаются от сосудов, опубликованных в каталоге *Циньдин Сицин гуцзянь* в составе чжоуской бронзы. Примечательно, что в комментарии к сосуду *сянцзунь*, сопровождаю-

щем иллюстрацию каталога, содержится указание на вероятную ошибку: «Чжоулисы *цзунь* *чжувэй сянцизунь чжэ ши и сяньгу цзюйи ци шичжи ци мю* – Чжоулисы (Ведомство ритуала – *М.Н.*) объявило ритуальной утварью *сянцизунь*, оформленный как костяк слона, подпирающий сосуд, на основании своей (т. е. Ведомства Чжоулисы – *М.Н.*) ошибки» [167, т. 9, с. 25].

Из сказанного ясно, что Ведомством ритуалов цинского времени были приняты за образец не сами чжоуские бронзовые сосуды, а их стилизации, созданные в период Мин, хотя по приведенным выше причинам принципиально важно было декларировать эти сосуды именно как произведения эпохи Чжоу. В цинской жертвенной утвари (в отличие от ее прототипов) используется сосуд с крышкой (*гайгуань*). Размеры цинских сосудов в основном те же, что у прототипов, однако параметры поменялись местами (в оригиналах длина была больше высоты).

Цинский ритуальный сосуд в форме быка – *сицзунь* в художественном отношении, как и *цзунь* в виде слона, представляется вариантом минского образца в «чжоуском стиле», который в каталоге *Циньдин Сицин гуцзянь* тоже датируется периодом Чжоу [167, т. 9, с. 29] (Ил. 35). При этом в сосуде маньчжурского времени обнаруживается определенное сходство также с близкой по композиции и декору танской вещью, особенно заметное в трактовке головы быка и орнаментальной отделке фигуры [167, т. 38, с. 29] (Ил. 37).



Ил. 37

По размерам танский образец из коллекции цинского двора, являющийся частью водяных часов – клепсидры, значительно меньше минского,

иначе выглядит в нем и ноша быка, которую составляют сразу три сосуда, один четырехгранный и два цилиндрических. Оба прототипа отделаны золотой (танский также серебряной) инкрустацией. Таким образом, учреждение сосудов *сянцзунь* и *сицзунь* обозначило реставрационную тенденцию в официальной культуре маньчжурского Китая, выразившуюся в апелляции к древности (*гу*) вообще и «чжоускому стилю» в особенности.



Ил. 38

Эта тенденция, имманентно присущая китайской культуре разных эпох и закрепленная в ней благодаря существованию ритуала, прослеживается во многих произведениях цинского искусства периода трех правлений. По справедливому замечанию В.М. Крюкова, «образ возвышенной древности как одновременно священного первоисточка и моральной глубины, прозреваемой человеком в самом себе», родился именно в чжоускую эпоху. В условиях архаического общества апелляция к прошлому была самой «тканью культуры». Манипулируя общественным сознанием и устанавливая все события в единую историческую перспективу, она почти незаметно для носителей традиции постепенно сама сделалась объектом политических манипуляций [149, с. 71–72]. Подтверждением тому служат цинские ритуальные сосуды.

В связи с традиционной китайской системой ценностей наиболее понятной представляется форма жертвенного быка, поскольку она воплощает древнейший принцип «земледелие – основа государства». Начиная с ханьского времени этот принцип утверждается не только в философском, но и в официальном лексическом обиходе, поскольку на самом высоком политическом уровне было осознано, что нарушение данного принципа обязательно скажется на экономике страны, в результате чего обогащение государства и благоденствие народа станет невозможным [125, с. 62–64].

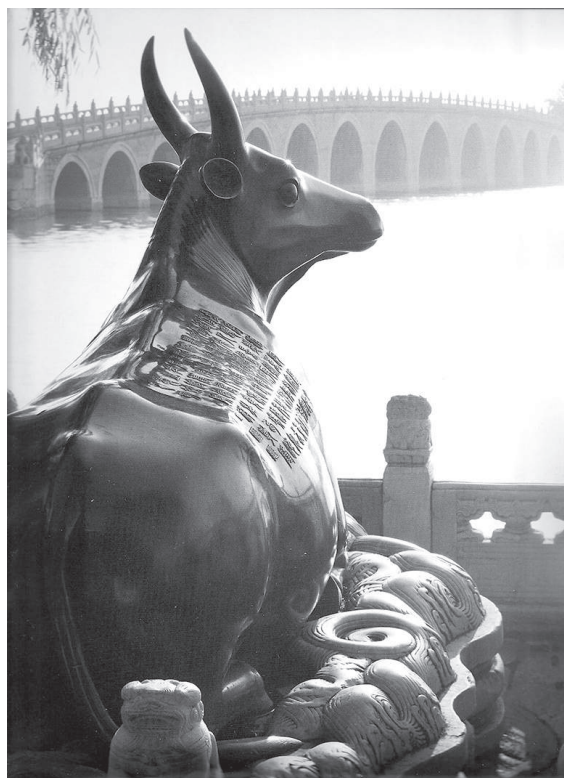


Рис. 2. Скульптура быка в парке Ихэюань близ Пекина (период Цяньлун)

В официальной культуре маньчжурского времени принцип «земледелие – основа государства» декларативно соблюдался. Кроме ритуалов в храме императорских предков Таймьяо, повторявшихся в начале годовых сезонов (*сымэн*), и общего жертвоприношения августейшим предкам в конце года, представители правящей династии совершали многие другие ритуальные церемонии в столичных храмах. Так, отмечая первый праздник годичного цикла – начало весны, государь с князьями и первыми чинами империи в храме Солнца приносили жертвы *Циньди* – божеству зелени и, разбивая после церемонии глиняные фигурки быка и землепашцев, гадали

по ним об урожае года [17, с. 120, 140–141]. Важнейшим ритуалом, в котором принимал участие император, был весенний обряд землепашества в храме *Шэньнунтань*, посвященном изобретателю земледелия – *Шэньнуну*. Личное участие правителя в обряде первой борозды считалось жизненно важным, поскольку обряд призван был обеспечить обильный урожай во всем государстве. По свидетельству Н.Я. Бичурина, «ежегодно Пекинское областное правление подготовляло для государя шелковую плеть и соху желтого цвета, быка под соху рыжего, сеятельное вено темное, для сопровождающих императора трех князей и членов девяти правительственных мест – шелковые плети и сохи красного цвета, быков черных, сеятельные вена темные. Вена участников обряда содержали семена основных продовольственных культур – вено государя наполнялось зернами риса, вена князей – просом, вена представителей девяти правительственных мест – пшеницей и черными бобами (которые вкупе с ячменем входили в понятие *угу* – «пять основных зерновых культур» Китая – М.Н.). После сбора урожая рис, просо, пшеница и бобы отправлялись в жертвенный амбар для употребления их впоследствии при императорских жертвоприношениях» [17, с. 183–186].

Таким образом, форма ритуального сосуда в виде быка – *сицзунь*, служившая для весенних церемоний в храме *Таймяо*, соотносится со жреческими обязанностями государя, с одной стороны, и верой в способность высочайших предков влиять на сохранение порядка в империи, с другой стороны, поскольку залогом порядка в значительной мере был обильный урожай.

По образцу жертвенных бронзовых сосудов создавались вещи из металла для декорации дворцовых интерьеров. Не имеющая ритуального назначения копия танского сосуда-клепсидры в форме быка находится в собрании пекинского музея Гугун. Она выполнена в маньчжурский период из бронзы и отделана выемчатой эмалью (Ил. 38).

На первый взгляд менее понятны, но, безусловно, не менее важны, причины, определившие форму второй пары жертвенных сосудов – в виде слонов (*сянцзунь*). В ритуальном сосуде *сянцзунь*, как и его бронзовых прототипах в «чжоуском стиле» периода Мин из императорской коллекции, уши чудесного животного трактованы в форме листьев лотоса, символика которого в Китае генетически связана с буддизмом. Эта важная иконографическая особенность присутствует в фарфоровых и эмалевых скульптурных композициях периода трех правлений, получивших название *тайтин юсян* («слон-хранитель великого мира») или *баосян* («драгоценный слон»), аналогичных по форме ритуальным сосудам храма *Таймяо*, но предназначенных для украшения дворцовых павильонов.

Установленные на высоких подставках парные изображения эмалевых слонов, несущих вазы, украшают официальные и жилые помещения Запретного города. Характерно, что в цинских перегородчатых эмалях изо-

бражается слон белой масти с узорчатой попоной на спине (Ил. 39). Попона заканчивается подвесками в форме жемчужных бус и кистей, имеющими аналогии в орнаментах ламаистских живописных и скульптурных бурханов [98, с. 89, 126]. Данный мотив, характерный для цинского металла в сино-тибетском стиле, прямо указывает на канон северного буддизма как иконографический источник декора сосуда *сянцзунь*. Буддизм с момента превращения в мировую религию и принятия его в качестве одной из государственных систем Срединной империи фактически стал ментальным мостом между Китаем и сопредельными странами Азии, а также средством политического давления империи на эти страны.



Ил. 39

Связь «драгоценного слона» с буддизмом и произведениями сино-тибетского стиля прослеживается в иконографии, пластическом решении образа и его символике. В буддизме слон белой масти по традиции почитается как символ рождения Будды Шакьямуни (*Шицзяфо*) [90, с. 619]. Этим отчасти объяснялось его введение в набор семи сокровищ (*цибао*) буддийского царя-чакравартина (подробнее см.: Часть I, Главу 5). Другой компонент – ваза на спине слона – толкуется как исцеляющий сосуд, принадлежность божества милосердия, покровителя матерей и детей – бодхисаттвы Гуаньинь (санскр. Авалокитешвара). Ваза, воплощающая идею сохранения жизненной энергии, триумфа сознания над рождением и смер-

тью, была осмыслена как одно из «сокровищ» и вошла в наборы из восьми символических драгоценностей (*бацзисян*) – инсталляций на буддийских алтарях [291, с. 416].

Анализ материала показывает, что буддийский смысловой фон оказался принципиально важен для введения сосуда *сянцзунь* в цинский ритуал жертвоприношения императорским предкам, хотя при этом и были найдены соответствия, содержащиеся в автохтонной китайской традиции. Ваза *пин* в китайском языке – омоним слова «мир» [181, с. 3–5]. Этим объясняется ее появление во многих композициях с благими пожеланиями, в том числе, как будет показано ниже, и в композиции *баосян*.

Соотнесенность образа вазы с животворным материнским лоном предопределила обычай помещать в свадебный паланкин невесты сосуд (вазу), наполненную зерном и драгоценностями в знак пожелания изобилия и многочисленного потомства. Сосуд (ваза) с ритуальным угощением (даром) служили традиционными подношениями умершим представителям рода, которым в китайской культуре приписывалась способность влиять на благополучие и богатство семьи [22, т. 4, с. 681, «*баопин*»].

Последнее объяснение возвращает нас к китайскому ритуалу жертвоприношений, который заключался в символическом обмене дарами, как «небесными», так и «земными». Совершенно особая роль дарения в структуре чжоуского ритуала и «интимная связь дара с жертвоприношением» была отмечена В.М. Крюковым: дар конкретному лицу, попадая в ритуальную область, распространялся, «как предполагала логика клановой идеологии, на все родовое тело, включающее многочисленных предков и потомков». Память о небесной благодати как священном даре, переданном императору и разделенном между его подданными, увековечивалась в материальном (и вместе с тем абстрактном) плане при создании ритуального бронзового сосуда, сохраняемого «детьми и внуками на протяжении десяти тысяч лет». В таком соотнесении сам факт пожертвования, превышая количественно исчисляемую ценность дара, должен рассматриваться не как сугубо экономический институт или «прагматическая передача материальных ценностей», а в качестве «акта введения реципиента в права владения жалуемыми объектами» вместе со всеми вытекающими из этого духовными и политическими следствиями [149, с. 60–65, 69].

Политический аспект дара в композиции ритуального сосуда *сянцзунь* связан с изображением слона. В китайской культурной и дипломатической традиции слоны давно ассоциировались с богатствами изобильных южных стран. Согласно легенде ханьского времени, люди Аннамского побережья (Вьетнама) въезжали в море верхом на слонах, чтобы добыть сокровища глубин – крупные морские жемчужины. В странах Юго-Восточной Азии (нынешних Бирме (Мьянме), Таиланде и Лаосе), на протяжении веков в самой империи считавшихся данниками Китая, слон символизировал величие и могущество царя и подвластного ему государства. Сло-

нами были усилены гвардейские войска, выходы правителя совершались верхом на слоне и в сопровождении соответствующего эскорта. В составе официальных даров – *гун*, поступавших к китайскому двору из этих стран в периоды Тан и Сун, нередко фигурируют дрессированные слоны, которых в Китае использовали в императорских шествиях и увеселениях. Так в средневековой традиции сложился особый аспект этого образа: слон стал олицетворением исповедующих буддизм тропических стран с их воинской мощью, сокрушенной Китаем, и с их богатствами, мирно стекавшимися в Среднюю империю в виде даров и дани (*гун*) [148, с. 115–117].



Ил. 40

В структуре этой традиции существуют и каменные изваяния слонов (стоящих и коленопреклонных), воздвигнутые на пути к погребениям китайских императоров династии Мин (1368–1644) [165, с. 310]. В виде посольских даров слоны продолжали не только в минское время, но и в правление Канси регулярно поступать в Пекин из государства Сиам, а также, возможно, и других южных стран [291, с. 169] <20>. И хотя некоторые китайские императоры, избавляясь от лишних трат, порой повелевали отпускать содержащихся при дворе слонов на волю, подобные дары все-таки имели для Китая совершенно особое значение. В маньчжурский период слонов по-прежнему использовали при торжественных императорских церемониях, как было принято еще в танском Китае, о чем свидетельствуют воспоминания западных дипломатов и сохранившиеся живописные изображения <21>. Цинские правители в числе многого другого унаследовали от своих предшественников на троне Поднебесной основное направление внешней политики страны и традиционные политические амбиции, которыми они очень дорожили, стремясь любой ценой сохранить господство Китая на азиатском континенте.

Первоначально соблюдение положительного для державы баланса сил в Азии обеспечивали победоносные действия китайских войск в Восточном Туркестане, имевшие место в годы Канси и Цяньлун, в результате чего к Китаю была присоединена новая обширная территория (*Синьцзян*). Позднее цинские богдыханы были вынуждены удовлетворяться в основном внешними проявлениями верноподданнических чувств вассальных правителей, что не мешало им номинально удерживать за собой главенствующее положение на азиатском континенте, по крайней мере, до середины XIX века [76, с. 118–119].

В дипломатическом языке китайского двора любые подношения иностранных посольств (в том числе и подношения слонов из стран Юго-Восточной Азии) именовались *гун*, как и храмовые пожертвования (так, название цинского пятичастного алтарного набора – *угун* – буквально означает «пять даров»). В понятие *гун* включены следующие значения: «дань, дар, предмет самого лучшего качества, достойный поднесения государю» [22, т. 4, с. 670–671 «гун»]. С древности словом *гун* обозначалась общая для удельных князей, вассалов китайского императора, священная обязанность – приносить главе империи в знак зависимости от его воли лучшие и наиболее ценные сокровища их земель, которые император мог использовать для жертвоприношений августейшим предкам.



Ил. 41

Часто эта дань была почти символической, поскольку, значение имели не столько ее размеры, сколько ее качество, что уже на этапе вручения дипломатического дара делало его подобием жертвоприношения. По свидетельству Н.Я. Бичурина, признание зависимости от цинского Китая и подписание договора о предоставлении ему символической дани-*гун* было стандартным дипломатическим ходом правителей соседних восточных государств. В результате они, как правило, получали богатые ответные дары и выгодные торговые льготы [17, с. 146–150].

Таким образом, официальные визиты с дипломатическими дарами, которые в западных странах были в равной мере знаком взаимной вежливости и способом рекламы товаров, предлагаемых для международной торговли, с позиций китайской дипломатии, сохранившей свои права в империи Цин, означали признание подчиненной (по отношению к Китаю) роли государств, направивших посольства, и их правительств. По этой традиции любые предметы, поступавшие ко двору из других стран, даже те, которые были приобретены в период оживленных связей с Западом и торговли через представительства Ост-Индских компаний, воспринимались китайцами только в таком контексте (подробнее см.: Часть II, Главы 4, 5). Данная дипломатическая традиция предполагала и определенный ритуал поднесения даров, включающий обязательное чествование императора послами иноземных держав тем же способом, которым его чествовали все вообще подданные (и тем, которым сам император чествовал духов и усопших предков) – ритуальным коленопреклонением и челобитьем *коутю* [44, с. 199–210].



Ил. 42

Названная причина объясняет ставшее обычаем стремление чаще принимать, чем отправлять посольства, хотя это и было обременительно в материальном отношении: в годы правления маньчжурской династии послы и положенное им по рангу количество сопровождающих людей и лошадей на время пребывания в китайской столице обеспечивались всем необходимым из государственной казны, причем доставленные дары обычно не могли покрыть издержек на прием гостей. Посольства из Монголии выплачивали дань скотом и продуктами животноводства, в меньшей мере – изделиями художественных ремесел. Из Восточного Туркестана привозили вяленые фрукты, а также золото и нефрит, из Тибета – изделия из серебра, в том числе ламаистские скульптурные изображения и сосуды для воды и чая, изделия из янтаря, коралла, четки и благовония (см.: Часть I, Главу 5). Ответными дарами служили шелковые ткани, кожи, одежда со знаками ранговой принадлежности, произведения в сино-тибетском стиле, который импонировал обеим сторонам, – посуда и другая утварь из меди и серебра [19, с. 190–191; 201; 214–216].

Сцены с изображением послов, несущих в Срединную империю дань-гун, относятся к самым характерным мотивам в искусстве маньчжурского времени (Ил. 40–43). В большинстве сцен присутствует изображение белого слона, нагруженного различными дарами. В коллекции Национального музея в Копенгагене хранится коромандельская лаковая ширма, на створках которой изображено голландское посольство, направляющееся в Пекин. На флаге начертаны иероглифы «*Хэлань чаогун*» (Голландские данники / китайского / императора). Прибывшие на кораблях послы, одетые как голландские моряки середины XVII века, шествуют по суше с дарами для богдыхана в сопровождении оркестра европейских музыкантов, сидящих на спине белого слона [224, с. 248, ил. 99, 108]. В определенном смысле европейская музыка стала «даром» западного мира маньчжурским правителям Китая, поспешившим зачислить это новое приобретение в архив достижений своей династии <22>.

Горизонтальный свиток начала XVIII века, выполненный в гобеленовой технике ткачества – *кэсы* <23>, изображает длинную процессию причудливо одетых данников от разных народов Востока и Запада с дарами богдыхану (Ил. 40–42). В составе процессии шествуют два белых слона. Один из них, как это было принято в цинском искусстве, показан несущим вазу с символическими «сокровищами» (Ил. 40). Занимающая место вазы на спине второго слона фигура «варвара», если судить по его облику и костюму, должна воплощать в себе некий обобщенный образ «людей Запада», принесших императору в наборе «лучших сокровищ своих земель»

также интеллектуальные дары – доступные европейцам знания и навыки, которые в годы трех великих правлений были реализованы в произведениях, выпускавшихся при участии миссионеров придворными мастерскими. Воплощением интеллектуальных даров Запада явились и находящиеся в руках другого «варвара» из той же процессии механические часы в прямоугольном корпусе с колонками по углам и четырехскатной крышей (Ил. 42). Часы аналогичного вида в период *Цяньлуна* создавались при дворе и были включены в набор ритуальной утвари маньчжурской династии (подробнее см.: Часть I, Главу 3 и Часть II, Главу 5).

Посещение императора Цяньлуна дипломатической миссией лорда Маккартни (1793), доставившей в Пекин среди различных даров часы и небесный глобус, отражено (около 1794) в серии китайских шелковых ковров, находящихся в собрании Национального морского музея в Гринвиче (Ил. 43). В композиции одного из ковров показаны европейцы, несущие небесный глобус и армиллярную сферу. Образцами астрономических приборов китайским художникам послужили, по-видимому, предметы, изготовленные в годы Канси для пекинской обсерватории Ф. Вербистом и зафиксированные в законах Цяньлуна, как будет показано в следующей главе. Поэтому изображения на ковре заметно отличаются по виду от реальных подарков Георга Английского, представленных в карандашном наброске Вильяма Александера [206, ил. 112].

Смысл композиции раскрывает сопроводительный стих. Он мог быть написан самим Цяньлуном, во всяком случае, речь в нем ведется от первого лица государства: «Сначала Португалия платит дань, теперь приносит дары Англия, дела и добродетели наших предков находят отклик за каждым морем; такими же скромными должны быть помыслы, наше сердце приветствует пожертвования. Редкие предметы ценим мы в действительности не так высоко, как хвалы, воспринимаемые нашим слухом. В обратную дорогу, которая имеет большую протяженность, мы хотим их (послов – *М.Н.*) стократно наградить, чтобы так (т.е. выражая почтение к императору и, тем самым, поддерживая мирные отношения – *М.Н.*) мудрые цари могли сохранить свои сокровища» [цит. по: 287, с. 121].

На основании изложенного выше хотелось бы подчеркнуть, что анализ культурного контекста, в котором в цинское время существуют образы ритуальных животных, быков-*си* и слонов-*сян*, позволяет осознать характер приоритетов в системе общественных ценностей маньчжурского Китая.



Ил. 43

Введя в 1748 году сосуды *сицзунь* (в виде быка) и *сянцзунь* (в форме слона) в состав жертвенной утвари храма императорских предков *Таймяо*, Цяньлун декларативно уравнивал значение земледелия и военных трофеев как двух важнейших основ для существования государства Цин <24>. Однако в реальности значение последних, по-видимому, признавалось даже большим. Об этом говорит особая популярность в цинских дворцовых интерьерах бронзовых с эмалью или фарфоровых скульптурных слонов, восходящих по иконографии и материалу к святыням *сянцзунь*. Достаточно вспомнить, что парные фигуры «драгоценных слонов» флан-

кировали трон императора в главном аудиенц-зале империи – павильоне Тайхэдянь, при этом сидящий на троне государь принимал почитание своих подданных как «живой предок» и (благодаря существованию буддийского аспекта) как «живой Будда» <25>. Композиция получила название «слон – хранитель великого мира» и стала не лишенным красоты пластическим выражением политической программы. Ваза на спине слона наполнялась символическими «сокровищами» – знаками богатства и зернами грядущего изобилия, которое должно наступить в Азии под властью китайского императора <26>. Утверждая образ слона в качестве ритуального, наравне с образом священного быка, Цяньлун не побоялся нарушить еще более древнюю традицию почитания в лице правителя Китая, прежде всего, жреца, но не воина.

Иными словами, «слон великого мира» как явление имперской культуры представляется, по контрасту с фигурой ритуального быка – символа земледелия, основным для маньчжурского времени, поскольку именно в нем воплотилась сама суть последнего в цинском Китае великого правления. Этот же образ, коррелируя с символикой дани-*гун* и ритуала жертвоприношений, служит ключом к пониманию механизма адаптации внешних влияний («интеллектуальной дани» других старан) в культуре цинского Китая.

В заключение главы логичными представляются следующие выводы,

во-первых, иконография ритуальных сосудов *сицзунь* (в виде быка) и *сянцизунь* (в форме слона) храма императорских предков *Таймяо*, апеллируя к древности и чжоускому ритуалу, обозначает одну из наиболее важных тенденций в цинской культуре – тенденцию к реставрации «чжоуского стиля», проявившуюся в искусстве периода трех правлений.

Во-вторых, учреждение сосудов *сянцизунь* обнаруживает стремление правящего императора (Цяньлуна) актуализировать в цинской ритуальной утвари (а посредством этого и в придворном искусстве) буддийский (ламаистский) аспект образа слона, с одной стороны, и его соотнесенность (как знака военных трофеев из буддийских стран, подвластных правителям Китая) с традицией дани-*гун*, с другой стороны.

В-третьих, постановление Цяньлуна показывает, что императором были в полной мере осознаны потенциальные возможности буддизма как связующей, «миротворческой» религии, которую следует использовать для объединения восточного мира (не только буддийских стран Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии, но также Тибета и Монголии) под эгидой богдыхана и в интересах цинского государства (см.: Часть I, Главу 5).

В-четвертых, популярность образа *баосян* в придворном искусстве периода трех правлений имеет проекцию в ритуале императорских жертвоприношений и согласуется с намерением маньчжурских правителей Китая включить в традиционный дипломатический и политический контекст доступные в это время дары европейских стран, чтобы способствовать растворению западных влияний в комплексе ритуальной и придворной культуры.

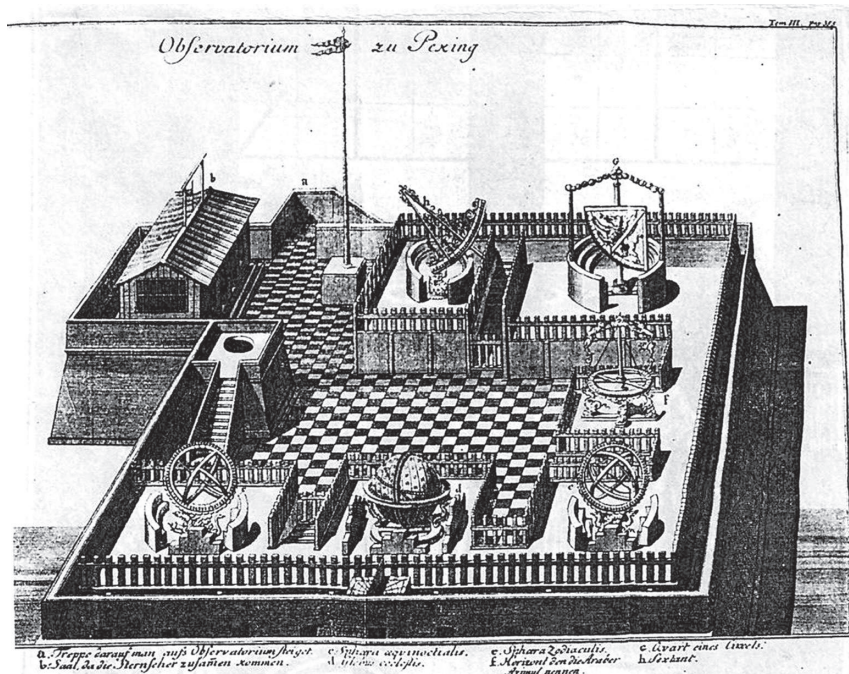


Рис. 3. Обсерватория в Пекине. Гравюра на меди
из книги иезуита Ж.-Б. дю Альде (1749)

**АСТРОНОМИЧЕСКИЕ И ГЕОДЕЗИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТЫ
ЗАПАДНОГО ОБРАЗЦА В ЦИНСКОМ
ГОСУДАРСТВЕННОМ РИТУАЛЕ**

Пребывание европейских миссионеров на Дальнем Востоке в течение XVII–XVIII веков и просветительская линия поведения, принятая за основу иезуитами, должны были привести к адаптации в Китае христианского учения, приспособленного к его нравам и обычаям. Но реальные плоды этой деятельности оказались качественно иными, поскольку в результате были заложены основы для последующего введения Китая в мировую науку и культуру. Первыми среди католических миссионеров прибывшие в Китай из некоторых европейских стран (Португалии, Италии, позднее – Франции) иезуиты обладали глубокими научными и практическими познаниями, поэтому они пользовались особым и, без сомнения, заслуженным уважением в Срединной империи. Иезуиты нашли верный путь к пекинскому двору, стараясь стать нужными китайским императорам и завоевать признание своей веры посредством услуг в области науки и технологии. Всесторонняя образованность позволяла им, не забывая о целях ордена, демонстрировать в Китае возможности европейской цивилизации и, вместе с тем, изучать и анализировать классические конфуцианские тексты, китайские обычаи и образ жизни. Добиваясь расположения представителей ученого и господствующего класса, миссионеры постепенно проникали в китайское общество, прокладывая, как им казалось, путь для укрепления авторитета ордена и распространения христианства < 27>.

Одним из первых попавший в Китай итальянский иезуит М. Риччи (Matteo Ricci, 1552–1610, китайское имя – Ли Мадоу 利瑪竇) представил трону сочинение (написанное на китайском языке), в котором высоко оценил достоинства культуры и общественного устройства этой страны. В числе даров он преподнес свидетельства европейских географических и астрономических достижений – атлас Theatrum Orbis Terrarum Абрахама Ортелия (Ortelius/Oertel, 1527–1598) и двое механических часов, добившись (1601) лояльного отношения императора династии Мин, правившего под девизом Ваньли (1573–1620), к христианской деятельности в Китае.

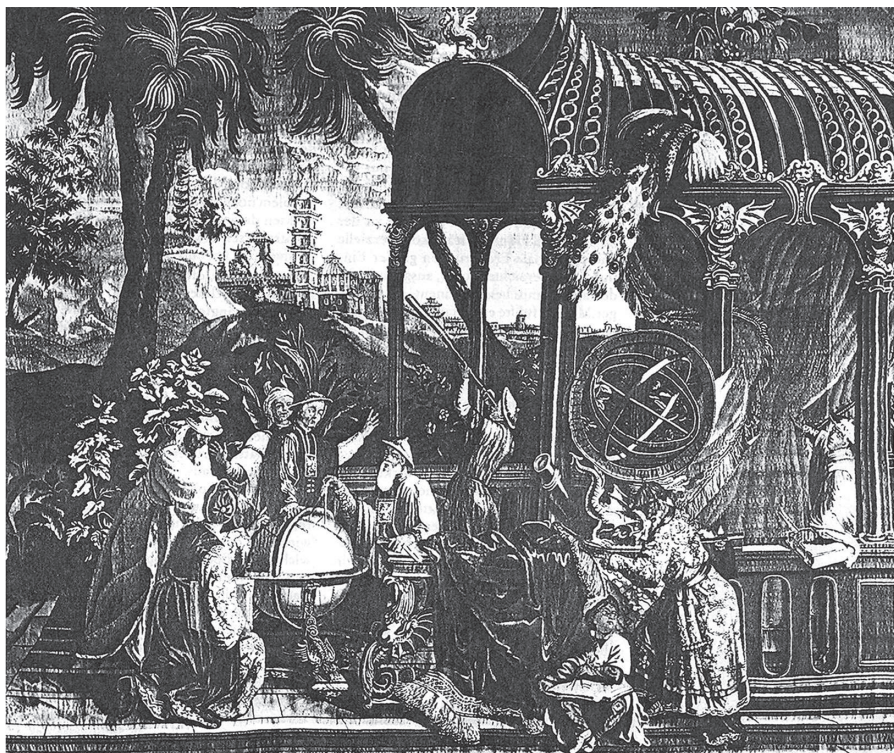


Рис. 4. Астрономы китайского императора. Ковер из китайской серии.
Мануфактура Бове. Франция, конец XVII – начало XVIII вв.

В период трех правлений европейские измерительные приборы, как правило, входили в состав дипломатических даров <28>. К бытовавшим с позднеминского времени коронографам (телескопам для наблюдения солнечной короны), солнечным и механическим часам западного производства в годы Шуньжи и Канси добавились привезенные из разных европейских стран небесные и земные глобусы, армиллярные сферы, топографические и оптические инструменты. Дворцовая коллекция механических часов значительно пополнилась в период Цяньлун. Доставленные в Пекин миссионерами, западными дипломатами и купцами европейские механические часы отличались особой декоративностью и служили наиболее важным источником внешних художественных влияний в цинском искусстве, поэтому им посвящена отдельная глава во второй части работы (см.: Часть II, Главу 5, Приложение 5). Дворцу-музею Гугун в настоящее время принадлежит более двух тысяч научно-технических инструментов [163, с. 16]; примерно пятую часть собрания составляют привозные европейские астрономические и геодезические приборы, а также их аналоги, созданные под руководством миссионеров в китайских мастерских. Это

Император Канси, проявляя уважение к деятельности иезуитов и не разрушая их иллюзий, стремился использовать знания миссионеров в прикладных науках – механике, военном деле (картографии, фортификации, производстве огнестрельного оружия) и астрономии – на службе династии <29>. Интерес императора к европейским наукам и инструментам объяснялся не только личной любознательностью, но также этическими и политическими соображениями: забота о культурном развитии в традиционном китайском обществе признавалась одной из главных обязанностей конфуцианского монарха. Сами же измерительные приспособления с древности считались атрибутами власти <30>.

В свободное от дел правления время Канси упорно штудировал западные дисциплины под руководством иезуитов. Первыми учителями императора были астрономы Шаль фон Белл (Johann Adam Schall von Bell, 1592–1666) и Ф. Вербист (Ferdinand Verbiest, 1623–1688) <31> (Ил. 44). Долгое время на службе у Канси находились иезуиты, присланные (1687) Людовиком XIV из Франции для установления культурных контактов с Китаем – Дж. де Фонтени (Giovanni de Fontaney), И. Бувэ (Joachim Bouvet), Ж.-Ф. Жербийон (Jean-Francois Gerbillon). Бувэ и Жербийон отчасти заменили Канси его первого учителя – Вербиста, умершего вскоре после их прибытия. С французами император изучал не только астрономию и математику, но также медицину, анатомию и другие естественные науки и организовал специальную лабораторию для химических и медицинских исследований. Авторитет иезуитов возрос еще более после чудесного исцеления Канси от малярии, которую не удалось победить китайским медиком.

Своим спасением император был обязан де Фонтени, применившему лекарство на основе перуанской хины. В качестве особого знака расположения Канси выделил миссионерам участок земли около Сианьских ворот, позволив проживать в этом месте и построить здесь христианскую церковь. После смерти Канси иезуиты потеряли своего лучшего покровителя в Китае <32> [232, с. 146–154]. Следуя конфуцианской концепции, Канси выступал и в роли мецената. Его стараниями были возрождены дворцовые мастерские, прообразом которых отчасти явилась Королевская мануфактура Гобеленов Людовика XIV (подробнее см.: Часть II, Главы 2, 4, 5). В придворных ателье вместе с китайцами работали мастера из числа католических миссионеров. Они занимались живописью, гравировкой, ремонтом часов и других астрономических и геодезических приборов, созданием географических карт, реализацией архитектурных проектов, строительством гидравлических устройств по заказу императоров. Наибольшей известностью среди художников-миссионеров пользовались Дж. Кастильоне (Giuseppe Castiglione, 1688–1766), Ж.-Д. Аттире (Jean-Denis Attiret, 1702–1768), Ж.-Ж. М. Амио (Jean-Joseph Mari Amiot, 1718–1793) и М. Бена (Michel Benoist, 1715–1774).

Таким образом, не только миссионеры, состоявшие на службе при пекинском дворе, были заинтересованы в союзе с императорской властью. Маньчжурские государи в начале своего правления ничуть не меньше, чем последние представители минской династии, желали альянса с иезуитами, чтобы удержаться на троне завоеванной ими огромной и древней страны, хотя никаких публичных признаний такого рода не допускали. Нынешние просвещенные правители Поднебесной империи были в недавнем прошлом «варварами северо-востока» <33>. И как таковые особенно нуждались в услугах квалифицированных европейских специалистов, стремясь осмыслить комплекс традиционной китайской культуры и внести в нее новшества, способные возвеличить династию.

Этой цели послужили доставленные миссионерами астрономические и геодезические приборы европейского образца, которые, благодаря использованию механизма дани-*гун*, были введены маньчжурами в китайский государственный ритуал. Инструменты для небесных и земных измерений оказалось возможным связать с традиционными китайскими культурами Неба и Земли, хотя геодезические приборы в XVIII веке применялись в империи Цин и для военных нужд (пример тому – артиллерийский квадрант).

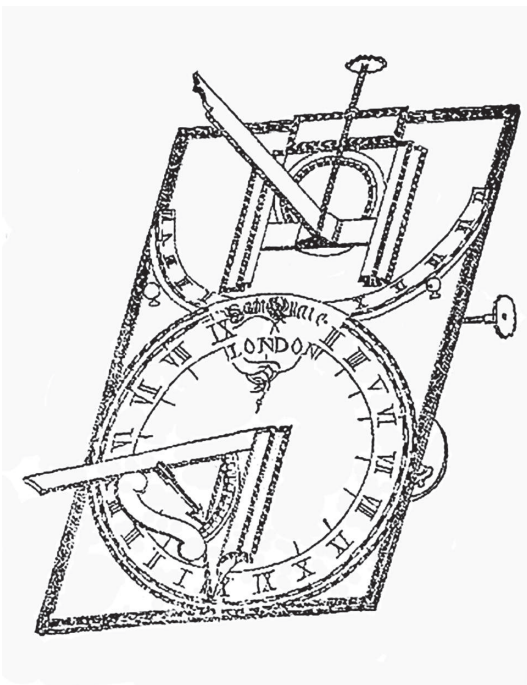
Примечательно, что из всего многообразия поступивших с Запада новых вещей – предметов христианского культа, математических, музыкальных и медицинских инструментов, научных и богословских книг, правители Китая отдали предпочтение именно астрономическим и геодезическим приспособлениям, обладавшим прикладной ценностью и позволявшим наиболее прямым путем приобщиться к достижениям другой цивилизации.

Астрономия была с древности необходима китайцам, как любому земледельческому народу, для определения сроков смены годовых сезонов. Однако привилегированное положение этой науки согласуется еще и с тем, что в Китае она неразрывно связывалась с управлением страной <34>. Это объясняет атмосферу секретности, окутывавшую астрономические исследования: как известно, частное изучение астрономии запрещалось и танским («*Тан люй шу и*») и минским («*Да Мин люй*») кодексами. Отмеченный приоритет социальных ценностей перед познавательными не был единственной причиной, определившей отставание этой китайской науки и ее инструментария от их аналогов на Западе. Кажется логичным объяснение, предложенное А.И. Кобзевым, которое заключается в том, что в традиционном Китае (в связи со слабо развитым идеалистическим направлением в философии) формальная логика не использовалась в качестве общенаучной методологии, поэтому не произошло эмансипации науки от философии и теологии (как это было в Европе Нового времени), и тем более внутренней дифференциации научных дисциплин [149, с. 45–48]. Из сказанного ясно, что использование новых и весьма эффективных астрономических и геодезических приборов европейского образца, наблюдаемое

в период трех правлений, было обусловлено отсутствием таковых в Китае, хотя потребность в них существовала.

В маньчжурский период, как и раньше, на основе астрономических наблюдений и вычислений устанавливали начало года и месяцев, составляя календари <35>. Ответственность за составление календаря, как и за естественное течение времени и смену сезонов, по традиции возлагалась на правящего императора. Официальная идеология закрепила представление о времени как принадлежности конфуцианского монарха, от действий которого в данной области зависел порядок в Поднебесной и успех в делах правления. Небрежное выполнение императором своих функций влекло за собой беспорядки и мятежи. Эта концепция нашла отражение не только в политической практике, но и в государственных ритуалах, осуществлявшихся императорами [42, с. 468–469].

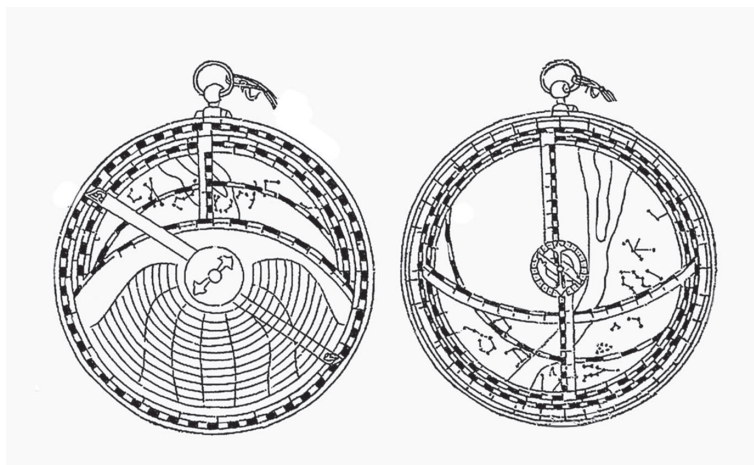
В связи с особым положением астрономической науки в Китае, иезуитам пришлось приложить огромные усилия, чтобы доказать методологическое превосходство и точность соответствующей европейской дисциплины, в чем миссионеры и преуспели: А. Шалль и Ф. Вербист в разное время были назначены управлять Астрономическим приказом <36>. Впоследствии тот же пост более тридцати лет занимал немецкий астроном и математик Игнатий Кеглер (1680–1746), уроженец баварского города Лансберга. Кеглер, услугами которого пользовались три великих императора маньчжурской династии, возглавил Астрономический приказ в конце правления Канси (1716) и оставался на этой должности до своей смерти, последовавшей в одиннадцатом году эры Цяньлун (1746) [64, с. 199]. В обязанности иезуитов, возглавлявших данное учреждение, входили научные измерения на звездном небосклоне, ежегодный выпуск сельскохозяйственных и специальных календарей, руководство большим



Ил. 45

коллективом китайских ученых и организация производства астрономических приборов европейского образца для обсерваторий Китая [183, с. 69, ил 201; 206, с. 101]. Значение этих астрономических приборов трудно переоценить: соответствующие последнему слову европейской науки, они позволяли лучше рассчитать время появления «небесных знамений», помогая цинским императорам удерживаться на троне. Привлечение европейцев к работе в области астрономии, в чем они и сами были весьма заинтересованы, служит наиболее выразительным примером использования их знаний и навыков маньчжурами в целях укрепления авторитета государственной власти.

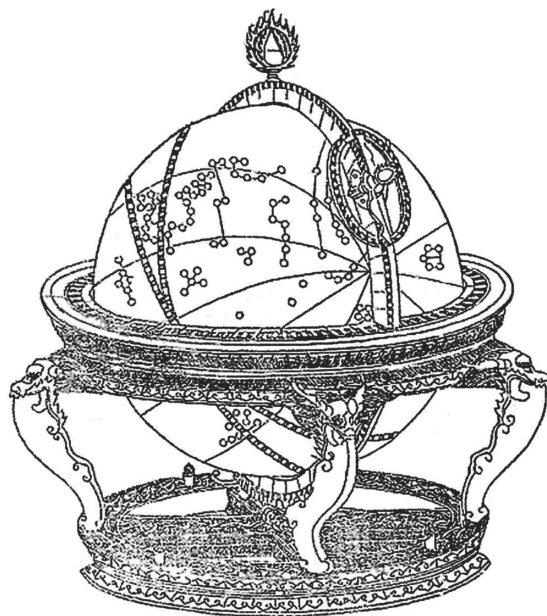
В годы правления Цяньлун европейские приборы были введены в состав ритуальной утвари царствующей династии (см.: Приложение 3) и опубликованы в сборнике *Хуанчао лици туши* [158, т. 3]. Некоторые из вещей, поступивших с Запада в составе посольских даров, вошли в сборник непосредственно в том виде, в котором они были созданы европейскими мастерами – с латинскими и арабскими цифровыми обозначениями на шкалах и надписями латиницей, обозначающими имя изготовителя и место производства (Ил. 45). Европейские инструменты, вызвав подражания в изделиях придворных мастерских, стали не только источником знаний и навыков, привнесенных с Запада, но и проводниками в Китай европейских (английских и французских, в меньшей мере также германских) художественных влияний.



Ил. 46

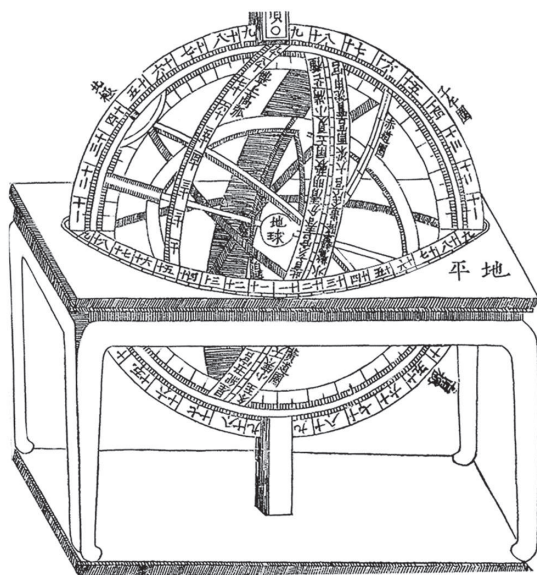
Астролябия (*цзяньпинъи*, называемая также планисфера, аналемма) – угломерный снаряд, употреблявшийся для астрономических и геодезических наблюдений. Первоначально астролябия состояла из кольца, устанавливаемого в плоскости эклиптики <37>, и перпендикулярного к нему кольца, на котором отсчитывалась широта наблюдаемого светила, после того как на него были наведены приспособления для визирования (диоптры) инструмента. По горизонтальному кругу отсчитывалась разность долгот между наблюдаемыми объектами. Постепенно астролябия была упрощена до одного круга для определения высоты небесных тел над горизонтом, который подвешивался на кольце в вертикальной плоскости [23, т. 3, с. 373–374]. Опубликованная в сборнике образцов ритуальной утвари астролябия была выполнена из золоченой меди в придворных мастерских в двадцатом году Канси (Ил. 46).

Небесный глобус (*тяньцюи*, *тяньтии*, *хунъяньи*), изображенный в сборнике *Хуанчао лици туши*, имеет реальный прототип, созданный в дворцовых мастерских в четвертом году Шуньчжи (1657) из железа с золотой насечкой и украшенный ажурно-прорезным облачным узором *юньвэнь* (Ил. 47).



Ил. 47

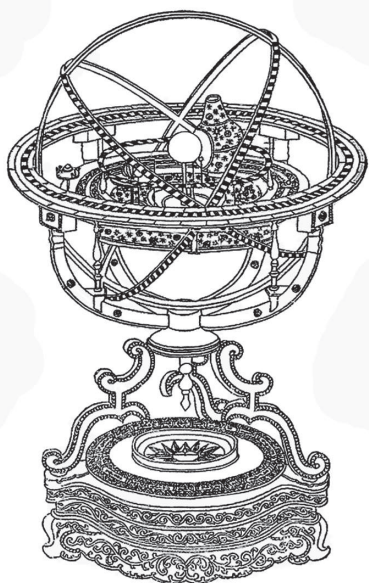
Армиллярная сфера (*куань хунъяньи* – «полый небесный глобус»), узаконенная в годы Цяньлун, – это находящийся в дворцовом собрании прибор из золоченого серебра, сконструированный в восьмом году эры Канси (1669) Ф. Вербистом, о чем свидетельствует гравированная надпись на приборе. Сфера имеет китайские и маньчжурские обозначения на шкалах (Ил. 48).



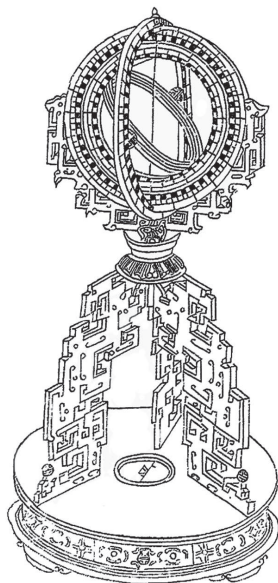
Ил. 48

Армиллярный планетарий (*хунъяньхэ цичжэньи* – «сфера, показывающая положение семи светил») <38>. Планетарий представляет собой аппарат для проецирования изображений звездного неба, Солнца, Луны и пяти планет на полусферический экран-купол. Армиллярный планетарий, присутствующий в иллюстрациях к цинским законам в двух вариантах, имеет реальные прототипы, выполненные из золоченой меди в Англии в XVIII веке (Ил. 49). На шкалах соседствуют арабские цифры, надписи латиницей и китайскими иероглифами.

Астрономический проектор для определения небесного экватора (*тяньчаньи*), показанный в сборнике иллюстраций к цинским законам, воспроизводит образец медного позолоченного прибора, созданного придворными мастерами в пятнадцатом году Цяньлун (Ил. 50).



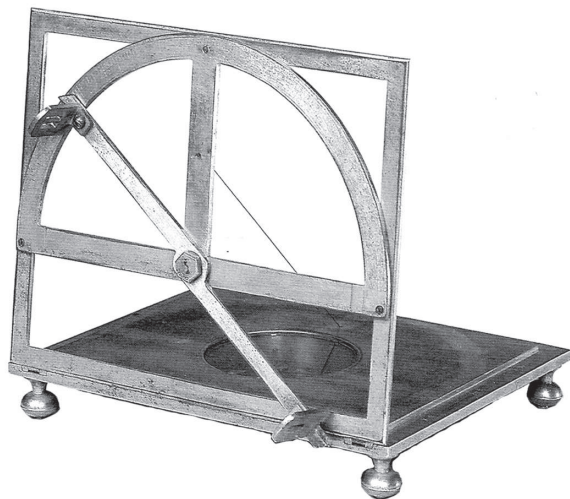
Ил. 49



Ил. 50

Богатство и разнообразие мотивов декора являются характерными приметами этого времени.

Солнечные часы (*жигуйи*) представлены в *Хуанчао лици туши* в нескольких вариантах, восходящих к реальным образцам из дворцовой коллекции.



Ил. 51

Термин «солнечные часы» относится к таким инструментам, которые, будучи установлены в определенное положение по отношению к Солнцу, тенью от гномона (столбика-указателя), солнечным лучом, прошедшим через отверстие диоптра, нитью отвеса и некоторыми другими приспособлениями указывают время.

В отличие от используемых в современных механических часах «средних» солнечных суток меры времени в гномонах основаны на «истинных» солнечных сутках, продолжительность которых колеблется в течение года.

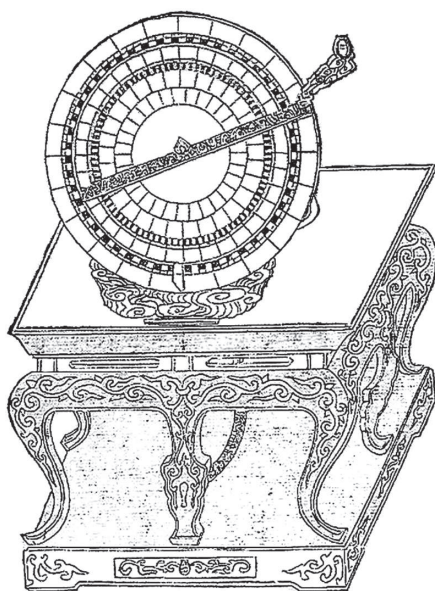
При движении Солнца от восхода к закату меняется как длина отбрасываемой тени, так и ее направление. То и другое позволяет производить инструментальное определение времени. Наиболее старый способ основан на наблюдении за высотой Солнца (или длиной тени). Такие приборы носят название «высотных». Часы, в которых используется второй метод – изменение солнечного азимута <39> – получили название «часов направления». В некоторых конструкциях солнечных часов, например в универсальных кольцевых (*тихуань чидао гунгуйи* [163, ил. 22]), одновременно применяются оба метода. Большинство типов переносных приборов было необходимо предварительно ориентировать в пространстве с помощью отвеса (уровня) и компаса, что требовало изготовления часов из немагнитных материалов – меди и ее сплавов, кости и дерева. Особенно высокого расцвета искусство создания солнечных (а также описанных ниже лунных и звездных) часов достигло в средние века в арабском мире и в эпоху Возрождения в Европе. Аналогии западным солнечным часам из коллекции музея Гугун находятся в Государственном Эрмитаже [87, с. 3–9].

Медные с золочением и гравировкой солнечные часы, соединенные с компасом, как и более сложные в техническом и художественном отношении гномоны, были выполнены в Англии в XVIII в. и в своем натуральном виде закреплены в законах периода Цяньлун [163, ил. 17, 27, 34, 43]. На одном из приборов сохранилась надпись латиницей «Daniel Quare. London» (Ил. 45). В законах фигурируют и универсальные солнечные часы парижского производства (о чем говорит соответствующая гравированная надпись), современные упомянутым английским часам. Орнаментальный декор французских часов, а также арабские и римские обозначения цифр на рабочей части инструмента старательно скопированы китайскими художниками в иллюстрациях к сборнику законов [163, ил. 22, 29]. Одни из первых солнечных часов маньчжурского времени из золоченой меди, включенные в свод *Хуанчао лици туши*, были выпущены придворными мастерами в сороковом году Канси (Ил. 51).

Звездные часы (*сингуйи*), как и лунные часы, в отличие от солнечных, позволяют определять время ночью: первые – по наблюдению за видимым вращением небесного свода, вторые – по тени или блику лунного света. Звездные часы, созданные придворными мастерами в пятьдесят треть-

ем году Канси (1714), вошли в состав цинской ритуальной утвари [163, ил. 25]. Образцом для них, по видимому, послужили близкие по форме и устройству тройные солнечно-лунно-звездные часы (*жиюэсин гуйи*), сконструированные в Германии в XVI веке и тоже входящие в свод иллюстраций [163, ил. 24].

Лунные часы (*юэгуйи*), воспроизведенные в рисунках к законам периода Цяньлун, были созданы придворными умельцами в девятом году этого правления (1744); часы имеют китайские цифровые обозначения и надписи на шкале (Ил. 52) [163, с. 47–48].

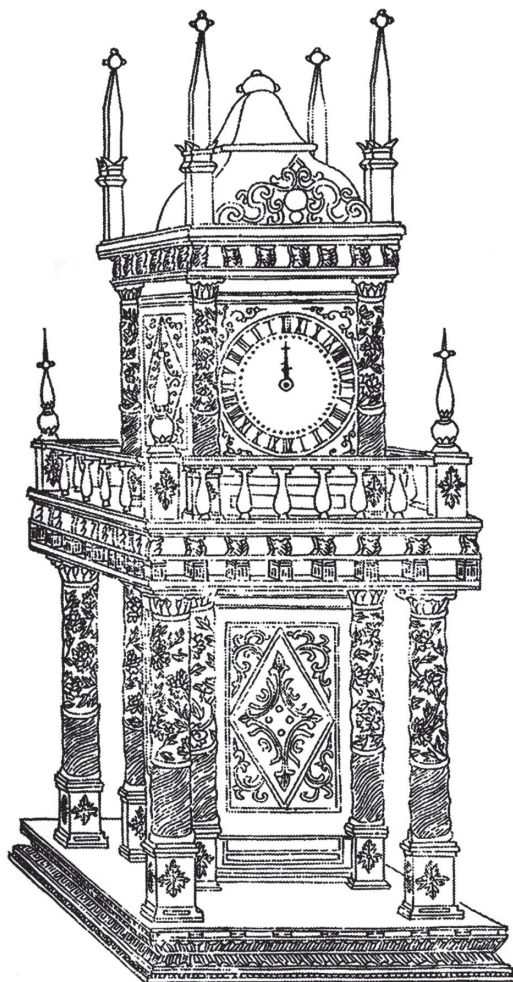


Ил. 52

Водяные часы (*хулоу*, клепсидра), известные в Китае приблизительно с V века, наряду с солнечными, лунными и звездными часами явились еще одним предшественником механического хронометра [164, с. 18]. В годы Цяньлун водяные часы использовались не только в загородном императорском дворце *Юаньминъюань* [206, с. 126] (см.: Часть II, Главу 2), но и в «Павильоне всеобщего процветания» (*Цзяотайдянь*) – одном из главных зданий пекинского дворца, где они соседствовали с напольными механическими часами придворных мастеров (1789) [161, ил. 57, 58].

Механические часы, фигурирующие в цинских законах, относятся к двум типам – это куранты (*цзыминчжун*) и поясные часы на шатлоне (*шичэньбяо*). Как указано в комментарии к рисунку, данному в своде *Хуан-чао лици туши*, куранты действуют благодаря системе из трех стальных зубчатых колес, вращение которых синхронизировано с движениями стрелок и ударами колокола [158, т. 3, с. 68 – 69].

Куранты заключены в прямоугольный корпус с колоннами по углам, украшенный узором из золотых цветов (*цзиньхуавэнь*), они снабжены



Ил. 53 а

круглой формы циферблатом со стеклянным колпаком в передней части корпуса (Ил. 53 а). На циферблате, который, согласно описанию, должен быть разделен на двенадцать частей, короткая стрелка (*дуаньчжэнь*) указывает часы, совершая полный оборот дважды в сутки, длинная стрелка (*чанчжэнь*) отсчитывает минуты. Куранты озвучивают четверти и каждый час, отбивая соответствующее число ударов. Примечательно, однако, что куранты на рисунке в *Хуанчао лици туши* изображены китайским художником не с двенадцатью, а с двадцатью четырьмя часовыми делениями на шкале, что, искажая обычный вид циферблата, в то же время подчеркивает соответствие официально утвержденных курантов западным стандартам счета времени.



Ил. 53 б

Это имело принципиальное значение для маньчжурского периода, поскольку старый китайский час, измеряемый клепсидрой, был вдвое длиннее и равнялся одной двенадцатой части суток [22, т. 4, с. 775].

Поясные часы на шатлене по закону должны быть выполнены из золота, иметь круглый циферблат, поделенный на двенадцать равных отрезков, и две стрелки – часовую и минутную. Корпус часов, закрепленный на золотых ажурных подвесках с цветочным узором (*лоухуавэнь*) следовало украшать различными драгоценными камнями. По своему устройству механизм карманных часов, требующий регулярного завода, тот же, что и в курантах [158, т. 3, с. 70] (Ил. 53 б).

Появившиеся в Новое время на Западе последними в ряду хронометров, механические часы поначалу не могли конкурировать с гномонами, потому что из-за недостатка точности эти приборы нуждались в постоянной проверке. Специфической особенностью механических часов, так же как изобретенных ранее водяных, было то, что они лишь «хранили» время, тогда как астрономические (солнечные, лунные и звездные) часы оставались, наряду с астролябиями, приборами, позволявшими время определять и поверять, поэтому многие ранние европейские механические часы комбинировались с гномонами.

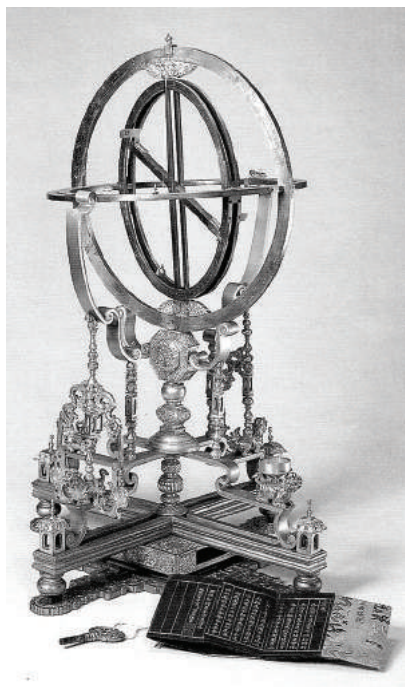
Солнечно-лунно-звездный угломерный круг (*саньчэньи, саньчэнь гун-гуйи*), включенный в сборник иллюстраций к цинским законам, был выполнен в одиннадцатом году правления Цяньлун (1746) придворными мастерами. Сложная по форме декоративная подставка, напоминающая европейские образцы, сочетает в то же время изображения архитектурных павильонов и стилизацию древнекитайских зооморфно-геометрических мотивов (Ил. 54 а, б).

Сизигийный инструмент (*шован жуцзяои*) служил для демонстрации лунных и солнечных затмений. Представленный в сборнике изображений ритуальной утвари инструмент был создан в дворцовых мастерских в девятом году эры Цяньлун (1744) [163, ил. 48].

Телескоп (*цяньлицизин, вань-юаньцизин*). Этот оптический прибор европейского образца применялся самостоятельно и в комбинации с другими приборами. Вошедший в состав ритуальной утвари китайский телескоп был выпущен пекинскими придворными мастерами в середине цинского правления, вероятно в период Цяньлун [163, ил. 160].

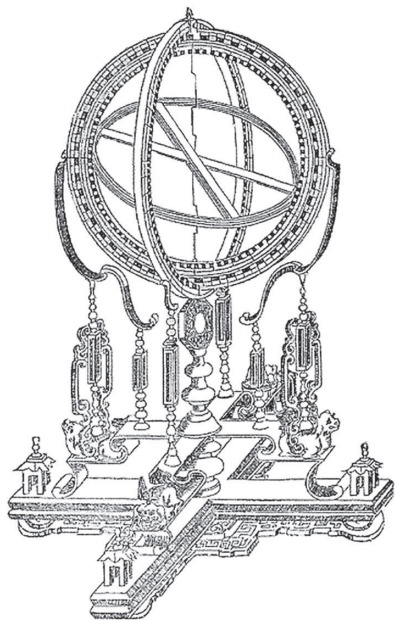
Земной глобус (*дицюи*), указанный в составе предметов ритуальной утвари, выполнен из золоченого металла в годы Шуньчжи [163, ил. 92] (Ил. 55).

Квадрант (*сянсяньи*) в нескольких его вариантах – прибора, с линиями, пересекающимися под прямым углом (*цзюйдун сянсяньи*), высотометра (*цэгаоху сянсяньи*), артиллерий-

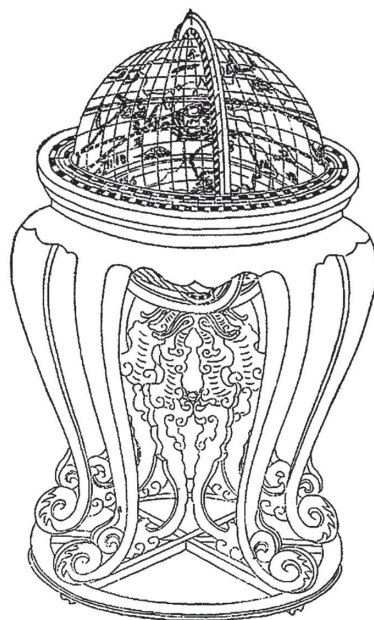


Ил. 54 а

ского квадранта (*цэпао сяняньи*), прибора, снабженного парой телескопов (*шуан цяньлицизин сяньи*), и некоторых других – был закреплен в составе ритуальной утвари правящей династии. Квадрант представляет собой производный от астролябии угломерный инструмент в виде плоского сектора с углом в девяносто градусов и лимбом – дугой, составляющей четверть окружности.



Ил. 54 б



Ил. 55

Квадрант служил для измерения высоты небесных тел и других объектов над горизонтом и угловых расстояний между ними. В изображениях этого прибора из сборника *Хуанчао лици туши* воспроизводятся формы реальных вещей западного и китайского производства, находящихся в дворцовом собрании [163, ил. 96 – 98, 100–102, 104] (Ил. 56, 57).

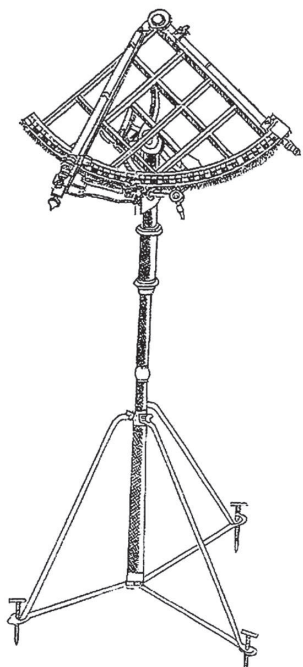
Транспортир в виде полукруга (*баньюаньи*), полного круга (*цюаньюаньи*), с четырьмя неподвижными точками отсчета (*сыдинбяо цюаньюаньи*), совмещенный с телескопами (*сюо цяньлицизин баньюаньи*), также сделался в цинском Китае предметом ритуальной утвари. Транспортир представляет собой приспособление для построения и измерения углов на чертежах и состоит из масштабной линейки и полукруглой (или круглой) пластины со шкалой, разделенной на сто восемьдесят (или триста шестьдесят) градусов. Некоторые из транспортиров императорской кол-

лекции инструментов были произведены в Европе в течение XVIII века [163, ил. 113, 116], другие выполнены в том же столетии по европейскому образцу в пекинских мастерских (Ил. 58).

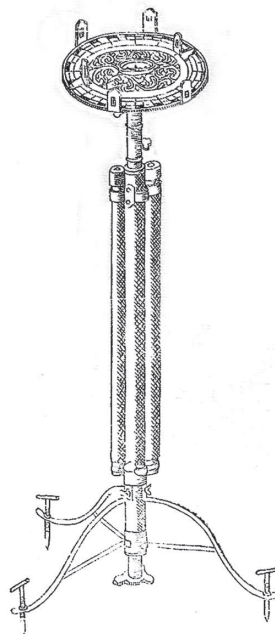


Рис 56

Астрономия, получившая на Западе блестящее развитие в эпоху античности, но практически вытесненная из европейской культуры средних веков астрологией, сохранялась и совершенствовалась в арабском мире, чтобы в XV веке возвратиться в Европу и за короткий период сделать умопомрачительный качественный скачок. Первым западным ученым Нового времени является Георг Пурбах (Purbach, 1423–1461), австрийский астроном и математик, известный своими изысканиями в области тригонометрии, автор таблиц синусов. Опубликованное (1472) после смерти Пурбаха сочинение по астрономии долгое время служило на Западе основным руководством в этой области знаний. Вместе с астрономией стремительно развивались практическая и теоретическая механика, математика и оптика. Деятельность ученых германского мира в то время была связана с городом Нюрнбергом, важнейшим научно-техническим центром Европы, местом производства первых механических часов, которые стали применяться астрономами для научных наблюдений. Впоследствии Нюрнберг разделил свою славу с Аугсбургом. В XVII–XVIII веках разнообразные приборы создавали мастера Англии и Франции.



Ил. 57



Ил. 58

С начала XVI столетия астрономия вступила на совершенно новый путь благодаря бурному развитию сопутствующих наук и появлению теорий, ставших основой всеобъемлющих обобщений. Польский астроном Николай Коперник (Copernik / Copernicus, 1473–1543) первым последовательно сформулировал гелиоцентрическую теорию строения солнечной системы, ставшую эпохой в науке. Теория Коперника (которая долго оставалась в значительной мере гипотезой) требовала для своего подтверждения новых, отсутствующих в его время, фактов и принципиально иных методов и инструментов для астрономических наблюдений. Не случайно научная модель Коперника поначалу сосуществовала с теорией датского астронома Тихо Браге (Brahe, 1546–1601), согласно которой все планеты вращались около Солнца, а Солнце – вокруг Земли. Теория Тихо Браге, таким образом, содержала остатки геоцентрической системы Клавдия Птолемея (около 90–160), разработавшего математическую модель движения планет вокруг неподвижной Земли, изложенную этим древнегреческим астрономом в трактате «Альмагест» – энциклопедии астрономических знаний античности. Тем не менее, Тихо Браге по праву считается реформатором практической астрономии. На построенной им обсерватории (1576) Браге почти четверть века вел наблюдения с наивысшей для своего време-

ни степенью точности, открыв неравенства в движении Луны, доказав, что кометы – это небесные тела, составив каталог звезд и таблицы рефракции (преломления световых лучей). На основании наблюдений Марса, сделанных Браге, немецкий астроном Иоганн Кеплер (Kepler, 1571–1630) вывел законы движения планет, подтвердив верность теории Коперника.

Полное обоснование этой теории стало, однако, возможным лишь со временем, в результате открытия явлений (например, абберрации света) которые не могли быть истолкованы в системе Птолемея и Браге, но весьма просто объяснялись в системе Коперника <40>. Кеплер развил метод определения разностей долгот посредством наблюдения затмений, создал таблицу логарифмов чисел и тригонометрических величин, позволивших предельно упростить процесс научных вычислений. В сочинениях Кеплера по оптике была предложена комбинация двояковыпуклых стекол, которая позволила создать телескоп, более удобный для астрономических наблюдений, нежели подзорная труба, впервые приспособленная для этих целей современником Кеплера итальянским ученым Галилео Галилеем (Galilei, 1564–1642).

Зрительная труба Галилея, сконструированная на основании оптических находок, сделанных в Нидерландах, и состоявшая из кожаного корпуса и комбинации плосковыпуклых и плосковогнутых стекол, допускала тридцатидвукратное увеличение объектов наблюдения. Заслуга итальянского ученого состояла в том, что он впервые применил подзорную трубу в качестве астрономического телескопа и смог поведать миру о необычайных находках, сделанных им в солнечной системе – открытии спутников Юпитера, фаз Венеры, доказывающих ее вращение вокруг Солнца. Телескоп позволил различить пятна на Солнце, увидеть лунный ландшафт и понять, что Луна – это твердое непрозрачное тело, отражающее солнечные лучи. Следующим шагом в развитии астрономического инструментария было использование телескопа в сочетании с измерительными приспособлениями (например, квадрантом). Для достоверности астрономических наблюдений большое значение имело приложение маятника к механическим часам, сделанное нидерландским ученым Христианом Гюйгенсом (Huygens, 1629–1695). Усовершенствованные механические часы, телескоп и таблицы логарифмов дали возможность измерять с большей точностью промежутки времени, определять положения небесных тел, давно известных и только что открытых, и, наконец, с недоступной ранее легкостью производить необходимые математические вычисления.

В результате использования новых методик открытия в области астрономии и их теоретические обоснования в течение XVII века нарастали лавинообразно. Этому способствовало строительство нескольких европейских обсерваторий, например, расположенной в предместье Лондона (1676) Гринвичской королевской обсерватории, директором которой был

назначен Джон Флемстид (Flemsteed, 1646–1719), оставивший после себя каталог положений почти трех тысяч звезд и звездный атлас. Преемником Флемстида в должности директора главной обсерватории Англии сделался Эдмунд Галлей (Hally, 1656–1742), астроном и геофизик, автор первого каталога звезд Южного неба. Галлей вычислил орбиты более двух десятков комет и доказал периодичность их появления (замеченная им в начале 1680-х «комета Галлея», вернулась в середине следующего века, как и было предсказано вторым директором Гринвичской обсерватории, и получила поэтому его имя). Еще одним прославленным английским ученым своего времени явился Джеймс Брэдли (Bradley, 1693–1762), открывший явления абберрации света и нутации <41>, что значительно повысило точность астрономических вычислений.

Развитию практической астрономии способствовало строительство Королевской обсерватории в Париже (1760). Французские ученые, постоянно наблюдая небесную сферу, исследовали явления солнечного параллакса <42> и либрации Луны <43>. Французам принадлежит подвиг наблюдений планет из двух отдаленных друг от друга мест – Парижской обсерватории и временного научного центра на мысе Доброй надежды, на основании чего были составлены точные таблицы световой рефракции. В результате интенсивного развития астрономии и сопутствующих областей знания (математики, физики, механики, оптики) веку Просвещения было суждено создать завораживающую по красоте и стройности картину движения небесных светил на основе теории тяготения И. Ньютона (Newton, 1643–1727). Эта теория положила начало физической астрономии (ставшей доступной китайцам благодаря просветительской деятельности иезуитов), в отличие от чисто геометрической науки, которой астрономия была до этого времени. Следует, однако, заметить, что, знакомя китайцев с достижениями европейской астрономии, миссионеры не полностью раскрывали те знания о гелиоцентрической схеме строения мира, которыми обладали. Возможно, они были скованы в своих действиях жесткими границами христианской догмы: Римская церковь уже в 1633 году отвергла добавления к теории Коперника, сделанные Галилеем [43, с. 120–12] <44>.

География, как и астрономия, является комплексной наукой, включающей в себя исследования в области метеорологии, геологии, картографии и других дисциплин. После эпохи Великих географических открытий география на Западе стала интенсивно развиваться, следствием явилось создание земных глобусов и более совершенных, чем раньше, топографических карт. Картография европейского Ренессанса, наряду с астрономией,

приняла участие в процессе адаптации в Китае нового набора идей, вступив при этом в неизбежное противоречие с традиционной для этой страны картиной мира, которую по ряду причин старались сохранить маньчжурские императоры.

Искусство картографии в Европе приобрело большое значение в XV и XVI веках, что было связано с развитием системы коммуникаций. Если в начале XV столетия образцом все еще считалась «География» Клавдия Птолемея (возникла около 150 года), отражавшая знания Европы о мире, архаичные даже для эпохи средневековья, то в 1570 году фламандский географ Абрахам Ортелиус опубликовал *Theatrum Orbis Terrarum* («Театр Мира») – первый в истории Нового времени атлас, карты которого демонстрировали современный взгляд на описание Земли. Одна из карт этого атласа – *Turpis Orbis Terrarum*, стала самой ходовой картой XVI века; она украшала собой и жилище в миссии М. Риччи, который первым из европейцев принес достижения европейской географической науки в Китай <45>.

Адаптируя в русле китайской картографии новую концепцию строения мира, Риччи издал ксилографическую версию голландского оригинала с иероглифическими обозначениями топонимов. Значительные трудности возникли у него при воспроизведении сферической модели Земли, поскольку, по китайским понятиям, Земля имела форму квадрата.

Риччи был вынужден представить шар в двух измерениях, поэтому параллели и меридианы превратились в прямые линии. Внося уточнения и меняя размеры карт, миссионер подготовил четыре их издания, благодаря чему несколько экземпляров 1602 года сохранилось до наших дней в западных коллекциях. Труд Риччи был продолжен другими иезуитами, сицилийцем Николо Лангобарди (1559–1654) и португальцем Мануэлем Диасом (1574–1659), которые в 1623 году создали деревянный глобус, предназначенный, возможно, для императорской семьи [206, ил. 9/24]. К глобусу прилагались пояснения географического положения Поднебесной, как это было прежде в картах Риччи, чтобы по возможности примирить европейскую географию с традиционной китайской космологией.

С момента появления в Китае карт Риччи многие представители официальной исторической науки считали сообщения европейцев о пяти земных континентах вымышленными. Английская исследовательница Х. Уоллес приводит заявление одного из таких ученых (Чэн Цзышоу): «Все варварские народы должны приходить из-за четырех морей, чтобы принести дань китайскому императору. Пусть европейцы изображают мир так, будто он состоит из пяти континентов, но четыре из пяти – должны окружать центр

мира, которым является Китай» [цит. по: 287, с. 121]. Однако избранный способ адаптации западных географических знаний на китайской почве оказался успешным и привел к тому, что миссионерам пытались подражать китайские коллеги. Так, в Нанкине в конце минского правления была издана карта Лян Чжоу, и в предисловии к ней говорилось о том, что автор этой карты является учеником М. Риччи. Однако в еще большей мере Лян Чжоу следовал традиции китайских карт, в которых все «варварские страны» размещались, как того и требовала традиционная логика, по краям Срединной империи, а не на тех местах, где они в реальности находятся на земной сфере. Данная точка зрения, обусловленная весьма архаичными понятиями китайцев и политикой приверженности этим понятиям маньчжурских императоров, сохранялась на протяжении периода трех правлений, как об этом свидетельствуют ритуальные предметы и произведения искусства, упомянутые в предыдущей главе.

Наивысшего прогресса картография достигла в годы Канси благодаря деятельности Ф. Фербиста. Большая ксилографическая карта мира, впервые отпечатанная в Пекине (1674) при жизни этого миссионера, послужила образцом для последующих изданий, в числе которых должны быть названы даже те карты, что много позднее вышли в Кантоне (1856) и Сеуле (1860). Канси поручил иезуитам составить новую картографическую версию Китая, отпечатанную в 1719 году с медной доски на основании обмеров, которые были сделаны между 1708 и 1716 годами. В правление Цяньлуна, стремившегося во всем следовать начинаниям своего царственного деда, страна была вновь измерена (1756–1759), что нашло отражение в издании двух карт, одна из которых печаталась с деревянной доски (1769), а другая – с медной (1775). Экземпляры этих карт сегодня находятся в Британской библиотеке в составе собрания английского короля Георга III (1738–1820, на троне с 1760). И все же миссионерам было очень сложно, особенно при наследниках Канси, конкурировать с сино-центристской моделью мира, которая вновь стала доминирующей в Китае в конце периода Цяньлун. Поздние реминисценции карты Лян Чжоу отражены в пекинском издании 1819 года, в котором Америка, Англия и другие страны мира показаны как «острова», сгруппированные вокруг центра – Поднебесной империи [287, с. 107–112].

В век Просвещения в Европе карты, глобусы и различные астрономические и геодезические приборы стали модными предметами светского обихода во дворцах и домах знати (Ил. 59). Характерным примером тому может служить находящийся теперь в собрании ГИМ гигантский глобус (дм. 171 см), выполненный в Голландии в конце XVII века для короля



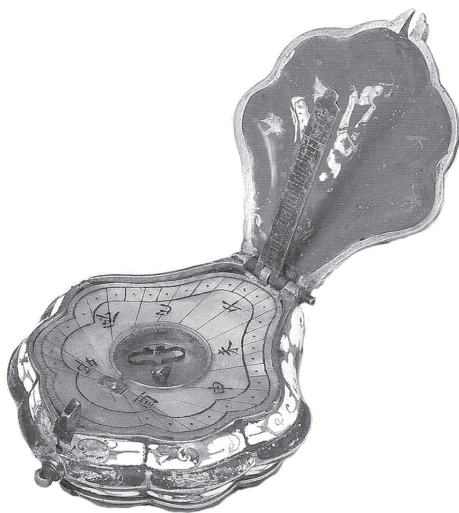
Ил. 59

Швеции Карла XI (годы правления 1660–1697). Глобус был выкуплен в Амстердаме Петром I после того, как Карл XII (годы правления 1697–1718) аннулировал заказ своего предшественника. В подражание этой западной моде в Китае периода трех правлений небесные глобусы и механические часы, наряду с некоторыми другими измерительными инструментами, сделались украшениями дворцового и аристократического интерьера [162, с. 95].

Как показывает состав императорских коллекций музея Гугун, определенные научно-технические приборы были связаны с личными интересами правителей Поднебесной. Например, Канси, увлекавшийся точными и естественными науками, был обладателем значительного числа топографических и математических инструментов, в том числе созданных им самим. Император охотно применял эти приборы, практикуясь в измерении диаметров шарообразных тел, высоты отдаленных гор или ширины рек [163, с. 24]. В годы Канси придворные мастерские начали проводить опыты по созданию механических часов. И все же главным покровителем этого производства выступал впоследствии император Цяньлун, питавший слабость к сложным движущимся игрушкам (подробнее см.: Часть II, Главу 5).

Широкую популярность при дворе в начале маньчжурского правления имели солнечные часы, известные в Китае с древности, но получившие распространение с конца периода Мин во многом благодаря влиянию западного мира, привнесенному католическими миссионерами. Так, опубликованы солнечные часы с календарем, компасом и обозначением фаз Луны; их стальная рабочая часть создана в Нюрнберге в начале XVII века, корпус вырезан из слоновой кости китайскими мастерами в 1638 году. Сохранившаяся гравированная надпись свидетельствует о том, что прибор предназначался для А. Шаля фон Белл [206, с. 272, ил. 261]⁹. В коллекции пекинского двора представлены весьма редкие образцы портативных солнечных часов из металла и выемчатой эмали, созданные кантонскими мастерами в период Цяньлун (Ил. 60).

⁹ Гравер называет китайское имя астронома – Тан Жован 湯若望.

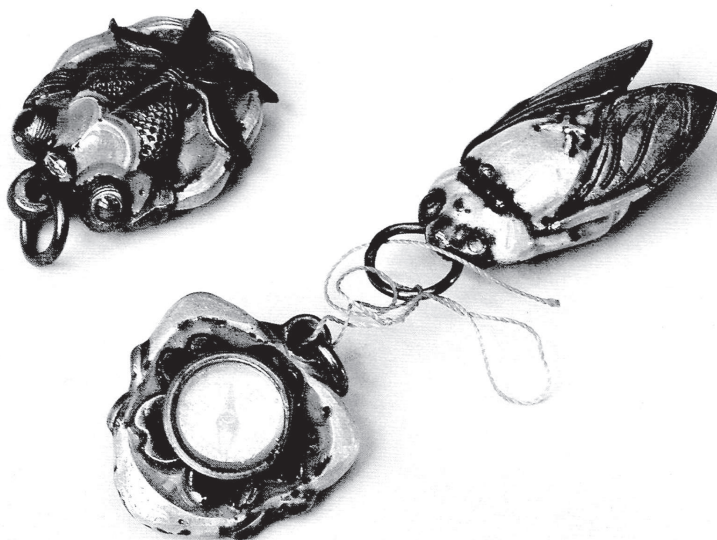


Ил. 60

Корпус часов имеет форму двустворчатой раковины, широко распространенную в европейском искусстве XVII–XVIII веков. Примечательно, что опубликовавшие эту интересную вещь специалисты из музея Гугун полагают, будто в ней обыгран более понятный китайцам мотив – изображение пера павлина [163, с. 26]. Портативные варианты солнечных часов в течение XVIII века были постепенно вытеснены европейскими механическими хронометрами, пришедшими на смену гномам.

Европейские инструменты, хранящиеся в собрании цинского двора, как и созданные в подражание им приборы пекинских мастеров, фигурирующие в составе цинской ритуальной утвари, нередко имеют впечатляющие декоративные оправы, что позволяет отнести вполне утилитарные измерительные устройства к произведениям художественного ремесла.

Следует, однако, отметить, что инструменты раннецинского периода в целом отличаются большей практичностью и простотой по сравнению с подобными изделиями придворных мастеров периода Цяньлун. Некоторые из ранних приборов, включенные в сборник *Хуанчао лици туши*, совершенно лишены украшений, например, астролябия (1681) или созданные по распоряжению Канси солнечные часы (Ил. 51). Образцом формы при изготовлении часов, по-видимому, послужил английский гномон из собрания дворца, декорированный (в отличие от его реплики) растительным узором из завитков аканфа [163, ил. 34].



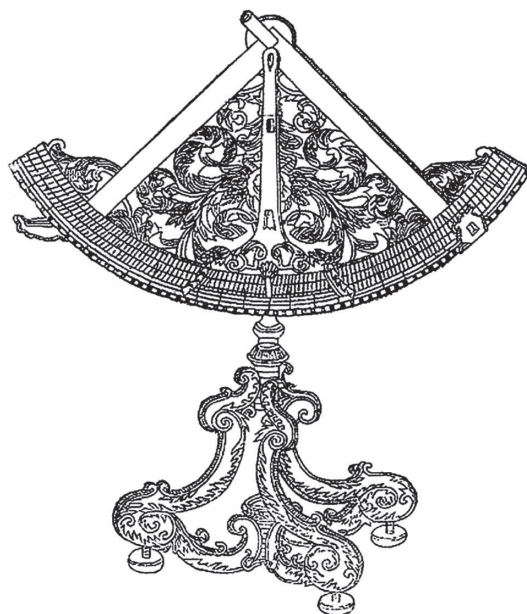
Ил. 61

Подчеркнутая утилитарность предметов, отвечавшая рационализму и целеустремленности правления Канси, в основном совпадала с тем практицизмом, который ощутим в композициях наиболее ранних европейских приборов, например – тройных солнечно-лунно-звездных часов XVI века, созданных в Германии [163, с. 45]. Единственным украшением их явились гравированные изображения созвездий на шкале. Очень простая форма этого европейского инструмента, которая в XVIII столетии на Западе должна была выглядеть анахронизмом, сохранена пекинскими мастерами в композиции звездных часов, выполненных в пятьдесят третьем году Канси (1714) [163, с. 46]. Принципиальным отличием от западного прототипа являются в этом случае китайские обозначения на шкале и отмечающее центр прибора изображение цветка лотоса в виде условной розетки.

Наряду с немногими традиционными орнаментами в отделке инструментов периода Канси присутствуют растительные узоры, заимствованные из декоративной системы европейского барокко [163, ил. 100], как показывает декорация медного квадранта, детально прорисованная в своде иллюстраций к цинским законам (Ил. 62). Квадрант, имеющий между лимбом и угольником пластичное ажурно-прорезное украшение из арабесок и спиралевидных завитков аканфа, установлен на высокой подставке из трех волют, оплетенных аканфовыми листьями и объединенных сложной по композиции центральной частью. Этот весьма примечательный

элемент оправы имитирует набор деревянных токарных деталей, популярных в европейской мебели XVII – начала XVIII веков <46>.

Вместе с тем, появившиеся в китайском искусстве уже в конце периода Мин декоративные мотивы западного происхождения были связаны с областью бытования так называемого экспортного искусства, вызванного к жизни расцветом международной торговли (подробнее см.: Часть II, Главы 1, 3). Близкий к описанному выше способ трактовки аканфа в духе европейского барокко используется в рисунках китайских тканей XVI–XVII веков, произведенных для западного рынка [64, с. 166, № 177].



Ил. 62

Полностью совпадающий с конфигурацией граней формы, более сухой и графичный, чем в предыдущих примерах, этот узор обнаруживает близость к «большому стилю» Людовика XIV. Сходство проявилось уже в том, что пластичность растительных форм, сохраняя связь с орнаментом барокко, заключена в геометрическое обрамление из прямых линий, уравновешивающее барочную эмоциональность долей рассудочности, характерной для раннего французского классицизма. Подражания стилю Людовика XIV встречаются также в отделке инструментов, созданных придворными мастерами начала эры Цяньлун в «стиле Канси» [163, с. 39]. К периоду Цяньлун относятся лучшие образцы инструментов западного

типа, предназначенных специально для оформления дворцового интерьера. Некоторые из них, например, золотой небесный глобус из императорского собрания, отделаны жемчугом и полихромными эмалями. Круглая подставка глобуса украшена зооморфно-геометрическим узором в «чжоуском стиле», ножка выполнена в виде драконов (*лун*), поднимающихся в облака из морских волн. Богатый ассортимент декоративных мотивов и оправ отличает инструменты указанного периода, вошедшие в состав ритуальной утвари маньчжурской династии.

Созданный пекинскими мастерами в 1746 году солнечно-лунно-звездный угломерный круг установлен на сложной подставке с причудливым декором в духе шинуазри (Ил. 54 а). Ее композиция объединяет скульптурные изображения львов, миниатюрных башенок с высокими шпилями, волют, балясин и бусин, являющихся (наряду с подобными элементами в оправе упомянутого ранее квадранта) имитацией в металле токарных мебельных форм.

Выполненный в придворных мастерских по императорскому указу от пятнадцатого года эры Цяньлун (1750) астрономический прибор для определения небесного экватора в художественном отношении больше ориентирован на традиционные китайские источники (Ил. 50). Его верхняя часть, образованная набором пересекающихся окружностей, опирается на небольшой плоский кронштейн, отделанный весьма уместным здесь рельефным облачным узором (*юньвэнь*), который ранее уже был использован в оформлении небесного глобуса эры Шуньчжи. Под кронштейном расположена двухъярусная круглая в плане подставка с рельефным декором из стилизованных лепестков лотоса, заимствованная непосредственно из арсенала постаментов буддийских скульптур сино-тибетского стиля. Ножками измерительного устройства служат три пластины сложной формы; их профили очерчены ломаными линиями геометрического орнамента и включают фигуры облачных драконов, трактованных в «чжоуском стиле». Пластины дополнены круглыми медальонами с вписанными в них стилизованными иероглифами *шоу* («долголетие»).

Из сказанного ясно, что в композициях измерительных инструментов периода Цяньлун использован в целом типичный для произведений цинского стиля набор декоративных элементов, отмеченный выше при анализе ритуальных сосудов (см.: Часть I, Главы 1, 2).

Представленная в этой главе ретроспектива видов и форм европейских астрономических и геодезических инструментов в составе цинской ритуальной утвари, обозначающая их место в государственном ритуале и придворной жизни, позволяет сделать следующие выводы.

Во-первых, применявшиеся с периода Канси и закрепленные законами в годы Цяньлун астрономические и геодезические приборы европейского образца были принципиально важны для цинских императоров как при-

знак маньчжурской династии, ее достижение и вклад в комплекс традиционной китайской культуры.

Во-вторых, европейские астрономические и геодезические инструменты, включенные в состав цинской ритуальной утвари, в целом демонстрируют достижения в научно-технической области и сфере художественного конструирования, обнаруживая стремление их создателей к совершенствованию устройства и технических характеристик вещей в сочетании с поисками оптимальных принципов компоновки объемов и плоскостей, графического и цветового решения шкал, в чем они заметно отличаются от аналогичных изделий пекинских ателье.

В-третьих, в отношении конструкций и дизайна инструментов пекинские придворные мастера явно следуют за европейцами. Существующий автономно от научных и конструкторских задач декор кажется в них «наложенным» на утилитарный предмет западного типа. При этом скопированные с большей или меньшей точностью орнаментальные мотивы и черты определенного европейского стиля дополняются (особенно в годы Цяньлун) китайскими элементами для придания вещам «национального колорита», что роднит эти произведения с западными версиями шинуазри.

В-четвертых, измерительные устройства западного образца в культурной ситуации периода трех правлений в значительной мере оставались порождением эпохи европейского Просвещения, обозначая тем самым принадлежность владельцев подобных вещей к маньчжурской элите, что объясняет богатство декора и оправ многих приборов.

В-пятых, в результате ритуализации западных астрономических и геодезических инструментов, произошедшей в период Цяньлун, они сделались символами власти маньчжурских государей и постепенно утратили свою научную ценность. Оказавшись в новом качестве лишенными возможности преобразования и развития, эти приборы отразили специфику отношения к европейским научным достижениям как интеллектуальной дани (*гун*) западного мира династии Цин, с одной стороны, и кризис империи, начавшийся в последние десятилетия эры Цяньлун, с другой стороны.

ЛИЧНЫЕ УКРАШЕНИЯ В ЦИНСКОМ РИТУАЛЬНОМ КОСТЮМЕ

В этой главе рассматриваются лишь официальные украшения, которые играли роль «опознавательных знаков» в китайском регламентированном костюме периода Цин, отвечали социальному статусу владельцев; материалы и формы таких украшений регламентировались императорскими законами¹⁰.

Материалами украшений цинской аристократии и августейших особ обоего пола служили золото, жемчуг и определенные цветные камни (преимущественно рубины, коралл, лазурит, бирюза). В целом, преобладание желтого металла в сочетании с самоцветами, обеспечившее полихромную вещь, необходимо отметить как важную особенность украшений, бытовавших при маньчжурском дворе.

Отдельные виды и формы вещей (например, поясные часы) явились нововведением цинской династии, другие в той или иной мере продолжали китайскую традицию, унаследованную от периода Мин, или же апеллировали к прецедентам более ранних эпох. Следует специально подчеркнуть, что в маньчжурский период традиционные китайские украшения по-прежнему широко использовались в женском костюме и отличались своеобразием, оказавшим существенное влияние на европейское ювелирное искусство шинуазри, как показано во второй части работы (см.: Часть II, Главу 6). При описании ювелирных предметов в этой главе учтено их значение в ансамбле регламентированного костюма и сохранен порядок, принятый в специальных документах, регулирующих формы одежды в традиционном Китае. Описания начинаются с мужских украшений; информация о ювелирных элементах головного убора предваряет сведения о прочих видах украшений (ушных, шейных, нагрудных и поясных).

Украшения мужского головного убора-гуань, различающиеся у императора, аристократии и чиновников девяти рангов, играли основную роль в ансамбле цинского ритуального костюма *чаофу* и официального – *цзифу*. На голове летом мужчины носили шляпы, плетенные из тростника или бамбука. Зимние шапки в ритуальном и официальном костюмах подшивались черным бархатом или мехом. Летний и зимний уборы украшались киноварно-красной шелковой кистью *чжувэй*, целиком закрывающей тулью, и завершались драгоценным навершием-**дин**. Именно это навершие

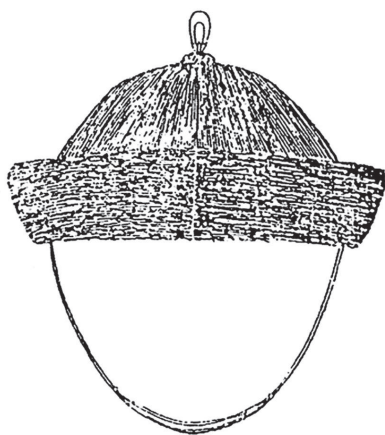
¹⁰ См.: Приложение 4.



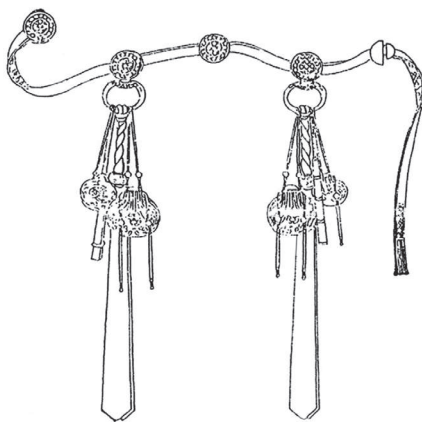
Ил. 63

из дорогих металлов и камней, служило основным показателем ранга. Наиболее сложным декором отличался императорский головной убор **чаогуань**, который соответствовал летней форме костюма **чаофу** (Ил. 63): он завершался трехъярусным жемчужно-золотым навершием – **саньцэндин** с фигурами золотых драконов – **цзиньлун**. Навершие венчала крупная, вертикально стоящая в оправе жемчужина **чжэньчжу**. Спереди убор был дополнен золотой фигуркой Будды – **цзиньфо**, инкрустированной пятнадцатью жемчужинами, сзади – кокардой **шэлинь** и семью жемчужинами. В зимнем императорском уборе формы **чаофу** применялось только описанное выше навершие – **саньцэндин**.

У наиболее знатных аристократов из рода императора головные уборы **чаогуань** завершались двухъярусными навершиями – **эрицэндин** с золотыми изображениями драконов – **цзиньлун**. На летних головных уборах аристократов помещались кокарды **шэлинь**, инкрустированные жемчужинами (спереди), и маленькие золотые цветочные розетки **цзиньхуа** (сзади). Ранговые различия в украшениях аристократов обозначались тем или иным количеством жемчужин на кокарде.



Ил. 64



Ил. 65

Навершие-**дин** убора **чаогуань** чиновников имело вид округлой бусины-**чжу**, выполненной из разных драгоценных камней и металлов, считавшихся принадлежностью представителей того или иного ранга. Так, первому рангу соответствовал оправленный золотом рубин, второму – коралл, третьему – сапфир, четвертому – лазурит, пятому – горный хрусталь, ше-

стому – перламутр, седьмому и восьмому – гладкое и гравированное золото соответственно, девятому – серебро (см.: Приложение 7).

В официальных головных уборах *цзифугуань* (зимних и летних одинаково) императора (Ил. 64), ванов и гунов, а также чиновников девяти рангов наверху *дин* имело вид округлой бусины – *чжу* в металлической оправе (обычно в форме цветочной розетки). В бусинах использовались перечисленные выше материалы, которые служили показателем ранга.

Непременным атрибутом ритуального и официального костюмов были **украшения шеи и груди**; к важнейшим из них относится длинное ожерелье *чаочжу*, представляющее собой комбинацию бус и подвесок. Нить *чаочжу* состояла из ста восьми одинаковых по размеру круглых бусин и разделялась вставками большего размера на четыре равные части. Сзади к бусам крепилась лента с крупной округлой подвеской в середине, которая лежала на спине и называлась *фотю* («голова Будды»). Лента заканчивалась бусиной в форме тыквы-горлянки *хулу*, образно именуемой *фота* («пагода»). Вся эта композиция на ленте получила название *бэйюань* («облака [за] спиной», «северные облака»). Когда ожерелье надевали, спереди, с двух сторон от его центра, свисали три асимметрично расположенные нити мелких бус (две – на левом плече, одна – на правом), называвшиеся *цзинянь* («отмечать годовщину») [165, с. 55, 177]. Материалами для *чаочжу* служили жемчуг, коралл, лазурит, бирюза, янтарь, агат красных тонов или сердолик (*манао*), горный хрусталь, рубин, сапфир, нефрит (*юй*), а также дерево и стекло.

Ожерелье из жемчуга *дунчжу* считалось наиболее ценным. По закону его могли носить только император и императрицы, тогда как ожерелья остальных родственников императора выполнялись из менее ценных материалов. Например, *чаочжу* наследника-*хуантайцзы* могло быть сделано из коралла, бирюзы или лазурита. В ожерельях аристократов, начиная с *бэйлэ*, применялись камни сине-зеленой гаммы [158, т. 4, с. 36, 74]. При совершении сезонных ритуалов в главных храмах империи государю полагалось надевать украшения из определенных самоцветов: лазуритовые – при жертвоприношении в храме Неба, янтарные – в храме Земли, коралловые – на алтаре Солнца, бирюзовые – на жертвеннике Луны [158, т. 4, с. 8–12].

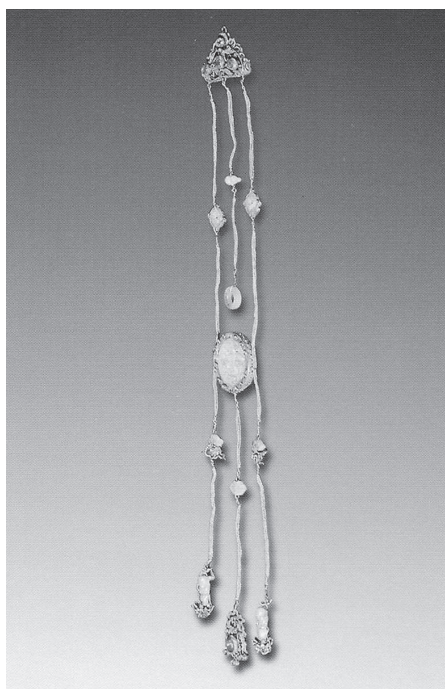
Поясные украшения мужского костюма относятся в Китае к древнейшим и самым характерным его деталям (Ил. 66), однако, именно в них наиболее сильно ощущается влияние кочевых традиций. Закономерно, что

и в маньчжурское время декоративные накладки на поясе должны были служить для мужчин знаками ранговых различий.

По закону периода Цяньлун к костюмам *чаофу* и *цзифу* полагались соответствующие пояса с подвесками. Императорский ритуальный пояс **чаодай** (который соответствовал костюму *чаофу* и выполнялся из светло-желтого шелка ткачеством и плетением) был двух типов: первый, надеваемый лишь в самых торжественных случаях, украшался четырьмя **юаньбань** – круглыми золотыми пластинами с инкрустацией рубином и жемчугом-*дунчжу* (Ил. 65). По правилам накладки **юаньбань** должны были отделяться «драконовым узором» (*луиньэнь*). Когда такой пояс надевали, пластины оказывались в центре тела над пупком и в точке его проекции на спине, а также симметрично справа и слева по бокам. Пояс **чаодай** второго типа был оформлен четырьмя квадратными золотыми пластинами – **фанбань**, инкрустированными камнями и жемчугом и располагавшимися аналогично [158, т. 4, с. 15].

В поясах **чаодай** аристократов и чиновников девяти рангов применялся

набор из четырех круглых (**юаньбань**) или квадратных (**фанбань**) пластин, инкрустированных драгоценными материалами в соответствии с рангом владельца. Жемчуг-*дунчжу* по закону полагался для отделки пояса наследника-*хуантайцзы*, сыновей императора-*хуанцзы* и аристократов не ниже *бэйцзы*, а также для украшения пояса **чаодай** мужа принцессы *гулунь гунчжу*. У нижестоящих в декоре парадных поясов использовались рубин, кошачий глаз, «камни цвета *цин* и *лань*» (сине-зеленой гаммы), в том числе – нефрит-*юй*, а кроме камней – черепаховый панцирь и рог. При этом у императора и аристократов высших рангов накладные пластины должны были выполняться из гладкого золо-



Ил. 66

та – *цзинь*, а у знатных особ, начиная с *миньгуна* – из резного золота (*лоу-хуацзинь*) или серебра (*инь*).

Пояса *цзифудай*, полагавшиеся мужчинам к официальной форме *цзифу*, в сборнике *Хуанчао лици туши* охарактеризованы менее обстоятельно, чем пояса *чаодай*. По-видимому, декор *цзифудай* в реальности зависел в основном от благосостояния и вкуса владельцев. Например, сохранившийся в собрании музея Гугун такой пояс императора Цзяцина украшен овальными пластинами *бань* и той же формы пряжкой – *дайкоу* с инкрустацией резным кораллом [165, ил. 240].

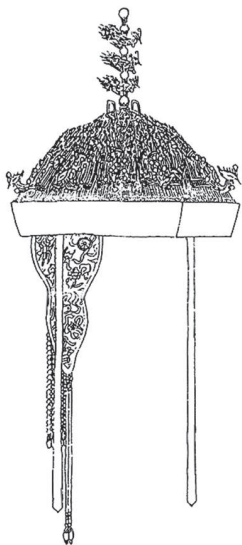
Поясными подвесками, в согласии с законом периода Цяньлун, как и в древности, должны были служить огниво – *суй*, штихель – *сяо*, игла для развязывания памятных узлов – *си*, кольцо для стрельбы из лука – *хуань* или *баньчжи*, которое маньчжуры, особенно в начале правления династии, использовали по его прямому назначению. В реальности на поясе помещались также кисеты *пэйнань*, часы на шатлене и некоторые другие предметы.

Ритуальными и официальными головными украшениями женщин в годы маньчжурского правления были ювелирные детали уборов-гуань в костюмах *чаофу* и *цзифу*, причем набор драгоценных дополнений зимней и летней шапки у женщин, в отличие от мужчин, сохранял полное единообразие. Навершие *дин* шапки *чаогуань* императриц *хуантайхоу*, *хуанхоу* и наложниц высших рангов (*хуангуйфэй* и *гуйфэй*) составляли три расположенных друг над другом жемчужно-золотых феникса – *цзиньфэн*, перемежающихся жемчужинами, и одна большая маньчжурская жемчужина *дунчжу* наверху (Ил. 67–69).

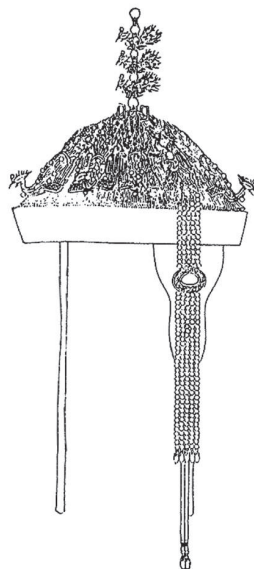
Вокруг меховой опушки располагались еще семь *цзиньфэн* со вставками из жемчуга и кошачьего глаза *маояньши*. Сзади убор украшала фигурка золотого фазана – *цзиньди*, с хвоста которого свисали пять (у императриц) или три (у наложниц) ряда жемчужных бус.

Количество жемчужин в нитях служило показателем ранга (см.: Приложение 4). В середине нити были перехвачены золотой пластиной – *цзиньсян*, инкрустированной лазуритом и жемчугом. Сзади же свисали ленты *хулин* с кораллами на концах.

Число декоративных элементов убора *чаогуань* персон, стоящих по положению ниже императриц и наложниц высших рангов, постепенно убывало. Так, у наложниц *фэй* и *пинь* наверхие *дин* было двухъярусным, вокруг убора располагалось пять фениксов – *цзиньфэн*.



Ил. 67



Ил. 68

В головных уборах дам, начиная с жены императорского сына (*хуанцзы фуцзинь*), фениксы заменялись жемчужно-золотыми павлинами – *цзинь-кунцяо*. Характерно, что фениксы, уже в ханское время ставшие в Китае символом императрицы, в минский период сохранились в композиции головных уборов августейших персон женского пола, тогда как золотые фазаны – *цзиньди* и павлины – *цзинькунцяо* служили показателями рангов для минских аристократок [170, с. 415–423]. В этом отношении закон периода Цяньлун всего лишь закреплял сложившуюся традицию.

У знатных женщин, не принадлежавших к роду императора, вместо изображений птиц в наверху *дин* убора *чаогуань* применялись золотые розетки-*цзиньхуа*. Кроме розеток показателями ранга для этих особ были украшения *цзань*, записанные тем же иероглифом, что и однозубая шпилька *цзань* – древнейший вид китайского головного украшения.

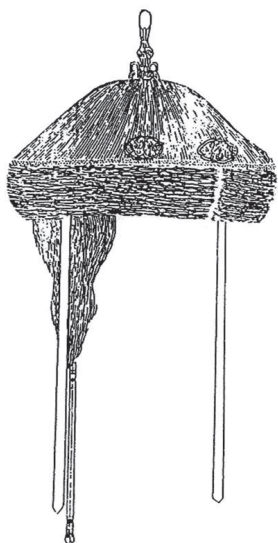
В законах цинского времени под этим названием подразумевались драгоценные элементы головного убора знатных женщин, начиная с жены *миньгуна* (*миньгун фуцжень*) и кончая женой чиновника седьмого ранга.



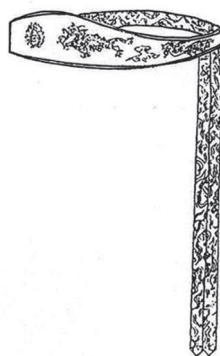
Ил. 69

Цинские ритуальные украшения *цзань* по конструкции могли отличаться от традиционных шпилек. Рисунок в сборнике *Хуанчао лици туши* не дает возможности определить, какой была рабочая часть этих *цзань*. Отчетливо различимы лишь декоративные детали украшений, которые выглядят как продолговатые медальоны, расположенные на уборе спереди над меховой опушкой [158, т. 7, с. 1] (Ил. 70).

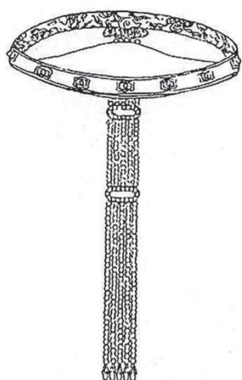
Навершие *дин* убора *цзифугуань* императриц, наложниц императора, как и навершие уборов *чаогуань* и *цзифугуань* чиновных дам, представляло собой заключенную в оправу в виде цветочной розетки округлую бусину *чжю* из того или иного драгоценного камня или металла, которые служили показателем ранга. В ансамбль женского головного убора *чаогуань* входила золотая диадема – *цзиньюэ* («золотая повязка», Ил. 71, 72). По закону диадема императриц и наложниц императора, принцесс и аристократок не ниже *фугогун фужэнь* должна была включать в себя соответствующее рангу количество жемчужин *дунчжю* в золотой оправе. Диадема знатных особ, начиная с *миньгун фужэнь*, представляла собой пластину из драгоценного металла, нашитую на атласную ленту и украшенную изображениями двух драконов (*лун*) и двух фениксов (*фэн*) расположенных симметрично по сторонам огненной жемчужины – *хочжю*. Сзади диадема дополнялась жемчужными бусами (у императриц и наиболее знатных дам) или атласными лентами (у *миньгун фужэнь* и нижестоящих).



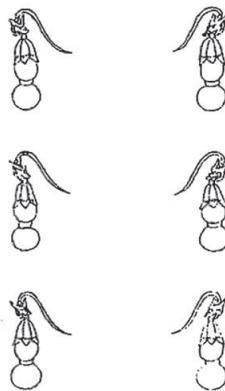
Ил. 70



Ил. 71



Ил. 72

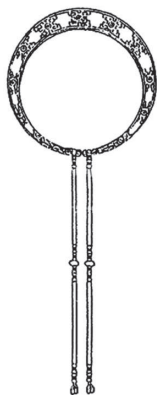


Ил. 73

Ушные украшения женщин, такие как серьги, в цинское время использовались в наиболее торжественной форме костюма – ритуальном одеянии *чаофу*. Серьги *хулуэрхуань* в виде двойной тыквы, нашедшие применение в ансамбле костюма знати уже в период Мин, были предусмотрены законом цинского времени для императриц, наложниц императора, аристократок и чиновных дам всех рангов. В костюме *чаофу* наиболее высокопоставленных особ такие серьги выполнялись из золота и жемчуга, и их следовало носить по три в мочке каждого уха (Ил. 73). У императриц, наложниц императора и жены наследника (*хуантайцзыфэй*), согласно закону, жемчужины должны были крепиться к изображению золотого дракона – *цзиньлун*, тогда как другие дамы, начиная с жены императорского сына (*хуанцзы фуцзинь*), могли носить подобные серьги из жемчуга с оправой в форме золотого облака – *цзиньюнь*, что, по-видимому, не всегда соблюдалось в реальности.

В качестве женских ритуальных и официальных **украшений шеи и груди** в годы правления маньчжурской династии были приняты три ряда ожерелья *чаочжу* в костюме *чаофу* и один ряд такого ожерелья в ансамбле костюма *цзифу*. По композиции это ожерелье ничем не отличалось от упомянутого выше мужского украшения.

Императрицы *хуантайхоу* и *хуанхоу* имели право носить одно жемчужное и два коралловых *чаочжу*, тогда как наложницы императора, начиная с *хуангуйфэй*, принцессы и аристократки не ниже *фугогун фуцзэнь*, надевали одно янтарное и два коралловых ожерелья [158, т. 6, с. 24, 43].



Ил. 74

В ансамбль женского костюма *чаофу*, в отличие от аналогичного мужского платья, входила еще и гривна – *линьюэ* («шейная лента»), иначе называемая *сянцюань* («шейное кольцо», Ил. 74). Гривны императриц и наложниц императора должны были выполняться из золота, кораллов и жемчуга *дунчжу*, причем количество жемчужин в украшении служило показателем ранга. Сзади шейное кольцо дополнялось шнурами (*тао*), светло-желтыми у императриц и более темными – у наложниц; шнуры заканчивались подвесками из драгоценных камней. У нижестоящих женщин, начиная с *миньгун фуцзэнь*, гривна, согласно правилам, была сделана из ажурного золота (*лоухуацзинь*) и дополнена инкрустацией мелкими прозрачными драгоценными камнями (рубинами, сапфирами). Шнуры *тао* должны были окрашиваться в цвет *цин* (сине-зеленый) и заканчиваться кораллами [158, т. 7, с. 8]. Хотя

на рисунках, приведенных в сборнике *Хуанчао лица туши*, это украшение выглядит как плоская лента, реальные предметы такого рода обычно представляют собой круглый в сечении обруч. Создавая их, придворные ювелиры, по-видимому, не всегда четко следовали предписаниям. Так, гривна *линьюэ* из дворцовой коллекции, принадлежавшая одной из наложниц императора, в отступление от правил сделана из позолоченного серебра с чеканным и гравированным узором, имеет одну коралловую и две лазуритовые вставки, инкрустирована одной жемчужиной и четырьмя рубинами, обработанными в виде кабошонов, сзади гривны помещаются два темно-желтых шнура *тао* [165, с. 183].

Утверждая комплекс украшений, соответствующих определенным рангам, маньчжурские государи стремились тем самым подчеркнуть следование устоявшейся традиции. Аналогичное желание проявилось в сохранении сложившейся системы приоритетов среди украшений разного назначения, а также традиционных декоративных мотивов и числовой символики элементов, хотя формы вещей и набор драгоценных материалов в целом отмечены новациями маньчжурского периода. Головные украшения при цинской династии, как и прежде, остаются самыми важными элементами костюма. В согласии с китайским этикетом, определенная форма прически и головного убора считалась приличествующей человеку конкретного возраста, пола и социального положения и в более широком смысле служила признаком цивилизованности. Совершеннолетие в древнем Китае отме-

чалось обрядом *цзигуань* – взрослого головного убора *гуань* для юношей и высокой прически со шпильками *цзи* для девушек [172, с. 52].

В соответствии с китайской традицией ритуальные головные уборы маньчжурских императоров и императриц венчали изображения драконов и фениксов, которые с древности (не позднее эпохи Хань) считались символами двух начал мироздания – мужского (*ян*) и женского (*инь*) соответственно. Количество драконов и фениксов не только указывало ранг, но было связано с символикой чисел. Нечетные числа, и среди них особенно 3 и 9, соотносились со светлым мужским началом *ян* и символизировали Небо, а четные, особенно 4 и 6, обозначали темное земное и женское начало *инь*. Этим объясняется применение строго определенного числа элементов в древних и средневековых императорских головных уборах и, вслед за ними, в шапках *чаогуань* маньчжурских правителей Китая [134, с. 18–19]. Самым важным в символическом отношении числом до периода Цин считалось 12, которое как число месяцев года и зодиакальных созвездий соотносилось с Небом, а как произведение чисел 3 (*ян*) и 4 (*инь*), связывалось с идеей плодородия. В годы Цин место числа 12 в головных уборах августейших особ занимает число 7. Таково, например, количество жемчужных бусин на императорской кокарде *шэлинь*, а также золотых фениксов на шапке *чаогуань* императриц и наложниц высшего ранга. Число 7, как и другие нечетные числа, ассоциирующееся с началом *ян*, может считаться одним из символов плодородия как сумма чисел 3 и 4, хотя имеет и другое объяснение в контексте буддизма.

Анализ ритуальных украшений цинского времени позволяет понять, насколько существенную роль в них играет семантика буддизма (особенно в его тибетском варианте), составляющая важную альтернативу древней китайской традиции, хотя во многих случаях очевидно стремление достичь компромисса между ними. Следует отметить, что буддийское искусство вообще и культовый металл в частности, на протяжении веков синтезируя художественные достижения разных азиатских народов, были областью интенсивного культурного обмена. Апелляция к буддизму, который пользовался особым покровительством маньчжурских императоров, прямо прослеживается в мотивах декора некоторых императорских украшений (например, золотой накладке в виде Будды – *цзиньфо*, которая фигурировала в императорском летнем головном уборе *чаогуань*), а также в том предпочтении, которое придворные ювелиры отдавали рубинам и жемчугу, как показано ниже.

Куполообразная форма цинской шапки *чаогуань* с трехъярусным (у августейших особ) жемчужно-золотым навершием представляется визуальным подобием «мировой горы» (санскр. Меру), к которой восходит и форма буддийской ступы (субургана). В навершии убора три ряда зооморфных изображений, имеющих проекцию в традиционной китайской мифологии

(драконов – у императора и фениксов – у императриц), перемежаются четырьмя крупными жемчужинами. По расположению и числу элементов это украшение совпадает с навершием ступы, количество «зонтиков» которой тоже было равно трем или семи. И хотя в древнеиндийской традиции сосуществуют концепции трехчастного и семичастного строения космоса, ламаизмом была унаследована идея трехчастной вселенной (отражением этой концепции как раз и выступает композиция навершия в уборе цинских императоров).

Вместе с тем очевидно значительное семантическое родство между применявшейся с танского времени до периода Мин короной *фэнгуань* и парадным головным убором *чаогунь* императриц маньчжурской династии. Форма *фэнгуань* также напоминала горную вершину и в описании, приведенном в *Мин ши. Юй фу чжи* («Минская история. Описание выездов и нарядов») идентифицировалась с мировой горой (кит. – *Куньлунь* или *Бошань*) [170, с. 414]. Принципиально важные в символическом плане изображения фениксов (*цзиньфэн*) в композиции убора *чаогуань*, как и используемые материалы – золото, рубины, жемчуг – были унаследованы от корон минских императриц. Роль жемчуга в китайских ювелирных украшениях маньчжурского периода сопоставима с положением высоко ценившегося в древности нефрита. В одном из значений иероглиф *чжу* – «жемчуг» совпадает с эстетическим понятием «прекрасное», как это было и в случае нефрита-юй [22, т. 3, с. 757]. Симптоматично, что особая популярность жемчуга в Китае коррелирует с периодами возвышения буддизма, в котором жемчуг (санскр. мани) символизировал образ Учителя и его Закон. Впервые широкая популярность жемчуга в китайском ювелирном искусстве наблюдается в годы правления династии Тан, когда перлами отделялись не только короны и одеяния бодхисаттв [251, с. 148], но и ювелирные украшения светских особ [218, с. 78–79]. Закономерно, что в период Цин, когда буддийское учение в связи с возросшей популярностью ламаизма переживает своеобразное возрождение, жемчуг может быть назван в числе наиболее любимых ювелирных камней. Принципиальное значение имело, к примеру, то обстоятельство, что право ношения жемчужного ожерелья *чаочжу* разделяли в цинском Китае только император и императрицы. В предпочтении, которое маньчжурские государи отдавали именно этому камню, усматривается в целом характерное для цинских правителей стремление уподобиться образу самого Учителя (подробнее см.: <25>).

Некоторые литературные сравнения так же отчетливо, как китайские украшения, показывают, что связь жемчуга с буддийской культурой была глубоко осознана уже в раннесредневековый период. В перечне внешних достоинств дочери циньского князя Мугуна («*Бяньвэнь об У Цзысюе*») упоминаются *эр сы дан чжу* – «уши, будто висящие жемчужины» [цит. по:

113, с. 214, 349]. В этой чрезвычайно выразительной метафоре образ живого розовато-белого камня, ставшего в буддизме мистическим сокровищем, соотносится с характерным признаком Будды Шакьямуни – удлиненными (отвисающими) мочками ушей. В период Мин визуальной аналогией метафоры *эр сы дан чжу* стали серьги-эрдан с подвесками, сниженные в форме двойной тыквы из жемчужных бусин (иногда разного размера). В продолжение данной традиции такие серьги служили ритуальными украшениями цинских императриц и наложниц императора (Ил. 73). С влиянием буддизма связана в Китае и любовь к *хунбаоши*, «красному драгоценному камню» – рубину. Этот ввозившийся из Индии минерал чаще многих других применялся в декоре индийских украшений. Рубин иногда называют «красным жемчугом», сравнивая его тем самым с наиболее почитаемой из буддийских драгоценностей. Поэтому в маньчжурское время, ставшее периодом последнего расцвета Учения в императорском Китае, рубин, как и жемчуг, активно применялся в отделке ранговых головных уборов маньчжурской знати.

Необходимо подчеркнуть, что сама традиция использования камня (нефрита) того или иного цвета в качестве материала официальных украшений лиц разных рангов возникла уже в древнем Китае. Продолжением этой традиции в цинское время стала система отличительных знаков, охватывающая определенное число различающихся в окраске минералов. При этом бусины в навершиях головных уборов цинских чиновников, как можно заметить, выполнялись из камней и металлов, которые по традиции образуют набор семи буддийских сокровищ – *цибао*. В разных вариантах этого набора драгоценностей, наряду с золотом и серебром, упоминаются лазурит, горный хрусталь, агат, рубин и сердолик [187, с. 44]. Иногда за первыми четырьмя камнями следуют перламутр, коралл и жемчуг [22, т. 4, с. 375]. Сохранились свидетельства тому, что в маньчжурское время перечисленные драгоценные материалы вместе с буддийскими текстами и священными реликвиями зарывались в землю на месте, выбранном для строительства ламаистского храма [107, с. 23]. Самоцветы из набора *цибао* получили самое широкое признание у ювелиров Центральной Азии, например, лазурит обычно использовался тибетскими мастерами в сочетании с кораллом, бирюзой, жемчугом и желтым металлом не только в буддийских скульптурах, но и в прикладных изделиях сино-тибетского стиля (см.: Часть I, Главу 5). Таким образом, в самом выборе материалов цинских ритуальных украшений, среди которых преобладают компоненты набора *цибао*, но очень редко используется высоко ценимый китайцами нефрит, заметно влияние маньчжурского вкуса.

Любовь к золоту в средневековом Китае основывалась на высокой оценке двух качеств желтого металла – его цвета и способности отражать свет, благодаря чему золото иногда соотносилось с образом Солнца и служило

символом мужского начала *ян* [65, с. 39]. Пристрастие к золоту китайских правителей разных эпох объясняется еще и тем, что желтый как цвет Земли и знак центра (середины) считался символической принадлежностью государя (правителя Срединной империи), поэтому золото преобладает и в ритуальных украшениях императоров династии Цин, где оно по причине «пробуддийской» ориентации маньчжурских государей сочетается с жемчугом и рубинами.

Аналогичное по форме буддийским четкам ожерелье *чаочжу* не случайно стало основным компонентом цинского придворного и ритуального костюма. Опубликованные четки периода Мин дают основания утверждать, что типологически *чаочжу* не является маньчжурским изобретением. Новшество заключалось лишь в том, что четки, которые считались непременным атрибутом буддийских священнослужителей и даже принадлежали к немногим вещам, составлявшим личную собственность монахов, были применены как официальное украшение. Введение этого необычного по форме и семантике предмета в ансамбль ритуального и придворного костюма представляется своеобразной декларацией не только светской, но и духовной власти и вызывает сравнение правителей цинской династии с тибетской теократией. О том, что в маньчжурский период ритуальное ожерелье сохранило и свое прямое назначение, свидетельствует портрет одной из цинских императриц, изображенной во время медитации или поста и перебирающей *чаочжу*, как четки [165, с. 26, ил. 18].

Столь же примечателен факт ношения гривны *линьюэ*, которая в сочетании с придворным ожерельем входила в ритуальный костюм маньчжурских императриц и наложниц высших рангов. В целом по своему составу и типологии форм цинские украшения женского костюма *чаофу* идентичны украшениям бодхисаттв, изображенным на сино-тибетских живописных и скульптурных бурханах. Но по сравнению с ожерельем *чаочжу* гривна имеет более древнюю историю: это шейное украшение жесткой конструкции получило распространение в кочевом мире уже в скифо-сарматское время. Популярность гривны в свадебном женском уборе некоторых народов Средней Азии и китайского Туркестана, сохранявшаяся вплоть до начала XX века, возможно, стала дополнительной причиной введения шейного обруча в комплекс ритуальных украшений маньчжурских императриц и императорских наложниц [97, с. 94–95]. Вместе с тем влиянием Центральной Азии объясняется применение таких камней, как лазурит и бирюза, в цинских ожерельях *чаочжу* во время ритуалов, совершаемых императорами маньчжурской династии в храмах Неба и Луны. Сделанный выбор показывает, что лазурит в империи Цин символизировал Небо, как это много раньше было и в Персии [148, с. 305]. Закрепленная ритуалом связь бирюзы с природой Луны, в свою очередь, перекликается с поверьями разных народов Средней и Южной Азии [119, с. 299].

Важную роль в цинском регламентированном мужском костюме играли применявшиеся в Китае с древности пояса и поясные украшения – накладные пластины и подвески (Ил. 65). В период Мин подвески (*нэйюй*) императорского облачения выполнялись из нефрита (*юй*) и состояли из пластин разных форм, соединенных шнурами с нанизанными на них мелкими бусинами, как свидетельствуют археологические находки, сделанные в столицах минского Китая – Пекине и Нанкине (см.: Часть 2, Глава 6, Комментарии). Эти сложные по композиции подвески, не имевшие никакого утилитарного смысла, крепились к поясу справа и слева, симметрично относительно центра, на крюке либо кольце (Ил. 66). В цинском регламентированном одеянии композиция поясных украшений была не только удержана в общем виде, но также «реставрирована» и в некотором смысле модернизирована. Так, в состав подвесок законом были введены предметы, применявшиеся еще в мужском костюме эпохи Хань – огниво, штихель, игла и кольцо. В реальности среди подвесок могли фигурировать и многие другие предметы, отвечавшие бытовому укладу цинской эпохи – кисть, тушечница, фамильная печатка, палочки для еды, веер, миниатюрная молитвенная мельница – атрибут ламаистского культа. Поэтому комплект поясных украшений цинского времени, как и прежде, составляли вполне практичные вещи. К мужским поясам подвешивали также портативные измерительные приборы – компасы и часы, обычно выполненные из меди или драгоценного металла и отделанные полихромными эмалями (Ил. 60, 61). При цинском дворе периода трех правлений в качестве поясных украшений, наряду с солнечными часами-гномонами, известными с давних пор и производившимися в период Канси в кантонских и пекинских мастерских, использовались и более современные механические часы *дайбяо* на брелoke-шатлене, превращенные в ритуальную утварь; их доставляли из разных европейских стран (Ил. 53).

Изучение регламентированных цинских украшений с точки зрения их материалов, форм, числовых характеристик и декоративных мотивов делает возможными следующие выводы:

Во-первых, набор украшений ритуального костюма *чаофу* периода Цин представляет своеобразный компромисс между нововведениями маньчжурских императоров и автохтонной китайской традицией (как она виделась маньчжурам).

Во-вторых, декларируемый «возврат к древности», инициаторами которого выступали цинские императоры (особенно Канси и Цяньлун), преследовал цель поднять престиж правящей династии, обозначив факт сохранения ею традиционного ритуального комплекса.

В-третьих, определенную роль в наборе украшений ритуального костюма играли европейские часы на шатлене (*дайбяо*), служившие приметой

времени и признаком «прозападной» ориентации представителей маньчжурской династии.

В-четвертых, наиболее значительные новации, воплотившиеся в цинском ритуальном костюме, свидетельствуют о связи с буддийской традицией: ансамбль ритуальных украшений в целом должен был визуально уподобить маньчжурских правителей Китая буддийским (ламаистским) божествам.

В-пятых, следы влияния тибетского буддизма в цинских регламентированных украшениях отражают мощное воздействие Центральной Азии, проявившееся на нескольких уровнях (материальном, формальном и образном) и обусловившее расцвет сино-тибетского стиля в китайском художественном металле периода трех правлений в целом, как показано ниже.



Ил. 75

**СИНО-ТИБЕТСКИЙ СТИЛЬ В ЦИНСКОМ МЕТАЛЛЕ
(1662–1795)**

Сино-тибетский стиль был вызван к жизни искусством северного буддизма, получившего распространение в Тибете и Монголии. Произведения этого стиля, существующие среди скульптурных и живописных изображений буддийских святых, характерны также для большой группы прикладных вещей из металла, использовавшихся при отправлении буддийских богослужений и в быту. История формирования сино-тибетского стиля непосредственно связана с этапами утверждения и развития буддизма в Тибете и степенью интенсивности контактов с Китаем, различавшейся от века к веку. Вместе с тем данный стиль имеет собственную историю не только в тибетском, но и в китайском металле, по-видимому, начиная с эпохи Тан. В формах и декоре перегородчатых эмалей он отчетливо узнаваем уже в минское время. Поскольку расцвет сино-тибетского стиля наблюдается в цинском искусстве XVII–XVIII веков, особенно в торевтике и эмалях периода Цяньлун, он заслуживает особого внимания в контексте данного исследования.

Сложившийся первоначально в буддийском культовом искусстве сино-тибетский стиль представляется сложным конгломератом черт центральноазиатского и китайского происхождения, наложившихся на индийский канон и, возможно, на более ранние заимствования из античных и скифских культурных слоев, поскольку и сам тибетский стиль в свою очередь явился результатом синтеза различных культурных напластований. Творческие импульсы, исходящие из Индии и Китая, усвоение которых в Тибете происходило в несколько этапов, были наиболее ощутимыми элементами в этом сплаве. Уцелевшие образцы буддийской бронзовой пластики (представленные, в частности, в Тибетском музее Лхасы) подтверждают обоснованность утверждения о формировании не позднее XI века индо-тибетского, а около XII–XIII веков – сино-тибетского стиля, наиболее полно проявившего себя впоследствии в металле центрального и восточного Тибета. Именно в нем число китайских мотивов, которые, сохраняя узнаваемость, часто интерпретировались совершенно по-новому, постоянно увеличивалось, достигнув максимума в XVIII веке. Как справедливо считает немецкий исследователь позднего тибетского металла Э. Хуммель, сила местных акцентов и в этом случае обычно столь велика,

что она ощутимо проступает сквозь все инородные культурные слои [228, с. 23–25, прим. 7] <47>.

Торевтика исторически занимает значительное место в тибетском ремесле и лучше многих других его видов позволяет обозначить принципиально важные признаки всего тибетского искусства рассматриваемого периода. Художественный металл в наибольшей степени, в сравнении с другими ремеслами, отражает характерные особенности тибетской ментальности, основанной на крайностях, то суховато-скрупулезной и ритмически однообразной (что особенно заметно в орнаментальных композициях), то динамичной, обладающей высокой энергией и эмоциональной интенсивностью. В несколько нарочитом изобилии декора, его настойчивой повторяемости угадываются напряжение и большая потенциальная сила. Произведения из металла, созданные в XVII–XIX веках на востоке Тибета, демонстрируют тенденцию к преобладанию растительных мотивов, что, по-видимому, объясняется художественным влиянием Китая. Выполненные тогда же произведения западных мастерских (расположенных в старой столице Тибета – Ле), напротив, обнаруживают обилие геометрических и абстрактных узоров, связанных с исламским миром. Самые значительные ремесленные производства центрального Тибета в этот период были сосредоточены в Лхасе. Возникшие в них вещи из металла отличаются разнообразием и демонстрируют национальный колорит в наиболее чистом виде, соединяя и переплавляя характерные особенности торевтики западного и восточного Тибета [228, с. 9–10].

Проявившаяся в металле многослойность национального стиля связана как с этногенезом тибетцев <48>, так и с географическим положением Тибета между Индией и Китаем, предопределившим его вовлеченность в систему непростых отношений с двумя древнейшими цивилизациями и всю историю тибетской культуры. Начало проникновения буддизма относится к VII веку, когда Тибет был молодым, но сильным и обширным государством Азии, составлявшим политическую конкуренцию танскому Китаю: некоторые пограничные области в VII–IX веках постоянно переходили из рук в руки. К таковым относился, к примеру, Дуньхуан, город на северо-западе современного Китая (пров. Ганьсу), сыгравший ключевую роль в распространении буддизма в Тибете и Поднебесной империи. Первым «царем дхармы» в Тибете стал Сронцангампо (VII в.), почитаемый впоследствии одним из воплощений бодхисаттвы Авалокитешвара, покровителя Тибета. Этот государь фактически заставил империю Тан признать свою страну равной с Китаем державой <49>.

Для правителей династии Тан Тибет, который по образному определению Э. Шефера, был тогда «золотой страной», сделался источником наиболее крупных поступлений золота и серебра [148, с. 335]. К маньчжурскому времени эти запасы заметно истощились, хотя в некоторых районах Ти-

бета (например, Литанге и Чжамдо) продолжали разрабатывать золотые и серебряные рудники, находили лазурит и бирюзу – камни, традиционно используемые тибетцами для инкрустации изделий из драгоценных металлов [19, с. 206–207]. Изобилие полезных ископаемых, по-видимому, изначально определило преобладание тореvтики среди тибетских ремесел.

В китайских источниках содержатся сведения о том, что дары Тибета часто преподносились в виде изящной золотой и серебряной утвари. Эти данные, при утрате реальных произведений (которые не сохранились хотя бы потому, что разделили общую судьбу многих изделий из драгоценных металлов, подвергавшихся переплавке в периоды кризисов), дают исследователям основание утверждать, что металлы традиционно играли важную роль в тибетской культуре, а искусство их обработки было давно и хорошо развито. В некоторых записях о дани и подношениях из Тибета танским императорам называются весьма крупные и эстетически совершенные предметы из золота. Так, в конце 640 года Гар Тонгцэн, министр правителя Сронцзонгампо, прибыл в Чанъань с целью устроить брак между тибетским царем и китайской принцессой Вэньчан-гунчжу, одарив императора Тайцзуна (годы правления 627–649) золотыми сосудами, весящими тысячу цзиней¹¹, и многими другими ценными вещами. К сожалению, хроники не приводят описаний этих сосудов, однако известно, что посланный тем же тибетским царем своему августейшему тестю в 641 году золотой кувшин для вина высотой семи чи¹² был оформлен в виде фигуры гуся. В начале 658 года танский император Гаоцзун (годы правления 650–683) стал обладателем других чудесных произведений тибетских мастеров – золотого города, «населенного» золотыми всадниками, и искусно выполненных фигур лошадей, львов, слонов и прочих животных. Китайские источники сообщают также, что роскошный шатер одного из тибетских царей IX века был украшен золотыми тиграми, леопардами и «наводящими ужас пресмыкающимися». Приводящий эти сведения Э. Шефер отметил, что отсутствие реалий, подобных описанным вещам, не позволяет указать на конкретные примеры воздействия тибетских златокузнецов на стиль танской тореvтики. Однако, ясно, что зооморфные формы были в VII–IX веках столь же характерны для тибетского металла, сколь и для тореvтики танского Китая, что допускает возможность восприятия китайским металлом успешного тибетского опыта, так же, как из произведений иранских златокузнецов танские мастера заимствовали цветочные и растительные узоры [148, с. 334–335].

Имея в виду известные китайские образцы разных эпох от Тан до Цин и поздние произведения тибетских мастеров по металлу, можно полагать, что, подобно китайцам, тибетцы достаточно рано должны были испытать

¹¹ Около 500 кг.

¹² Около 224 см.

интенсивное воздействие скифо-сибирского звериного стиля <50>, так же как в монгольское время ни те, ни другие не остались равнодушными к мощному художественному обаянию исламского (в особенности – геометрического) орнамента. Влиянием мусульманского мира, по-видимому, следует объяснить и распространение в тибетской и китайской средневековой тюрректике техники инкрустации металлов самоцветами, поскольку уже в танское время от арабов и лежащих в ореале Великого шелкового пути среднеазиатских городов (Самарканда и Бухары) в Китай поступала драгоценная утварь из металлов, украшенная цветными камнями, которая тогда принадлежала на Востоке к разряду общепринятых дипломатических даров. Точно так же торговыми путями, пролежавшими по пустыням Центральной Азии и Южным морям, шел обильный поток священных предметов и религиозных реликвий из Индии и стран, находящихся под ее культурным влиянием. В этом потоке из Тибета в империю Тан попала, к примеру, буддийская ступа пяти чи высотой [148, с. 349]¹³. Модели буддийских ступ и архитектурные мандалы из драгоценных металлов и камней доставлялись из Тибета и в маньчжурскую империю Цин. Очевидно, что в XVII–XVIII веках подобные предметы служили образцами для пекинских придворных ювелиров и эмальеров, являясь важным стимулом к развитию сино-тибетского стиля в прикладном металле [282, с. 63; 160, с. 146–146, 150; 187, № 279] (Ил. 85–87).

При преемниках Сронцангампо буддизм медленно и трудно укоренялся в аристократическом слое тибетского общества, выдерживая упорное сопротивление местной религии – бонпо <51> и оставаясь учением в целом инородным и чуждым тибетцам. Ситуация начала меняться лишь в середине VIII в., когда царь Тисрондэцзан пригласил в страну одного из крупнейших буддийских ученых и философов того времени Шантаракшиту, а затем, следуя его совету, тантрического йогина и чудотворца Падмасамбхаву, который считается основателем тибетского буддизма <52>. Тибетский буддизм, часто не вполне корректно именуемый ламаизмом, представляет собой результат трансформации буддизма махаяны в учение ваджраяны – «алмазной колесницы» или тантрического буддизма <53>. В силу присущих ему качеств тантрический буддизм вызвал к жизни новый пантеон божеств, неизвестных другим формам учения – многоголовых, многоруких, увешанных черепами и сжимающих в объятиях свою женскую ипостась (Ил. 76) <54>. Одновременно с индийскими монахами в Тибете стали появляться и китайские миссионеры, которые пользовались тогда не меньшим уважением <55>. Решительный поворот Тибета в сторону Индии произошел в годы второй рецепции буддизма в XI веке,

¹³ Около 165 см.

хотя полностью укрыться от влияния такого мощного соседа, как Китай, Тибету все же не удалось <56>.



Ил. 76

Этот второй период, в отличие от первого этапа, характеризуется распространением тантрического варианта буддизма в самой широкой народной среде, в результате чего Тибет за короткое время превратился в «страну дхармы». В конце XII века наиболее влиятельной школой местного буддизма стала сакьяпа, давшая Тибету выдающихся ученых и политиков. Доктрина школы сакья, которая контролировалась одним из аристократических родов Тибета (кланом Кхон), восходила к учению индийского махасиддхи Вирупы. Именно с указанной школой связано происхождение титула далай-ламы («учителя, мудрость которого подобна океану»), много позже носимого иерархами «желтошапочной секты» – *гелугпа*. Этот титул был дан главе школы сакья Пагба-ламе V юаньским императором Хубилаем (Шицзу, 1279–1294) вместе с титулом «государственного наставника» (*гоши*) (см.: <15>).

Последнее обстоятельство привело к оформлению своеобразных отношений Тибета, в то время контролировавшегося целиком школой сакьяпа, и китайской империей Юань. Проекцией их стали отношения между ламой – учителем, духовником, с одной стороны, и императором Китая – учеником, донатором и протектором (мирским покровителем) ламы, с другой стороны. Не удивительно, что после падения власти монголов в Поднебесной и воцарения автохтонной китайской династии Мин могущество школы сакья в Тибете существенно ослабло. Как и другие ранние школы буддизма, сакьяпа была постепенно вытеснена доминировавшей с XVII века школой гелугпа, основателем которой стал выдающийся реформатор тибетского буддизма Цзонкаба (или Цзонхава, 1357–1419 <57>). Личные качества Цзонкабы во многом определили характер созданной им школы, в которой высоко ценились классическая ученость и практика комментирования древних авторитетов, отчего на всех творениях школы лежал отпечаток некоторой догматичности и схоластической сухости. Со второй половины XVI века, благодаря поддержке монгольских правителей (прежде всего Алтан-хана), тибетский буддизм быстро распространился в Монголии, где власти оказывали покровительство исключительно школе гелугпа. Внук Алтан-хана стал далай-ламой IV, впервые сделавшим власть гелугпинских иерархов реальной политической силой страны. Позднее монгольский правитель Гуши-хан, вторгшийся в Тибет (1640), оказал помощь его преемнику, далай-ламе V – Нгаван Лобсан Гьяцо (1617–1682). С 1642 начинается период правления в Тибете лидеров школы гелугпа, ставшей основой тибетской теократии, при военной поддержке монголов, а затем и маньчжуров. Западно-монгольские ханы, долго остававшиеся военными царями Тибета, окончательно покинули эту страну лишь под натиском войск императора Канси (1720).

Считаясь со сложившейся ситуацией, цинские государи также были вынуждены отдать предпочтение лидерам «желтошапочной» школы перед представителями старых (дореформенных) школ, объединенных условным названием «красношапочных» сект. Усиление Тибета, совпавшее с концом правления в Китае династии Мин, заставило цинских государей искать расположения фактического правителя страны, Пятого далай-ламы, чтобы укрепить свою власть, используя его влияние на монгольские кланы. В 1652 далай-лама V посетил Пекин, куда он прибыл как «равный к равному» по приглашению императора Шуньчжи [144, с. 144, 146]. Однако в течение трех великих правлений цинской династии характер отношений между Тибетом и Китаем неуклонно трансформировался. Искусно маневрируя между различными феодальными родами Тибета и политическими силами региона (монголами и маньчжурами) далай-лама V создал сильное централизованное государство и сохранил его фактически независимым от Китая, чего не смогли повторить его наследники. При «Великом пятом»

в Лхасе началось возведение грандиозного дворца-монастыря, получившего название Потала – «Чистая Земля»¹⁴. Уменьшенная копия лхасского дворца, возведенная в годы Цяньлун в летней резиденции цинских императоров в Чэндэ (Маньчжурия) сделалась своеобразным символом сложившегося к этому времени китайского сюзеренитета над Тибетом <58>. Отражением высочайшего отношения к Тибету и тибетскому буддизму явилась история комплекса Юнхэгун – крупнейшего ламаистского храма в Пекине, до сих пор принадлежащего представителям школы гелугпа <59>. В годы Цяньлун комплекс стал местом избрания далай-лам: здесь дублировался ритуал, проводившийся в Лхасе [19, с. 256], и хранилась копия использовавшейся при этом золотой чеканной урны, выполненной в 1792 по указу Цяньлуна (Ил. 75).



Ил. 77

Присоединение Тибета к империи Цин привело к тому, что политическая сила далай-ламы в XVIII веке была существенно ограничена, однако для тибетцев и монголов он по-прежнему оставался «земным божеством», которому воздавались соответствующие почести. Именно этим, а не какими-либо экономическими причинами, объясняется ревнивая заинтересо-

¹⁴ Здесь воплотился образ Западного Рая, согласно буддийской легенде, находящегося в ведении бодхисаттвы Авалокитешвара (Гуаньинь) и будды Амитабха (Амитофо).

ванность маньчжурских государей в подчинении высокогорных земель. Срединная империя в цинское время не богатела за счет Тибета, поскольку уже не вывозила оттуда сокровищ. Некоторые тибетские товары (в основном продукты животноводства и ремесла), поступавшие в Китай, были малочисленными, поэтому дань-*гун* оставалась актом чисто символическим, хотя и принципиально важным для государства Цин, поскольку способствовала поддержанию статуса империи. Вместе с тем маньчжурами, как и другими правителями Поднебесной до них, была осознана особая «миротворческая», связующая роль буддизма, одним из важнейших центров которого в XVII–XVIII веках оставался Тибет. Следование буддизму различных народов цинского Китая (ханьцев и вошедших в состав империи в этот период маньчжуров и монголов), а также некоторых исторически



Ил. 78

находившихся в сфере китайского влияния жителей Юго-Восточной Азии, определило введение буддийской символики в цинский государственный ритуал, как было показано выше (Часть I, Главы 2, 4). В этом весьма примечательном историческом акте отразилось стремление маньчжурских императоров символически констатировать объединение под их властью всего буддийского мира Азии, в котором правителю Поднебесной отводилась роль «живого Будды» < 60>.

В такой связи становится ясно, что расцвет сино-тибетского стиля в китайском искусстве XVIII века определялся государственным заказом и политической заинтересованностью цинских императоров в союзе с духовными лидерами Тибета, союзе, установленном маньчжурами на собственных условиях и позволявшем им доминировать на азиатском континенте. Вместе с тем, апофеоз сино-тибетского стиля в период трех правлений был исторически обусловлен. Оставаясь соседями и временами образуя единое геополитическое целое, Китай и Тибет на протяжении веков принимали участие в общих для Азии культурных процессах, что нашло отражение в духовной и художественной жизни обеих сторон и прослеживается, в частности, в прикладном металле.

В результате присоединения Тибета на далай-лам и панчен-лам была возложена забота о ежегодной отправке в Пекин посольств с данью, которая вознаграждалась едва ли не более обильными подарками пекинского двора. Цинские императоры, очевидно, посылали в Тибет расписной фарфор мастерских Цзиндэжэня с марками трех правлений, поскольку обширная коллекция этих вещей (в том числе предметов местных форм [см., например: 282, с. 45]), представлена теперь в собрании Тибетского музея Лхасы (Ил. 80). В набор даров далай-ламе входило большое количество шелковых тканей и позолоченная посуда из серебра, в том числе «домба» (*домоху*) – сосуд для смеси чая с молоком, и некоторые другие бытовые изделия. Похожие подарки получал панчен-лама; менее ценные вещи служили поощрением для прочих представителей тибетского посольства [19, с. 214–215]. В посуде из металла, сочетающей формы и техники, традиционные для тибетской торевтики, со способами отделки (например, полихромной эмалью) и декоративными мотивами китайского искусства



Ил. 79

периода трех правлений, последовательно воплотился художественный феномен сино-тибетского стиля XVIII века.



Ил. 80

Употребление чая в смеси с молоком (иногда также с поджаренной мукой) является не китайской, а центральноазиатской традицией, которую тибетцы в цинское время разделяли с монголами и маньчжурами [117, с. 641, прим. 35]. По воспоминаниям членов русских посольств, направлявшихся в Пекин, их постоянно угощали этим напитком на официальных приемах у провинциальных чиновников и при дворе [55, с. 494; 59, с. 212]. По сообщению И. Идеса, питье подавалось в чаше, хотя уже в годы Канси распространяется соответствующая обычая утварь. Представленный в китайском художественном металле многими образцами XVII–XVIII веков сосуд *домоху* – это высокий цилиндрический чайник с петлевидной боковой ручкой, изогнутым носиком и характерным ступенчатым завершением тулова (Ил. 81). Носик, ручка и навершие сосуда, так же как в тибетских прототипах, часто выполненных из кости или камня и лишь оправленных металлом, украшены зооморфными рельефами китайского (дракон) или индийского (гаруда, макара) происхождения. Нередко высокое цилиндрическое тело чайника членится по горизонтали узкими рельефными кольцами. Для отделки металлических деталей формы применяются чеканка, гравировка, инкрустация полихромными поделочными камнями, а в китайских произведениях периода трех правлений с этой целью используются также техники перегородчатой или расписной эмали.



Ил. 81



Ил. 82

Сосуды *домоху* стали особенно популярны при пекинском дворе в годы Цяньлуна. В это время для личного пользования императора было произведено несколько таких предметов из золота с эмальями и инкрустацией цветными камнями. Подобные вещи представлены в Национальном дворце-музее Тайбэя и некоторых западных коллекциях. Цилиндрическое тело вещи из собрания Олдри, разделенное тремя золотыми рельефными фризами, в которых сердцевины головок цветов украшены кабошонами бирюзы, коралла и лазурита, покрыто бирюзовой эмалью с полихромным лotosовым узором, обрамляющим фигурные картуши с эмалевой росписью по светлому фону. Роспись изображает китайских красавиц в дворцовых павильонах и мотивы живописного жанра *хуаняо* («цветы-птицы»). Носик и ручка дополнены рельефными головками дракона и макарá – фантастической морской рептилии с головой дельфина и хоботом слона. В вариациях форм и декора, почерпнутых из источников, далеких в географическом и временном отношении, а также в использовании дорогих ювелирных материалов и сложных технологий проявилось стремление Цяньлуна к наслаждению рафинированной роскошью и экзотикой «западного» (то есть

как тибетского, так и европейского) искусства в этот период «мира и процветания империи». Подобным произведениям свойственна манифестация артистизма, балансирующего на грани высокого художественного вкуса и его полного отсутствия.

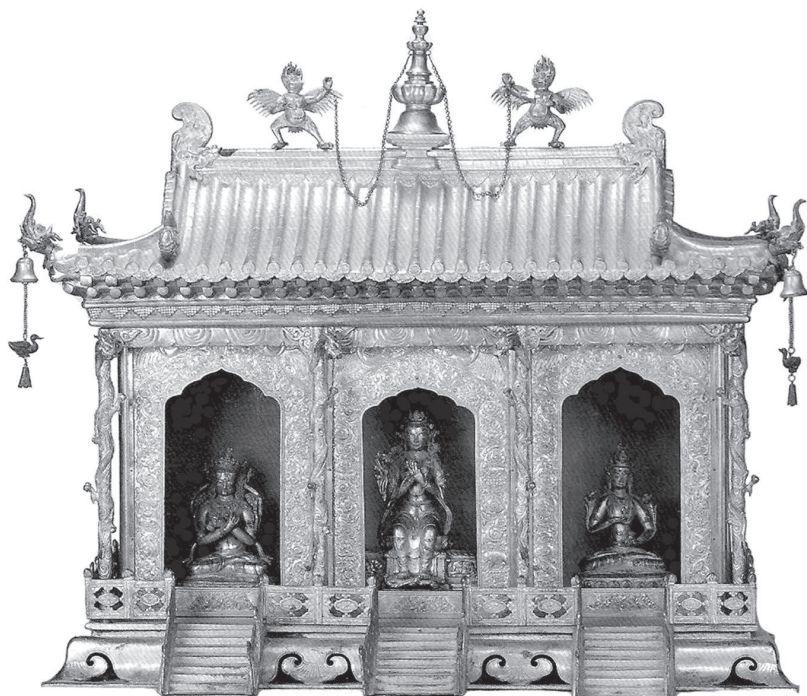
К такого рода «живописной» декоративности китайского металла периода трех правлений с его тяготением к сюжетным сценам и природным формам в орнаментике прикладных вещей приближаются произведения в сино-тибетском стиле, вышедшие из мастерских восточного Тибета. В них, как и в китайских изделиях того же времени, особенно часто применяется высокий рельеф и создающая колористические эффекты инкрустация цветными камнями и стеклом [228, табл. 1–4, 6–9]. Рельефные фрагменты в композиции сосудов, как правило, содержат изображение голов или фигур мифических животных.

Популярность образов дракона и его легендарного партнера – феникса в тибетском металле рассматриваемого периода, по-видимому, всецело связана с влиянием китайского искусства. При этом иногда подобные зооморфные персонажи представляют собой компромисс между китайской иконографией и отдельными элементами и приемами евразийского звериного стиля. Эти черты в изображениях на тибетском сосуде для хранения риса XVII–XIX веков прослеживаются на уровне способов изображения фигуры дракона и оперения феникса, а также в типичной для раннего кочевое искусства позе птицы (при которой голова повернута назад, а шея как бы завязана узлом) [228, ил. 2–4]. Однако значительно чаще зооморфные образы поздней тибетской торевтики напоминают танские прототипы, что очевидно в изображениях феникса; фигуры дракона, как правило, повторяют иконографию цинского времени.

Изображения дракона и феникса, как и цветочные узоры китайского происхождения, вкрапленные в вещи тибетских форм, нередко бывают обрамлены фигурными картушами, продолжающими танскую традицию [251, № 58, 59, 87], но непосредственно почерпнутыми, видимо, из цинского металла, в котором они распространились под влиянием европейского искусства той же поры (см.: Часть 2, Главы 3, 4).

Образ и иконография мифической птицы (гаруды), воспринятые из индийского искусства, с некоторыми изменениями присутствуют в тибетском бытовом и культовом металле XVII–XIX веков [282, с. 63] (Ил. 83), как и почерпнутый из того же источника образ макарá. По мнению А. Грюнведеля и А. Лекока, разделяемому З. Хуммелем, иконография макарма содержит память о проникновении в индийскую культуру раннего эллинистического сюжета об Афродите и дельфине [228, с. 16]. В тибетском и китайском металле XVIII столетия изображения макара используются для украшения носика и ручки чайника-*домо* и кувшинов для воды и вина, форма ко-

торых обычно имеет иранское или индийское происхождение [228, табл. 1; 247, с. 83, № 36; 282, с. 52].



Ил. 83

Наряду с зооморфными мотивами в тибетской орнаментике встречаются геометрические и растительные узоры (например, меандр, пальметты, изображения виноградной лозы), изначально связанные со средиземноморской цивилизацией, а позднее (в постэллинистический период) ставшие общим орнаментальным достоянием народов Евразии. Краевой узор из пальметт можно встретить и в компо-



зициях живописных икон XIV–XV веков [203, № 79], и в поздней тореvтике Тибета [228, ил. 14]. С завидным постоянством в тибетском металле XVII–XIX веков используется меандр – геометрический орнамент из линий, «ломающихся» под прямым углом [228, ил. 6,9; 282, с. 48]. Этот мотив, известный в искусстве Средиземноморья с эпохи архаики, мог быть достаточно рано воспринят тибетцами из упомянутого источника. Однако широкая популярность меандра в позднем тибетском металле позволяет и в этом случае предположить прямое участие цинского искусства, в котором (возможно, под влиянием европейского классицизма) меандр распространился в период трех правлений, слившись с семантически и визуально близким традиционным китайским орнаментом *лэйвэнь* (который представляет собой «громовой узор», встречающийся среди изображений на древней бронзе) [160, с. 149; 180, т. 21 № 3, с. 61].

Некоторые другие виды геометрических узоров в тибетских вещах, генетически связанные с орнаментальным искусством исламского мира, также могут быть связаны с влиянием Китая. К ним относятся принятые в декоре минских тканей и расписного фарфора, а затем и в тореvтике периода Канси, так называемые «парчовые» узоры, использующиеся в прикладных вещах цинского времени для украшения фона сложных сюжетных изображений, заключенных в картуши [см., например, 96, № 1–4, 8, 9; 228, ил. 15–17]. Похожие геометрические орнаменты выгравированы на тибетских скульптурных бурханах конца XVII–XVIII веков, изображающих представителей буддийского духовенства, они присутствуют, например, в недавно опубликованном скульптурном портрете Пятого далай-ламы [203, с. 305, 309].

Вместе с перечисленными разновидностями геометрических орнаментов в тибетской тореvтике получили развитие китайские растительные мотивы. К самым популярным из них относится лotosовый узор, образованный побегом лозы, в котором гроздь винограда заменена головкой цветка лотоса (напомним, что этот орнаментальный гибрид сложился в декоративной системе танского металла [218, с. 22, рис. 79a]). На протяжении веков лotosовый узор широко использовался во всех видах китайского ремесла (тканях, лаках, керамике, фарфоре, металле и эмалях), поэтому понятна его популярность в поздней тореvтике сино-тибетского стиля, где побег с цветком лотоса обычно напоминает танский прототип.

Однако, лotosовый узор в тибетских и китайских вещах имеет отличия, часто демонстрируя разную степень соотношения «реализма» и абстракции. Тибетский стиль часто угадывается также в определенности и жесткости орнаментации, которая во многом противоположна живописности и мягкости декора китайских произведений. Растительные мотивы, которые в произведениях цинских мастеров обычно выглядят более «есте-

ственными», в тибетских вещах трактованы слишком «правильно», упорядоченно и удивительно одинаково (Ил. 79).



Ил. 84

Примечательно, что в композициях отдельных произведений бытового назначения растительные узоры соединяются с весьма популярными в тибетской тюретике буддийскими декоративными мотивами (например, изображениями символических «сокровищ», о которых будет сказано ниже) и эпиграфическими орнаментами, такими как молитвенная формула «ом мани падме хум» (так называемая «молитва лотосу», адресованная бодхисаттве Авалокитешвара [228, ил. 2, 9]). Произвольное использование мотивов культового искусства позволяет распознать другие грани тибетского национального характера, не только дотошного и склонного к каталогизации, но также весьма энергичного и способного к несколько неожиданным для стороннего наблюдателя проявлениям религиозного чувства.

И все же обе версии сино-тибетского стиля XVII–XVIII веков (тибетская и китайская) наиболее последовательно проявили себя не в бытовом металле, а в искусстве, так или иначе связанном с ламаистским буддизмом. По справедливому замечанию его исследователей, эстетическая функция культового предмета, как правило, вторична по отношению к семантике [142, с. 13]. Данное обстоятельство ставит мастеров в специфические усло-

вия работы в рамках ограничений, налагаемых каноном, который обеспечивает универсальность и определенную «беспроектность» результата, хотя степень эстетического и эмоционального воздействия произведения на адепта или зрителя определяется все же художественным потенциалом вещи и качеством ее исполнения.

К лучшим образцам тибетского варианта сино-тибетского стиля можно отнести пару молитвенных мельницы, которые представлены в тибетском разделе коллекции лондонского Музея Виктории и Альберта и приблизительно датируются XVIII–XIX веками [247, с. 81, № 35]. Каждый предмет выполнен в виде цилиндрического барабана с молитвенной надписью и заключен в сложный архитектурный «футляр» в форме китайской пагоды из золоченой меди, украшенной чеканными рельефами, гравировкой и инкрустацией кабошонами бирюзы. Пагода увенчана высокой двухъярусной «летающей» крышей, являющейся характерной особенностью цинской архитектуры, поддерживаемой шестью колоннами на шестигранном основании. Фактура верхней части крыш, украшенных колокольцами, подвешенными к карнизам, воспроизводит рисунок черепичного покрытия. Колонны, балюстрада и грани основания испещрены имитирующими деревянные резные рельефы китайской архитектуры чеканными изображениями цветочных узоров и драконов, местами заключенных в прямоугольные обрамления. Сложность и высокое качество декоративной отделки, как и крупные размеры этих парных вещей, позволяют предположить, что настольные молитвенные барабаны могли быть созданы тибетскими мастерами для пекинского двора в середине или конце периода Цяньлун, чем объясняется их художественное решение. Мотив китайской пагоды, чрезвычайно популярный в искусстве XVIII столетия, многократно обыгрывался в произведениях пекинских и европейских мастеров шинуазри.

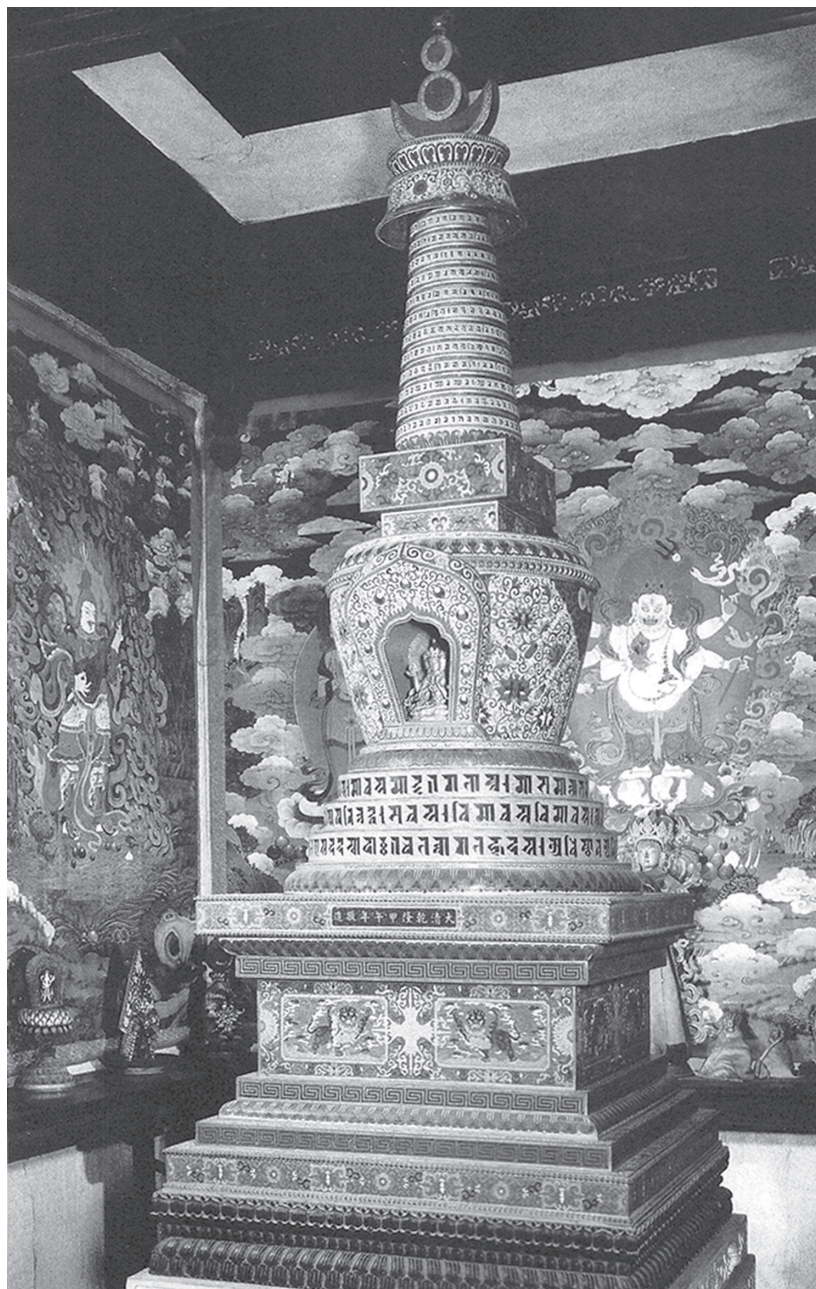
Наиболее интересные китайские предметы для буддийских богослужений из металла в сино-тибетском стиле того же времени были созданы по заказу цинских императоров и часто помечены марками с девизами правлений. Такова миниатюрная молитвенная мельница из московского собрания (ГМВ) с маркой Цяньлун, по традиции имеющая на стенках внутреннего цилиндра тибетскую молитву лотосу, каждый знак которой заключен в обрамление из язычков пламени (Ил. 82). Использование огненного узора, обычного в искусстве Тибета [175, № 37; 228, с. 20, ил. 11; 282, с. 35] (Ил. 79, 84) и некоторых других буддийских стран, расположенных в зоне индийского культурного влияния, может служить одним из признаков сино-тибетского стиля эры Цяньлун. Огненный узор преобладает в декоре полукруглой эмалевой подставки из коллекции Олдри, имеющей в центре треугольный фрагмент из золоченого металла. Судя по форме и надписям на обороте, подставка служила основанием для чаши-капала, игравшей важную роль в эзотерических ламаистских ритуалах почитания

гневных демонических божеств [187, с. 140, № 339]. Чаша такого типа в Тибете обычно выполнялась из черепа выдающегося человека после его смерти и оправлялась серебром или медью [175, ил. 37; 282, с. 58]. Надписи на подставке из собрания Олдри, идентичные по смыслу, хотя и выполненные на четырех языках (китайском, маньчжурском, монгольском и тибетском), содержат рассуждения о благодати, исходящей от Будды, которая распространяется так же широко, как лунный свет, о покровительстве и прощении Будды, пребывающем повсюду в сердцах людей. Имеющиеся данные позволили издателям вещи отнести авторство надписи императору Цяньлуну и датировать произведение 1793 годом.

Цяньлун особенно поощрял дорогостоящее производство ламаистских культовых предметов из металла и эмали и еще в 1764 году заказал для летнего дворца в Чэндэ шесть больших пагод, напоминающих по форме чортен или субурган, повторив затем свое требование дважды (1774, 1782). Часть заказанных императором предметов из дорогих материалов и перегородчатой эмали сохранилась в коллекции пекинского музея Гугун [160, с. 148–149] (Ил. 85). Самая крупная из этих пагод, установленная на квадратном основании (96 x 96 см), имела в высоту 239 см. По справедливому мнению Х. Бринкера и А. Лутца, данная серия вещей сино-тибетского стиля эры Цяньлун отражает «дух грандиозной эпохи и самоуверенность правления, полностью осознающего свое недостижимое величие» [187, с. 140–141].

В контексте государственной протекции ламаизму, по сути, обеспечившей расцвет сино-тибетского стиля периода трех правлений, следует рассматривать существование в китайском металле и эмалях группы небольших реликвариев в форме ступы-субургана (Ил. 86). Таков находящийся в собрании музея Гугун миниатюрный золотой предмет, созданный в годы Цяньлун в виде пекинской Белой пагоды (Байта), служивший реликварием для хранения волос императрицы-матери. Упомянутая ювелирная вещь инкрустирована жемчугом и цветными камнями из набора семи драгоценных субстанций *цибао* (см.: Часть I, Главу 4), скрепляющих связь вещи со святынями северного буддизма. О том, что использование в подобных случаях материалов набора *цибао* стало традицией, свидетельствует аналогичный по форме тибетский реликварий, представленный в коллекции Музея Виктории и Альберта. Эта ступа, установленная на «подушке» из лепестков лотоса и квадратной платформе из прочеканенной золоченой меди, вырезана из горного хрусталя и украшена подвесками-жемчужинами [247, с. 75, № 32]. На гранях основания ступы соседствуют написанная санскритским письмом мантра (обращение к Авалокитешваре) и декоративный фриз в виде свастикового узора, широко распространенного в цинском металле первой половины XVIII века. Примечательно, что многие из китайских медных реликвариев этой формы, отделанные

перегородчатой эмалью, сочетают в колорите цвета главных буддийских драгоценностей (жемчуга, бирюзы, коралла, лазурита).



Ил. 85



Ил. 86

В китайском металле периода Цяньлун популярны скульптурные и архитектурные мандалы тибетского типа, использовавшиеся в практике созерцания [160, с. 146–147] (Ил. 87). Каждая мандала включает в себе древнеиндийскую концепцию строения мира, воспринятую и систематизированную буддизмом, что справедливо и в отношении образца периода Цяньлун из пекинского музея Гугун. Эта выполненная в металле и перегородчатой эмали культовая вещь имеет вид здания, установленного (подобно дворцу Потала) на высокой платформе с четырьмя лестницами по сторонам света и символическими сокровищами царя-чакравартина, именуемыми *цибао* (как и комплект упоминавшихся выше драгоценных материалов).



Ил. 87

Все семь царских атрибутов размещены на подставках-вазах вдоль стен здания. «Сокровища», представленные в этой мандале, благодаря их принадлежности образу чакравартина – вселенского монарха, приобрели особую актуальность в годы Цяньлун, идеально совпав с некоторыми принципиально важными тенденциями в культуре данного периода. Правитель, «поворачивающий колесо учения» – чакравартин, по поверью, появляется в тот момент, когда все земные народы особенно в этом нуждаются, чтобы установить мир и всеобщее благоденствие.

В состав комплекта *цибао* – семи сокровищ чакравартина – входят: **колесо** (чакра) – знак круговращения жизни и первой проповеди Будды Шакьямуни (Шицзяфо), атрибут буддийского монарха и далай-ламы; **жемчужина** (чинтамани) – драгоценный камень, исполняющий желания;

царица – обладательница дара красоты и возможности утолять душевную тревогу; **министр** – олицетворение мудрости и способности мирными средствами претворять в жизнь волю государя; **белый слон** – символ благородной силы и победы над врагами; драгоценный **конь** (иногда везущий на спине чинтамани) – воплощение скорости и бесстрашия; **военачальник** – символ осмысленных и решительных действий, приносящих победу [162, с. 116].

В атрибутах чакравартина сконцентрированы те (во многом утопичные и обращенные к давно ушедшему мифическому «золотому веку») социальные ценности, которые, тем не менее, были так же хорошо понятны в социальных условиях цинского Китая, как и в контексте любого традиционного общества.

Возможно, однако, амбиции цинских императоров (в особенности Цяньлуна) не позволяли им довольствоваться сопоставлением лишь с идеалом царя-миродержца, и сравнение с Буддой было предпочтительней, поскольку, согласно буддийской доктрине, именно в образе Учителя все совершенства чакравартина достигали абсолютной полноты. С другой стороны, по своему статусу император Китая, подчинивший Тибет, не мог быть ниже перерождающихся иерархов школы гелугпа – далай-лам и панчен-лам, почитаемых как воплощения бодхисаттвы Авалокитешвары и будды Амитабхи соответственно.

Косвенным подтверждением этого соображения служит тот факт, что в китайском искусстве XVIII века вообще и художественном металле сино-тибетского стиля в особенности изображения сокровищ чакравартина (*цибао*) как отдельный художественный мотив встречаются значительно реже, нежели предметы цикла *бацзисян*, выражающие более общие идеи буддийской доктрины и напрямую связанные с образом Будды.

Восемь драгоценностей *бацзисян* по традиции включают следующие изображения: **зонт** – символ царской власти, оберегающий от недостойных помыслов и желаний; **пару рыб** – знак удачи и духовного освобождения; **раковину** – «инструмент» счастья, благого обращения в правую сторону, источник повсеместно распространяемых чистых звуков; **лотос** – эмблему божественного происхождения, чистоты, спасения в мире Будды; **вазу** – символ священного хранилища скрытых (духовных, энергетических) сокровищ; **бесконечный узел** – воплощение идеи бессмертия, беспредельной мудрости и сострадания Будды; **балдахин** (в некоторых наборах фигурирует знамя) – знак распространения (победы) буддизма; **колесо** (его символика описана выше).

Оба комплекта, *цибао* и *бацзисян*, по традиции бытовали в качестве алтарных предметов в буддийских и ламаистских храмах империи Цин.

Произведения для столичных императорских святилищ могли быть выполнены в сложных и трудоемких техниках из драгоценных металлов с инкрустацией цветными камнями и жемчугом, что превращало наборы символических драгоценностей в реальные сокровища ювелирного искусства. Примерами тому служат алтарные наборы из собрания Гугун. В комплекте *бацзисян* каждая из «драгоценностей», установленная на высокой украшенной лотосовым узором золотой подставке, излучает особую энергию, будучи увита золотыми и как бы «наэлектризованными» лентами, имеющими аналогию в изображениях на одновременных ламаистских живописных бурханах [162, с. 116].

Некоторые алтарные вещи, например колесо учения, представленное в собрании пекинского дворца-музея Гугун, были выполнены в годы Юнчжэн из металла с росписью эмалевыми красками, что отражает общую тенденцию этого правления и предпочтение, отдаваемое сыном Канси технике живописной эмали (см.: Часть 2, Главу 4). Помеченное императорской маркой алтарное украшение в виде колеса-чакры могло фигурировать в составе любого из двух упомянутых наборов или же иметь самостоятельное значение как наиболее важный в символическом плане буддийский (ламаистский) атрибут [160, № 196] (Ил. 88). Чакра – знак сильного и мудрого правителя, царя-чакравартина, который является опорой («столпом») государства, подносилась при «вступлении в должность» тибетским царям и далай-ламам в качестве благопожелания и, вероятно, ради напоминания об их священной роли в мире людей [46, с. 16–17].

Чакра с маркой Юнчжэн по традиции имеет восемь спиц и помещается на подставке, окруженной лепестками лотоса. Узор из стилизованных головок лотоса присутствует в эмалевой росписи на спицах. Число спиц символизирует путь к спасению, найденный Буддой Шакьямуни и предусматривающий соблюдение восьми основных заповедей (праведности в воззрениях, мышлении, речи, поведении, образе жизни, усилиях, осознании и созерцании). Вместе с тем эта чакра (как и другие подобные предметы) в определенном отношении может считаться простейшей мандалой, поскольку она заключает в себе образ всеобщности пространства, пронизанного идеями буддизма: восемь спиц связаны с буддийской космологией, символизируя четыре основных и столько же второстепенных направлений, обозначенных на наружной стороне обода выступами облачных очертаний. В качестве стержневого элемента, соединяющего обод с лотосовой подставкой, использована раковина, указывающая правое (благое) направление поворота колеса учения, которым руководствуется чакравартин.

Как отдельные декоративные мотивы сино-тибетского стиля изображения предметов цикла *бацзисян* (наряду с гирляндами из жемчужин и подвесками-кистями) явились весьма популярным узором в тибетской



Ил. 88

торевтике, причем не только культовой, но и бытовой [228, ил. 18]. С периода Мин они получили распространение в декоре китайских клуазонне, а в цинское время – также в расписных эмалях.

Весьма значительное место в культовом искусстве XVII–XVIII веков принадлежит другому типу алтарного набора, известному под названием *угун* («пять даров-даней» или «пять жертвенных предметов»). В него входят курильница в форме древнего котла *дин* (либо *фандин*), пара подсвечников и пара ваз в виде ритуального винного сосуда. По мнению ряда исследователей, пятичастный алтарный набор *угун* сложился в китайском металле и эмалях периода Мин [196, с. 234]. Как считают Х. Бринкер и А. Лутц, он существовал среди китайских клуазонне уже в XV веке, хотя и был тогда большой редкостью [187, с. 89–90]. В реальности известны лишь отдельные предметы, датирующиеся разными веками правления династии Мин, которые могут быть соотнесены с элементами такого алтарного набора, но до сих пор не опубликован ни один полный комплект, относящийся к столь раннему времени. В коллекции ГМВ сохранились подобные

вещи (ваза в форме кубка *гу* и два подсвечника), созданные в годы Ваньли (1573–1620) и переходного периода XVII века, которые могли быть деталями разрозненных алтарных наборов [98, № 13, 15–17]. Поэтому более реальной представляется все же возможность отнести лишь к XVII веку, если не появление, то, по крайней мере, распространение типа алтарного комплекта *угун*, что в целом согласуется с интенсивным проникновением европейцев и предметов западного обихода (свечей и подсвечников) в китайский быт.

В цинское время полный набор *угун* использовался как в буддийских богослужениях, так и в ритуалах почитания предков [243, с. 126]. В том или другом случае формы и декор вещей несколько различны. Принципиальное значение имело, однако, то обстоятельство, что в композициях ваз и курильниц всегда обыгрывались определенные типы древних ритуальных сосудов из бронзы, часто определяемых исследователями весьма произвольно. Так, Х. Бринкер и А. Лутц причисляют опубликованные ими вазы из набора *угун* к типу *фанху* [187, ил. 157, 264, 270]. Подобные предметы, хранящиеся в Эрмитаже, отождествляются с сосудами *фангу* [7, ил. 162]. Указанные противоречия во мнениях специалистов можно объяснить тем, что отдельные формы винных контейнеров того или иного типа в древности имели между собой значительное сходство. Например, во многом аналогичны друг другу сосуды, приведенные в каталоге *Циньдин Сицин гуцзянь* среди контейнеров *цзунь*, *гу* или *ху* [167, т. 8, с. 19–20, т. 9, с. 12, т. 10, с. 7, *фанцзунь*], которые в цинское время обычно использовались как прототипы алтарных ваз. *Гу* – это наиболее простой вид древнего ритуального кубка, сильно вытянутого по вертикали, круглого (реже – квадратного) в плане, узкого в центре и симметрично возрастающего по ширине кверху и книзу, что роднит его с отдельными разновидностями *цзунь*. В некоторых случаях *гу* отличается лишь отсутствием утолщения в центральной части тулова. Форма вазы в алтарном наборе периода трех правлений иногда бывает «гибридом» нескольких упомянутых предметов. Примечательно и то, что сама практика составления ансамбля из ритуальных вещей (как схожих, так и различных форм), в свою очередь, соотносится с древней традицией, особенно широко распространенной в бронзе периода Чжоу [245, с. 14–16].

Изображения на предметах из наборов *угун* интересующего нас времени обычно восходят к одной из двух систем – зооморфно-геометрическому декору древней бронзы либо неоднократно упоминавшемуся выше лотосовому узору [242, с. 29]. Можно предположить, что благодаря декору в «чжоуском стиле», алтарный набор второй половины XVIII века из коллекции Олдри, состоящий из курильницы *фандин* с острыми выступами по углам, пары ваз в виде *фанцзунь* и двух подсвечников на квадратных основаниях, вероятнее всего, использовался в ритуалах жертвоприношения предкам [187, № 267]. Тот же тип набора, созданного для буддийских алтарей,

возможно, чаще украшался более уместным в данных обстоятельствах лотосовым узором или изображениями *бацзисян*, как это видно в комплекте периода Цяньлун из золоченой бронзы, хранящемся на Тайване (Ил. 89).



Ил. 89

В последнем случае *угун* включает в себе полный ассортимент рельефных декоративных элементов, типичных для изделий периода Цяньлун: растительный побег, узор из листьев (*цзяо*), орнамент из лепестков лотоса, меандр (*лэйвэнь*), стилизованные знаки *шоу* («долголетие»), вписанные в окружность. Каждый предмет набора имеет отдельную сложную по форме литую подставку из золоченого металла, установленную на ножках в виде навершия жезла *жуи*. При этом главным мотивом декора служит изображение восьми буддийских драгоценностей, обрамленных развевающимися лентами. Сочетание использованного материала (сплав на основе меди), технических приемов (чеканка, гравировка, золочение) и манеры изображения «сокровищ» в целом те же, что в буддийском искусстве Тибета [228, ил. 18]. Все это позволяет рассматривать тайваньский *угун*, возможно бытовавший в одном из ламаистских храмов империи Цин, в контексте сино-тибетского стиля.

Существующий в системе цинского стиля вообще и сино-тибетского стиля в частности алтарный набор *угун* может служить ключом к пониманию китайского официального искусства периода трех великих правлений в целом: типология набора показывает, что, подобно тому, как в государственный ритуал маньчжурского времени проникает буддийская

символика, в храмовой утвари для буддийских (ламаистских) богослужений используются традиционные формы, восходящие к древнекитайской бронзе, которые в свою очередь сочетаются с принципиально важными для цинского ритуального искусства европейскими формами.

Семантико-эстетический анализ произведений сино-тибетского стиля периода трех правлений позволяет сделать следующие выводы.

Во-первых, культовые и бытовые произведения из металла и эмали сино-тибетского стиля оперируют общим набором форм, декоративных мотивов и художественных приемов, имеющих, прежде всего, китайское и тибетское происхождение.

Во-вторых, разнообразие источников (античных, скифских, индоиранских), принявших участие в сложении собственно тибетского стиля, с одной стороны, и эклектизм цинского официального искусства, с другой стороны, определили эстетическую сложность и многокомпонентность произведений в сино-тибетском стиле периода трех правлений.

В-третьих, расцвет сино-тибетского стиля в цинском искусстве указанного времени обусловлен общей политической ситуацией и государственным заказом, чем определяется помпезность и подчеркнутая роскошь произведений, использование в них сложных техник и дорогих ювелирных материалов (преимущественно из буддийского набора *цибао*).

В-четвертых, преобладание буддийских мотивов в произведениях периода трех правлений продиктовано историей зарождения и продолжительного существования сино-тибетского стиля в рамках культового искусства Тибета, что объясняет и саму востребованность данного стиля в культурной ситуации периода трех правлений.

В-пятых, ориентация на канон северного буддизма в произведениях сино-тибетского стиля XVII–XVIII веков сочеталась с апелляцией к китайской древности и применением новаций, почерпнутых в современном европейском искусстве, что позволяет рассматривать данные произведения в русле цинского стиля этого времени в целом.



ЧАСТЬ II

СТИЛЬ ШИНУАЗРИ В ИМПЕРИИ ЦИН (1662–1795)

Вопрос о сущности явления шинуазри в европейской культуре XVII–XVIII веков, и в частности те его аспекты, которые связаны с проблемой соотношения в шинуазри восточного (китайского) и западного (европейского) компонентов, не новы в искусствознании. Однако дефицит публикаций, основанных на анализе не европейской, а китайской ситуации того же периода, не позволяет считать этот комплекс проблем полностью решенным.

В первой части монографии было показано, что полученные с Запада мощные творческие импульсы проявили себя в цинском ритуальном искусстве, что определялось государственным заказом. Вместе с тем, адаптированные европейские новации, выражая дух времени, обусловили стиль цинского придворного и светского искусства и ремесла, о чем пойдет речь ниже.

В начале второй части книги (Глава 1 «Китай в Европе: дальневосточные источники европейского стиля шинуазри XVII–XVIII веков») обобщен материал, касающийся западной «китайщины» в изобразительных и прикладных искусствах. Цель этого обобщения состоит в том, чтобы, отталкиваясь от него, обозначить специфические признаки шинуазри в цинском стиле периода трех правлений – времени беспрецедентной интенсивности контактов Срединной империи с западными странами (Глава 2 «Европа в Китае: источники китайских версий шинуазри, 1662–1795»). Новации западного происхождения в период трех правлений коснулись даже наиболее традиционного китайского ремесла – фарфорового производства в Цзиндэчжэне, где одна из двадцати печей производила экспортные предметы [220, с. 93]. Запросы европейского рынка удовлетворяли в основном мастерские Кантона, принимавшие участие и в обеспечении пекинского двора.

В стилистическом плане кантонское экспортное искусство принято рассматривать как форму шинуазри, учитывающую западные вкусы и

естественным образом сложившуюся в период торговой деятельности Ост-Индских компаний; для обозначения экспортного искусства применяется емкий термин *chinoiserie in reverse* («китайщина наоборот» или «европейщина») [7, с. 12]. Анализу этого феномена посвящена Глава 3 «“Европейщина” в кантонских эмалях XVIII века для внутреннего и внешнего рынка». Представляется, однако, закономерным тот интересный факт, что цинская династия монополизировала контакты с Европой уже в годы Канси, введя блокаду на международную торговлю и ограничив ее проведение четырьмя южнокитайскими таможнями, размещенными в провинциях Фуцзянь, Чжэцзян, Цзянсу и Гуандун, а пребывание европейцев двумя городами – Пекином и Кантоном / Гуанчжоу. Таким образом, была обозначена позиция маньчжурской династии в отношении экспортного искусства (а вместе с ним и культурного обмена): император Канси выступил в роли предпринимателя, озабоченного проблемой сбыта изделий китайского ремесла на международном художественном рынке и организацией системы государственного контроля в этой сфере.

Принимая в расчет изложенное выше, можно заметить, что в течение большей части XVIII века «заморские» технологии, формы и сюжеты в цинском искусстве стимулировали торговлю с Европой и выступали в качестве культурных новаций правящей династии, то есть в обоих случаях укрепляли авторитет государственной власти. Поэтому невозможно рассматривать явление *chinoiserie in reverse* вне цинского стиля периода трех правлений. Правомерность предложенного подхода обусловлена осознанным отношением династии к экспортному искусству и организации придворных мастерских, стиль которых в период трех правлений определяли работавшие по императорскому указу европейские художники-миссионеры (Главы 4, 5 «“Китайщина” в эмалях пекинских мастерских и изделиях “гуанфалан”», «Механические часы как пример художественных и культурных новаций периода трех правлений»). В последней главе («Китайские ювелирные украшения в контексте западного стиля шинуазри») показано, что в ювелирном деле, напротив, превалировала китайская традиция, и соответствующему европейскому ремеслу отводилась в основном роль реципиента.

Многослойный цинский стиль конца XVII–XVIII веков, смоделированный для маньчжурского двора в Пекине западными экспертами, представляется методически и структурно близким не только явлению *chinoiserie in reverse*, но и существовавшей в русле классических стилей европейской «китайщины»: в каждом случае, во-первых, наличествовали сходные компоненты, и, во-вторых, восприятие заказчиков и художников было опосредовано воспитавшей их культурой.

Вместе с тем, очевидно, что разные виды цинского искусства и ремесла XVII–XVIII веков отмечены неодинаковым соотношением в них традиционализма и новаций западного происхождения; что область распространения цинского стиля периода трех правлений была ограниченной в сравнении с популярностью современной ему европейской «китайщины», которая охватила архитектуру, все виды изобразительного и при-

кладного искусства и, выйдя за пределы королевских и великокняжеских дворцов, стала повсеместно признанной модой.

И все же роль новаций западного происхождения в цинском искусстве требует переосмысления по нескольким причинам. Во-первых, полученный художественный результат явился отражением «духа времени», с одной стороны, и осознанного эстетического выбора правящей династии, с другой стороны. Во-вторых, заимствованные из Европы и освоенные китайцами техники, формы, образы и сюжеты сделались признаками маньчжурской эпохи, обозначив ее неповторимый облик в истории императорского Китая. И, наконец, культурный обмен с европейской цивилизацией позволил Китаю заново осознать и обновить свой мир.



Рис. 5. Аллегория голландской Ост-Индской компании. Сюжет росписи китайской фарфоровой тарелки для европейского экспорта (с гравюры А. Пунта). Середина XVIII в.

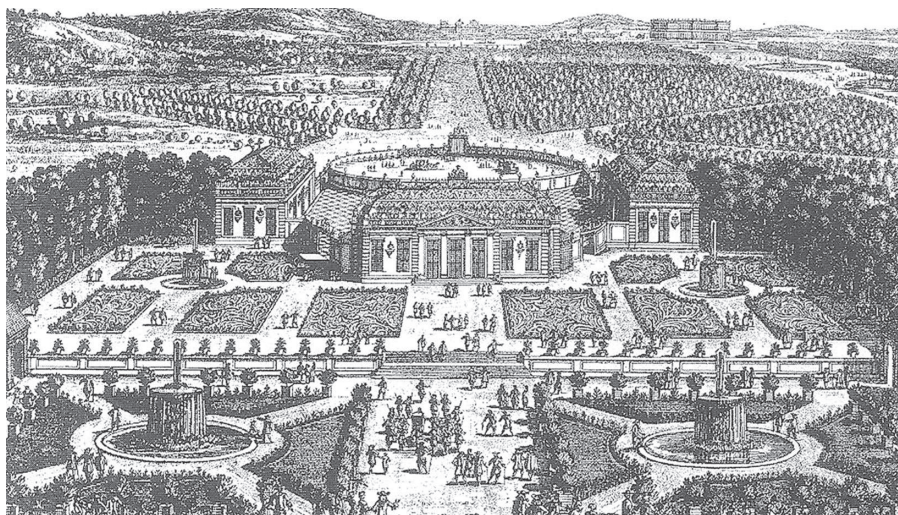
**КИТАЙ В ЕВРОПЕ: ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЕ ИСТОЧНИКИ
ЕВРОПЕЙСКОГО СТИЛЯ ШИНУАЗРИ
XVII–XVIII ВЕКОВ**

Европа второй половины XVII и XVIII веков интересовалась Китаем главным образом в двух отношениях – как торговым партнером и объектом миссионерской деятельности, с вытекающими отсюда последствиями, по возможности благоприятными для Запада: век географических открытий положил начало периоду борьбы европейских стран за господство над морями и право эксплуатировать новые рынки. Поэтому внимание Европы к странам Востока было во многом практическим.

Однако нельзя не признать и того факта, что воздействие Востока наложило на духовную жизнь Европы более глубокий отпечаток, отчетливо различимый в философских сочинениях и литературном творчестве французских представителей эпохи Просвещения, примером чему явились «Персидские письма» Ш.-Л. Монтескье (1689–1755), «Нескромные сокровища» Д. Дидро (1713–1784), «Философские повести» Вольтера (М.-Ф. Аруэ, 1694–1778). Восток стал темой размышлений философов, писателей, ученых из других западных стран – Ф. Бэкона (1561–1626) и А. Поупа (1688–1744) в Англии, Г.-В. Лейбница (1646–1716) и И.-В. Гёте (1749–1832) в Германии, а также российских просветителей XVIII века, таких, как Я.П. Козельский (около 1728–1794), А.П. Сумароков (1717–1777), Н.И. Новиков (1744–1818). При этом именно культурная элита Европы, в значительной степени, под влиянием миссионеров-иезуитов, создала утопическую картину идеального Китая, умозрительно противопоставленного Западу как миру утраченной мудрости. Опубликованные исследования показывают, что интеллектуальный интерес к Китаю в Европе и России в целом проявился в русле поисков духовного совершенства личности и рационального мироустройства общества, актуальных для Запада в то время [140, с. 233–394].

Особые причины лежали в основе формирования шинуазри/ «китайщины» в западном искусстве. Сделанные непонятным способом из неизвестных материалов чудесные вещи, доставляемые в Европу судами Ост-Индских компаний, сохраняли «аромат Востока». Именно такое мимолетное ощущение и дало начало западным стилизациям шинуазри, модным в Европе с короткими перерывами с конца XVII до первых десятилетий XIX века [249, с. 111]. Иное понимание категории прекрасного,

предлагаемое китайской культурой, было ново для Европы. Западных художников очаровывали прозрачные краски китайской палитры – в фарфоре и кантонских эмалях, необычность и причудливость китайского орнамента – в тканях и лаковых изделиях и рафинированная отточенность форм – в произведениях всех видов китайского искусства. Но сама потребность в восприятии его возможностей была обусловлена тенденциями развития европейских художеств: западные мастера черпали из нового источника вполне определенные идеи и формы, чтобы ассимилировать и развивать их по своему усмотрению.



Ил. 90

Век Просвещения, совпавший в Европе с эпохой абсолютизма, во многом определил стиль жизни и манеру поведения европейских государей, выступавших главными заказчиками произведений искусства. Красивые сказки о восточных правителях, в равной степени справедливых и сильных, стимулировали воображение европейских монархов [100, с. 102]. Несколько приукрашенные легенды о «мудрых обычаях» китайских императоров (которые не только являлись первыми жрецами и земледельцами в своем государстве, но и добросовестно перенимали знания европейских наук у своих учителей – миссионеров) иезуиты поспешили довести до сведения западного мира (о работе миссионеров при пекинском дворе см.: Главы 2,4,5). Своеобразным откликом можно считать популярность изображений «просвещенных» европейских монархов в кругу ученых и художников (см.: Часть I, Рис. 5). Но, конечно, о той полноте власти над своими подданными, которой располагали императоры Китая, на Западе

можно было только мечтать. Эти мечты побуждали создавать обстановку в «китайском стиле», ставшую знаком власти и роскоши. Стремление к великолепию и изяществу как осознанному стилю жизни при своем воплощении требовало значительных материальных затрат и наиболее последовательно могло проявиться тогда лишь в придворной культуре. Восхищение неизвестными ранее художественными возможностями, предлагаемыми китайским искусством, и желание следовать им привело европейцев к весьма странным результатам, что особенно заметно в архитектуре.

Наиболее показательным свидетельством увлечения Людовика XIV (на троне 1643–1715) Китаем было строительство Фарфорового Трианона (1670–1671) по проекту Луи Лево в Версальском парке (Ил. 90). Дворец, подаренный королем Франции его тогдашней фаворитке (маркизе де Монтеспан) и разобранный семнадцатью годами позднее (когда подругой короля сделалась маркиза де Ментенон), состоял из одного большого и четырех маленьких одноэтажных зданий с пилястрами между окон и мансардными крышами, в формах которых как будто не заметно ничего китайского, кроме четкой и упорядоченной конструкции. Углы зданий и карнизы были облицованы фаянсовыми плитками, поливные изразцы крыш украшались изображением играющих ангелочков-путти, животных, птиц и ваз с цветами. Балюстрады на антаблементе зданий также были уставлены вазами. Фаянсовые изразцы для Трианона изготавливались в Дельфте, Невере, Руане и Лисьё. Цветовая схема интерьера соответствовала духу раннего стиля шинуазри – белые гипсовые стены отделывались синими орнаментами, подражавшими в колорите росписи китайского фарфора эпохи Мин, так же была окрашена и мебель. Отличавшиеся более теплым колоритом вышивки с цветочными узорами, использованные в интерьере Трианона, имели китайское происхождение.

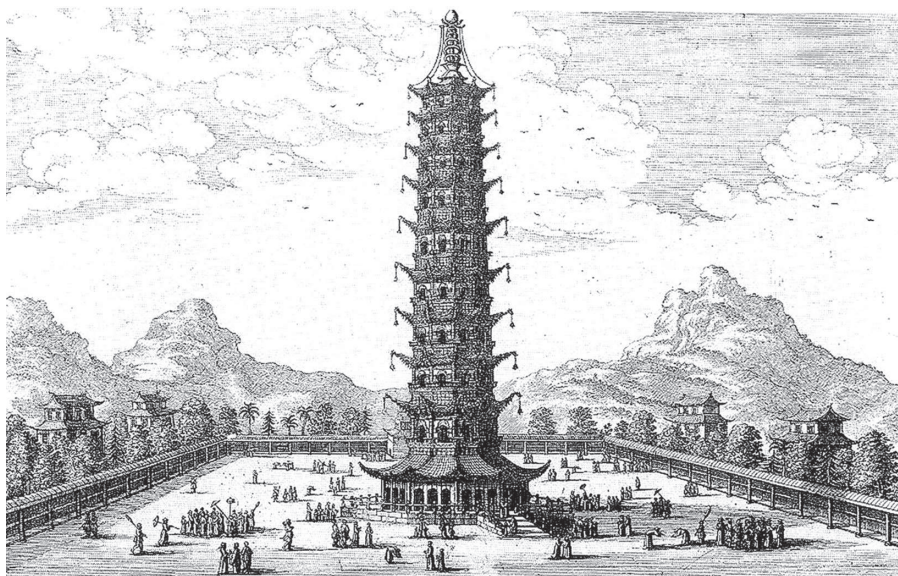
Этот миниатюрный дворец, идея строительства которого, возможно, была подсказана фарфоровой пагодой Нанкина (Ил. 91), описанной в книге Ньюхофа (см.: <6>) и считавшейся в Европе того времени одним из чудес света, положил начало процессу создания целой вереницы «китайских» чайных домиков, пагод и павильонов, строившихся в Европе в XVII–XVIII веках [39, с. 34–36].

Форма пагоды была широко распространена и в прикладном (причем не только западном) искусстве эпохи (Ил. 92).

В Германию шинуазри проникает как часть стиля Людовика XIV <61>, однако почти сразу же на новой почве галльское изящество сменилось германским стремлением к тяжеловатой помпезности.

Самая ранняя китайская «фарфоровая комната» была создана в Ораниенбурге подле Берлина для Фридриха (1657–1713), курфюрста Бранденбургского, а затем и короля Пруссии (с 1701), архитектором А. Шлютером,

как считается, с помощью придворного художника Дж. Дагли¹⁵. Гравюры XVIII века показывают, что даже стены и колонны комнаты отделялись чашами, блюдами и другими фарфоровыми изделиями, а специально изготовленные полки, кронштейны и карнизы были сплошь уставлены фарфоровыми вазами. Потолок украшало аллегорическое изображение Азии, подносящей фарфор Европе. Оставшись неудовлетворенным масштабами Ораниенбурга, Фридрих повелел построить к западу от Берлина резиденцию Шарлоттенбург, в которой были размещены две подобные «фарфоровые комнаты» [140, с. 402].



Ил. 91

Китайские произведения, представленные в интерьере «фарфоровых комнат», включались в декоративный ансамбль и были подчинены

¹⁵ Дж. Дагли, в 1681 г. ставший придворным художником курфюрста Фридриха Бранденбургского (1657–1713) и сохранивший эту должность после превращения Фридриха в короля Пруссии, родился в городе Спа, известном европейском курорте и центре лакового производства. Дагли создавал лаки с восточными мотивами и декорировал подставки для подлинных восточных шкафов, пользовавшиеся успехом при прусском дворе. Иногда мастер с легкостью пренебрегал традиционной палитрой дальневосточного лака, разрисовывая свои изделия яркими красками на белом фоне, в чем сказалось влияние китайского расписного фарфора. Примером тому могут служить выполненные им сине-белые «лаковые» шкафы в одной из комнат замка Ораниенбург [140, с. 427–428]. Шкафы и туалетные столики, украшенные, подобно фарфору, полихромной росписью по белому фону, были популярны в аристократических интерьерах XVIII в., поскольку гармонировали с фарфоровой посудой и кантонскими эмальями этого времени. Один из таких «лаковых» шкафов представлен в интерьере дворца Петра III в Ораниенбауме под Петербургом (Ил. 93).

единой художественной идее. Общим для западных фарфоровых коллекций этого времени стало соседство в них китайских и японских произведений (Ил. 94), которые стилистически не различались, поскольку в период формирования японского экспортного фарфора (называемого «арита» по месту производства, или «имари» – по имени порта, через который его вывозили на Запад) за образец был принят китайский фарфор, уже завоевавший европейский рынок. Преобладание китайских вещей в европейских собраниях XVII–XVIII веков объяснялось запретительной политикой японского правительства Токугава (1600–1867). В интерьеры «фарфоровых комнат» попадали также европейские подражания китайским и японским вещам, например – дельфтский фаянс, в росписи которого проявились своеобразное понимание восточной системы декора и другое соотношение композиции рисунка с формой предмета [100, с. 103–107; 140, с. 415]

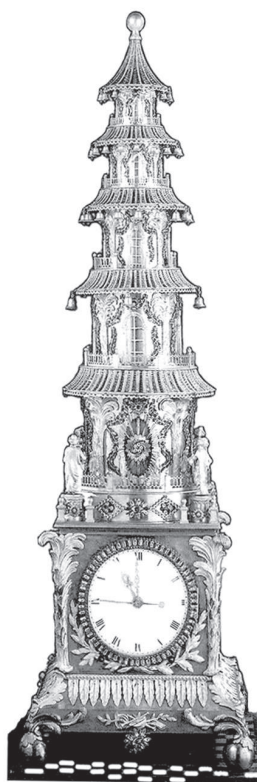
Приблизительно в то же время появляются «лаковые кабинеты» курфюрста Франца фон Шёнборна в Новой резиденции в Бамберге (1705) и герцога Эберхарда Людвиг Вюртембургского в замке Людвигбург (созданы для подруги герцога – госпожи фон Грёвениц). Изыскано разрисованные яркими красками панно в стиле шинуазри, оправленные позолоченными рокайльными рамами, объединяли изображения длиннохвостых птиц, стрекоз и драконов, летающих в экзотическом саду между причудливо искривленными деревьями и стройными классическими урнами. Упомянутые здесь произведения – лишь немногие из длинного ряда немецких памятников, сохраняющих следы раннего французского шинуазри, сформировавшегося на рубеже XVII–XVIII столетий в Версале, которые оказали заметное влияние на русскую «китайщину» петровских времен (пример тому – «китайская комната» Екатерины I в Монплезире, Петергоф) [140, с. 402–403].

Разительный контраст Фарфоровому Трианону составляет одно из самых экстравагантных зданий в стиле шинуазри середины XVIII века – Китайский чайный домик в Сан-Суси (Ил. 95). Проект архитектора Г. Бюринга, возможно не имел бы столь гротескного вида, не будь он выстроен по рисункам венценосного заказчика – Фридриха II (1712–1786), короля Пруссии (с 1740). Здание чайного домика, завершающегося конической крышей, которую поддерживают вместо колонн четыре опоры в виде пальм, фланкированные позолоченными каменными статуями «китайцев» и «китайнок», установлено в регулярном парке. Снаружи крышу здания украшает фигура сидящего «китайца» с зонтом и змеевидным посохом, окна и двери венчают фигуры драконов и головы «китайцев». Подобные мотивы нашли отражение также в европейском и русском прикладном искусстве шинуазри [10, с. 42; 164, с. 197].

Своеобразное видение «китайского стиля», присущее итальянским мастерам XVIII века, отразилось в убранстве венецианских вилл, декорированных фресками и лепными украшениями. Единственная полностью сохранившаяся серия фресок, находящаяся на вилле Вальмарана в Виченце, принадлежит Дж.-Д. Тьеполо (создана около 1757) и представляет образы «китайских» священников, мандаринов и крестьян, которые облачены в халаты из драгоценного шелка и шляпы, сделанные из хвостовых перьев «гигантских колибри»; на заднем плане высятся пагоды, и «каждая сцена залита особым сверкающим сиянием лагуны» [223, с. 122; 39, с. 116–117].

Волею российской императрицы Екатерины II это южное сияние перенеслось в окрестности ее северной столицы и разлилось по залам Китайского дворца, построенного в Ораниенбауме под Петербургом по проекту архитектора А. Ринальди (Ил. 94, 96, 97, 98). В отделке дворца приняли участие итальянские декораторы братья Бароцци и живописцы – Дж. Гварана и С. Торелли (1712–1780). В течение разных десятилетий XVIII века государи и вельможи западных стран не только приглашали на работу наиболее известных мастеров, но даже копировали понравившиеся им произведения, способствуя тем самым всеевропейскому распространению стиля шинуазри.

Так, курфюрст Баварии Макс-Эммануэль, проживший несколько лет в Версале, поручил архитектору Йозефу Эффнеру построить «китайские комнаты» своего летнего дворца Пагоденбурга, воспроизведя в них ранний версальский вариант шинуазри. Карл III, взойдя на испанский трон, повелел скопировать в Аранжуэце интерьер известной «фарфоровой комнаты» королевской виллы в Портичи (Неаполь, между 1757–1759). «Китайские» апартаменты в Калейдон-хаузе (1760) являются одним из самых совершенных и хорошо сохранившихся примеров английского шинуазри, созданного в русле рококо, с типичным для данного стиля обилием раковин, завитков, тонких узоров решеток (трельяжей), цветов, колокольчиков, пагод и гротескного вида фигур мандаринов, «в сумме своей оставляющих впечатление поразительного художественного сумасбродства» [140, с. 406–408].



Ил. 92



Ил. 93



Ил. 94

Глава I. * Китай в Европе: дальневосточные источники европейского стиля шинуазри XVII–XVIII веков



Ил. 95



Ил. 96



Ил. 97

Взаимодействие с китайской эстетикой в прикладных искусствах стиля рококо оказалось наиболее эффективным и плодотворным, поскольку сближение проявилось здесь не только в виде заимствования формы, но и на уровне структурного соответствия. Дальневосточная эстетика отвечала эстетике рококо сходным пониманием материала, органической структурой предметов, асимметрией деталей при симметричном построении целого, пониманием «пространственности» свободного фона, осознанием прелести каждой детали и бытовой мелочи [94, с. 204].

Характерным образцом шинуазри конца столетия явилась составлявшая разительный контраст Калейдон-хаузу и ныне утраченная «китайская гостиная» Карлтон-хауза, построенная архитектором Г. Голландом с помощью французских дизайнеров и мастеров для принца Уэльского Георга (около 1790). Декоративное решение этой комнаты, таившей ордерный костяк под покровом шинуазри, сочетало тонкий налет фантазии и сдерживающее влияние неоклассицизма, как показывают уцелевшие в королевской коллекции детали мебелировки. Так, элегантные столики, некогда

занимавшие пространство между колоннами, поддерживают неожиданно прямые и чопорные фигуры мандаринов в «китайских» одеждах, являющиеся по существу классическими гермами [140, с. 467–468].



Ил. 98

В шинуазри последовательно решалась задача освоения пространственной среды при помощи особых декораций в «восточном духе». Преследуя эту цель, европейские архитекторы и художники обнаружили способность к созданию ансамблей, которые объединяли и пронизывали общими ритмами архитектурные композиции, убранство интерьеров, оформление элементов садовой архитектуры и самого сада. Влияние китайского искусства сказалось в следовании иным принципам организации природной среды, благодаря чему на смену регулярному парку XVII века пришел пейзажный парк нового столетия. В Европе он получил название «англо-китайского» парка и в значительной мере отразил эстетическое отношение к природному материалу, ранее почти неизвестное европейской культуре.

Авторами подобных идей организации пейзажной среды стали сразу несколько английских архитекторов – У. Кент, Г. Хор, Ч. Гамильтон и У. Чемберс. Именно они, вдохновленные образом китайского сада Юань-

миньюань в описаниях иезуитов М. Рипа и Ж.-Д. Аттире (см.: Часть II, Главу 2), содействовали распространению вкуса к «благородной дикости» и живописности, свойственной китайским паркам, творческому использованию скал и воды, элементов разнообразия и неожиданности в английских садах. Приметой трансформации этих принципов на западной почве стало воспроизведение в европейских пейзажных парках композиций знаменитых западных живописцев – Н. Пуссена (1594–1665), К. Лоррена (1600–1682), Ю. Роббера (1733–1808) [100, с. 119–123].

Несмотря на отмеченный выше декоративный произвол (или, возможно, благодаря ему) лучшие интерьеры дворцов и особняков XVIII века представляли собой вполне органичный сплав архитектуры, скульптуры, живописи и произведений прикладного искусства. При планировке интерьеров «китайских комнат», неизменно задуманных как особое стилевое единство, основными элементами отделки служили произведения дальневосточного фарфора, лака (панно и мебель), ткани и обои, предметы из металла и эмали (Ил. 93, 94). Они же оставались наиболее важным источником художественных идей для мастеров шинуазри, создававших имитации и стилизации подлинных китайских и японских вещей для тех же интерьеров.

После первых и порой случайных поступлений в XIV–XV веках китайских предметов в Европу (в качестве посольских даров или объектов международной торговли), произведения дальневосточного искусства стали ввозить во все большем количестве. Популярность их возрастала вплоть до конца XVIII века, когда собирание восточных редкостей, которые перестали быть редкими, пошло на спад во Франции, а затем и в других западных странах <62>.

Китайский фарфор периода трех правлений не был однороден в стилистическом отношении. Наряду с «экспортными» изделиями, предназначенными для продажи на внешнем рынке (которые принято рассматривать в качестве *chinoiserie in reverse*), создавался фарфор в цинском стиле для двора и внутреннего рынка, а также долгое время остававшиеся практически не затронутыми влиянием Европы предметы с традиционным декором – монохромные и нерасписные глазурированные фарфор для императора и китайской элиты.

Живописный экспортный фарфор производился в двух местах – традиционном центре фарфорового производства, которым с XI века постоянно был город Цзиндэчжэнь в провинции Цзянси, и в портовом Кантоне / Гуанчжоу. Часто вещи только расписывались в Кантоне, в то время как формы их происходили из мастерских Цзиндэчжэня. Соотношение количества печей Цзиндэчжэня, которые специализировались на изготовлении предметов для императора и фарфора в «западном вкусе», в конце

XVIII века было приблизительно двадцать к одному, и, тем не менее, оба производства отличались подлинным размахом. Пекинский двор дважды в год, весной и осенью, получал из Цзиндэчжэня фарфор высшего качества, так называемого «первого» и «второго выбора», в количестве около семнадцати тысяч и шести-семи тысяч штук соответственно, при этом бракованные партии могли быть возвращены производителям. Ответственные за доставку фарфора люди при дворе в течение XVIII столетия манипулировали этими очень крупными поставками, едва поддающимися учету, перепродавая императорский фарфор европейцам и деля между собой прибыль (так изделия с императорскими марками иногда поступали в Европу <63>). Ост-Индские компании, которые занимались оптовой покупкой вещей и доставкой их на Запад, также получали огромные доходы, несмотря на трудности этого предприятия и взяточничество китайских чиновников и торговых посредников. О размахе фарфорового экспорта можно судить по количеству вещей, поднятых археологами из трюмов одного затонувшего вблизи Сингапура торгового корабля, на котором находилось около двадцати трех тысяч фарфоровых предметов [220, с. 92–93]. По опубликованным данным, между 1604 и 1657 годами голландцы вывезли в Европу примерно три миллиона произведений китайского фарфора. Поступавшие на Запад вещи были разного качества и художественного уровня, от повседневных предметов для бытовых нужд горожан – до шедевров, способных украсить собрания королевских дворцов и замков [237, с. 1–11].

В конце XVI – начале XVII веков китайским фарфором торговали в Лиссабоне и Амстердаме, городах, привлекавших покупателей всей Европы. С 1609 года в Лондоне тоже открылись лавки, предлагавшие на продажу китайский фарфор. С начала XVII века директора Ост-Индской компании не только заказывали в Китае определенное количество фарфора, но и отправляли китайцам рисунки форм и мотивов декора требуемых изделий для копирования их в фарфоре [64, № 30, 45, 47]. Эта ситуация способствовала сложению в художественной продукции Кантона своеобразного варианта «европейского стиля», симметричным стилизациям шинуазри на Западе (см.: Часть 2, Главу 3). Поскольку впервые попавший в Европу китайский фарфор был украшен подглазурной росписью синим кобальтом, бело-синяя цветовая гамма воспринималась европейцами как характерное свойство китайского искусства в целом, и, вследствие этого, особенно часто обыгрывалась мастерами эпохи Людовика XIV в произведениях шинуазри конца XVII века¹⁶.

¹⁶ Даже в начале XVIII в., наряду с полихромным фарфором, на Запад поступали иногда вещи, расписанные синим кобальтом по белому фону. Примером тому могут служить две изразцовые печи, упоминавшиеся в списке дипломатических даров Канси, отправленных Петру I с посольством Л.В. Измайлова [117, с. 575]

Французским искусством были заимствованы в это время и некоторые орнаментальные мотивы, например, китайские геометрические, так называемые парчовые узоры, распространенные в фарфоре и расписных эмалях начала эпохи Цин, но встречающиеся в отделке тканей и раньше (см., например: [155, т. 1, с. 97, ил. 143]). В произведениях прикладного искусства эпохи Людовика XIV китайские парчовые узоры, трактованные обычно как ромбические сетки с вкрапленными в них мелкими розетками, получили название трельяжей [127, с. 65] (Ил. 99)¹⁷.



Ил. 99

Следует отметить, что мотивы декора произведений экспортного искусства сделались общими для разных его видов, пройдя апробацию в китайском фарфоре. Традиционные формы чередовались или комбинировались в изделиях для европейского рынка с экзотичными западными формами; роспись фарфора XVII века отмечена чертами португальского влияния (среди декоративных мотивов преобладали эмблемы и девизы,

¹⁷ Мотив трельяжа приведен в орнаментальном фризе и фигурных рамках в середине иллюстрации.

изображения европейских кораблей, иногда сочетавшиеся с китайскими элементами). Часть предметов раннего экспортного фарфора была украшена сценами на тему христианских страстей (так называемый «иезуитский фарфор») и включала обнаженную натуру [73, с. 86–97]; использовались композиционные приемы, характерные для произведений европейского искусства (например, низкая линия горизонта). В росписи экспортных вещей появился мотив аканфа, воспринятый из голландской керамики (возможно, изразцов) [237, с. 35]. Аналогичный набор традиционных, смешанных и европейских форм и рисунков (изображения европейских кораблей и христианских сцен) характерен для кантонских расписных эмалей периода трех правлений. Во второй половине XVIII века китайский экспортный фарфор и эмали отражают стилистическое влияние сложившегося к этому времени европейского (в частности, мейсенского) фарфорового производства.

Относительно вольные условия создания вещей на экспорт в целом способствовали некоторому понижению стандартов этого китайского ремесла. Возникновение в Кантоне / Гуанчжоу мастерских по росписи экспортного фарфора привело к формированию в них особого декоративного стиля, так называемого *гуанцай* 廣彩 («кантонские краски/многоцветье») ¹⁸. Для этого стиля было характерно соединение всех возможных живописных жанров – изображений цветов и птиц (*хуаняо* 花鳥), людей (*жэнь* 人) и пейзажей (*шаньшуй* 山水), помещавшихся в фигурные медальоны среди орнаментального фона, и преобладание сочных красок в сочетании с обильным золочением, чем порой маскировались дефекты фарфорового черепка [132 с. 70–72]. Произведения *гуанцай*, породившие в Европе вполне определенные понятия о китайском искусстве, знатоками фарфора в самом Китае оценивались не иначе как уступка дурному вкусу. Тем не менее, опыт экспортного фарфора в годы Цяньлун был успешно применен в отделке дворцовых вещей, в том числе – росписи на фарфоре, стекле, металле и в изделиях, комбинирующих расписную и перегородчатую техники [7, № 183; 160, № 104, 106, 233].

Формирование стиля *гуанцай*, по-видимому, зависело от эстетического выбора Европы, в XVIII столетии отдававшей предпочтение фарфору с полихромной росписью эмалевыми красками в гамме *зеленого семейства* (*уцай* 五彩) и, еще более, *розового семейства* (*фэньцай* 粉彩). Примечательно, однако, что розовую эмаль, имевшую европейское происхождение, стали использовать в экспортных вещах лишь с начала правления под девизом Юнчжэн (первое время – в небольших дозах и в сочетании с эмалью *зеленого семейства*), хотя в дворцовых вещах ее применяли уже в конце правления Канси [226, с. 22].

¹⁸ Здесь очевидна смысловая игра: иероглиф «*гуан*» означает Кантон и провинцию Гуандун, но имеет также значение «многочисленный, блестящий» [22, т. 4, с. 763–766].



Ил. 100



Ил. 101

Наряду с оживленной торговлей расписным фарфором существовал некоторый спрос на керамические изделия исинских мастерских [10, № 36] и белую фарфоровую пластику печей Дэхуа (Ил. 100). Китайская неглазурованная «каменная» керамика мастерских Исина из огнеупорной глины, впервые завезенная в Европу португальцами, имела многообразные природные формы – плодов, цветов, листьев и грибов. Натурализм этих предметов обеспечил им грандиозный успех на Западе и вызвал те подражания на Мейсенской фарфоровой мануфактуре, которые имели вид «обманок» и сюрпризов, притягательный для вкусов эпохи [63, с. 29]. Реакцией на повышенный интерес Запада к дальневосточным природным формам явились созданные в середине XVIII века для европейского рынка китайские изделия из серебряной филигранны – туалетные коробки, лотки и тарелочки в виде листьев и плодов [283, с. 214]. В свою очередь некоторые природные формы, характерные для искусства рококо, пришли в Китай с Запада, например, вобравшая в себя обаяние античного мифа и романтику эпохи географических открытий форма раковины, популярная в китайском экспортном фарфоре и эмалях XVIII столетия [7, № 1–4, 29; 160, с. 26; 206, с. 128] (Ил. 60). Попавший в Европу из Фуцзяни белый скульптурный фарфор мастерских Дэхуа (*blanc de Chine*) порой казал-

ся недостаточно «китайским», поэтому европейцы дополняли его синей подглазурной росписью. Так возникли привлекательные своей диковатой наивностью идолоподобные фигуры Гуаньинь, которую в Европе остроумно величали «длинной Элизой» [39, с. 40–41, 136–137]. Сложившаяся в этот период традиция расписывания заготовок китайского фарфора в Европе сделалась своеобразным вкладом западного мира в формирование стиля шинуазри.

Производство в Дельфте фаянса, имитирующего китайский фарфор с росписью синим кобальтом по белому фону, было одним из первых свидетельств желания европейцев раскрыть «фарфоровый секрет». Поиски параллельно проводились во многих странах – Англии, Франции, России и Германии, последняя из которых преуспела в этом деле больше других. В 1709 году в Мейсене вблизи Дрездена был основан первый на Западе фарфоровый завод, продукция которого потеснила позиции Китая в этой области¹⁹. По замыслу курфюрста Августа Сильного (1670–1733) новая саксонская мануфактура должна была копировать восточные образцы, что поначалу и делалось. Однако восточные мотивы в прочтении европейских мастеров получали своеобразную, отличную от оригиналов, трактовку. Сюжеты приобретали вид забавных гротесков, изображались с изяществом, присущим стилю рококо. Подобная интерпретация позволяла естественно сочетать их с рокайльными формами и орнаментами. Назначенный главным декоратором Мейсенской мануфактуры вскоре после ее открытия венский художник И.-Г. Герольд / Херолдт (J.-G. Höroldt, 1696–1775) был автором рисунков с фигурками китайцев и контурами зданий, вторящих пропорциям сосудов, на которых они были написаны яркими красками и золотом. Сходная по содержанию группа рисунков на мейсенских изделиях 1720–30-х годов приписывается А.-Ф. фон Лёвенфинку (A.-F. Löwenfink, ок. 1697–1754) и, будучи заимствована из дальневосточных источников, в то же время приправлена большой долей европейской фантазии. На белых чайниках и чашках разрисованы золотом фигуры китайцев и странные «индианские» цветы, воспринятые с образцов китайского полихромного фарфора и тканей. Очень скоро (около 1740) эти мотивы уступили в Мейсене место натуралистическим немецким цветам, однако в других странах Европы сохраняли популярность на протяжении всего XVIII века. После

¹⁹ Ассортимент мейсенских изделий в духе шинуазри XVIII в. содержит подражания исинской керамике (Walcha O. Meissner Porzellan. Dresden, 1973, № 1–3); фарфор с рельефными растительными мотивами (Op. cit., № 9, 10, 28, 30, 99, 100, 164); «китайские» мотивы в росписи 1720–30-х, в том числе по эскизам Герольда (Op. cit., № 29, 31, 33, 34, 37–55); «китайщину» в пластике того же времени (№ 36, 72–74); «восточные» фигуры Кендлера (Op. cit., № 115–118) и фарфор с «японскими» композициями (Op. cit., № 49, 50, 53, 54, 56–58).

назначения в 1731 году главным модельщиком мануфактуры И.-И. Кендлера (J.-J. Kaendler, род. 1706) начался период расцвета мейсенской фарфоровой пластики. Кендлер создал целую «толпу» персонажей – из тысячи с лишним его фигур некоторые отвечали экзотическим вкусам [15, с. 170–172]. К примеру, в экстравагантном чайном сервизе его работы две китайские фигуры, слившиеся в объятии, служили емкостью для сахара, а чайник был сделан в виде китаянки, восседавшей на петухе. Миниатюрные фигуры Кендлера копировались всеми фарфоровыми заводами Запада и заполняли модные будуары знати [140, с. 417–419]. То же самое можно сказать относительно всей вообще продукции Мейсена, которая, распространившись по Европе, в свою очередь вызвала многочисленные повторения [10, кат. № 68, 78]. Подобные мейсенским фарфоровые вещи с раскрашенными скульптурными деталями существуют в кантонском фарфоре периода Цяньлун [64, № 20–22].



Ил. 102

В середине столетия имитациями китайского и мейсенского фарфора занимались французская королевская мануфактура в Севре, фарфоровые производства Вены, Челси, Бау, Дерби, Ворчестера. Поэтому к концу

XVIII века уже очень многие европейские заводы могли успешно конкурировать с Китаем в качестве и количестве выпускаемой продукции, при этом стилистически европейские произведения все больше отдалялись от китайских оригиналов. Некоторые рисунки на английском фарфоре остроумны и забавны: увешанные колокольчиками изящные «китайцы», подобно акробатам, балансируют на рокайльных завитках, как на канатах; огромные яркие бабочки кажутся способными ненароком опрокинуть взмахами крыльев маленькие шаткие пагоды [140, с. 421]. Образцами для европейских художников служили гравюры XVIII столетия. Популярными в китайском экспортном и раннем европейском фарфоре были сцены с изображением китайцев или китайок по мотивам гравюр Корнелиуса Пронка (1691–1759) [64, № 45, 47] (Ил. 102). Широкую известность приобрели композиции шинуазри Ж.-Б. Пиллемана, работавшего не только в Париже, но также в Лондоне, Мадриде, Лиссабоне, Вене и Варшаве [100, с. 103].

Увиденная некоторыми из западных исследователей в керамике сущность шинуазри в реальности отражает специфику явления в целом: перестав делать копии китайских вещей, европейцы принялись за их стилизации, которые выглядят, как «вдохновенная чепуха» на китайскую тему, как использование произвольных китайских мотивов в случайных местах или как откровенный гротеск. Последнее качество было особенно характерно для стиля рококо и наиболее полно проявилось при создании фигур в духе шинуазри.

Европейские декораторы конца XVII–XVIII веков зачастую использовали бронзовые оправы для оформления дальневосточного фарфора, лаков, мебели, эмалей и ювелирных украшений [64, № 23, 24, 73, 166]. Французы покупали китайский нерасписной и монохромный глазурованный фарфор или лаковые вещи и вставляли их в металлические оправы собственного производства (Ил. 103), что позволяло естественным образом включать инородные произведения в структуру европейского интерьера. Оригинальные китайские изделия, оправленные европейцами, настолько выразительны, что некоторые авторы склонны выделять их в особую группу вещей, представляющих эксцентричную западную версию шинуазри XVIII столетия [249, с. 107–108].



Ил. 103

В действительности европейская традиция оправления китайских произведений относится к более ранним временам. Так, в собрании московского Кремля находится китайская фарфоровая чаша-пиала *вань*, оправленная в Нюрнберге в 1630 году²⁰. Эта традиционная по форме китайская вещь, выполненная, вероятно, в период Ваньли (1573–1620) в мастерских Цзиндэчжэня, украшена изображениями водяных растений и птиц в технике подглазурной росписи синим кобальтом. Благодаря высокой ножке из серебра и красного коралла, чаша превратилась в кубок, крышка которого в настоящее время утрачена. Оправа, изображающая чудесное коралловое дерево, окруженное фигурами людей (дровосека, крестьян, охотника, вельможи на коне), животных, рептилий и птиц, представляет собой трехмерную инсталляцию, характерную для европейского (в частности, немецкого) металла XVII века. Художественное решение вещи свидетельствует о том, что один из наиболее эффектных дизайнерских приемов XVIII столетия был введен в обиход европейскими мастерами стиля барокко. Специфике стиля отвечают пропорции с их контрастным преобладанием оправы над функциональной частью (собственно чашей) и яркий колорит вещи. Использование сюжетно обыгранной в композиции коралловой ветви – этого характерного элемента китайского придворного искусства, показывает, что мастерам барокко было присуще стрем-

²⁰ Дар короля Дании Кристиана IV царю Михаилу Федоровичу в 1644 г. (ММК инв. № Ф–119). Записи в приходных книгах позволяют считать, что кубок первоначально имел крышку с ручкой-букетом (см.: [Посольские дары русским царям (каталог выставки). Музеи Московского Кремля. М., 2005, с. 114–115, № 82]). Китайские аналоги – коралловые деревья в нефритовых и золотых кашпо – представлены в интерьерах пекинского дворца (см., например: [165, с. 156–157]).

ление к своеобразной романтической интерпретации китайской темы; в то же время, благодаря серебряной оправе предмет, даже пребывая вне своего эстетического комплекса, остается частью барочного ансамбля.

Подлинные произведения китайского ремесла, оправленные европейцами, смыкались с оправленными же западными предметами в «китайском стиле», делая неощутимой для поверхностного восприятия разницу между ними. Всеевропейский репертуар оправ XVIII века, особенно охотно применяемых мастерами-мебельщиками, включал пагодообразные крыши, фигуры китайцев под зонтами, «мандаринов», обезьян, драконов (часто стороживших балдахины над кроватями), веток с цветами и птицами в рамках картин и зеркал.

Подобно тому, как фарфор в Европе стал именоваться «чайна» (china), вне зависимости от его территориальной принадлежности, лаковые изделия получили название «япан» (japan), однако поступали одновременно из Японии и Китая. В коллекции барона Тиссен-Борнемиса представлены лаковые коробки дальневосточного происхождения, оправленные французскими ювелирами в середине XVIII века [256, № 79, 80, с. 121]. Большая прямоугольная в плане коробка с откидной крышкой служила несессером, маленькая использовалась в качестве контейнера для нюхательного табака. Несколько подобных японских лаковых несессеров, содержавших набор флажков и бутылок из горного хрусталя, а иногда также – туалетный прибор, было продано европейским клиентам при посредничестве купца Лазара Дюво. Несессер, представленный теперь в упомянутом собрании, происходит из коллекции русских императоров. Золотая оправка для японской лаковой табакерки была создана в Париже мастером Ж. Дюкроле между 1750 и 1756 годами. Наряду с этим, среди французских изделий середины века можно видеть имитации или стилизации дальневосточных лаков в ювелирных материалах и техниках. Одна из табакерок той же коллекции, выполненная парижским мастером Н. Прево из золота и черной эмали, точно воспроизводит в изображениях вееров и атрибутов даосских бессмертных на крышке и боковых гранях вещи композиции китайского инкрустированного перламутром чернолакового оригинала [129, № 83].

Европа познакомилась с лаковыми изделиями уже в конце XVI столетия, когда из Японии стали вывозить маленькие шкафы с выдвижными ящичками, буфеты и сундуки [100, с. 109]. Образцами этих форм, по-видимому, послужили предметы португальской или испанской мебели, которую создавали в странах Востока для европейского экспорта. В начале XVII века маятник вкуса в Европе качнулся в сторону привозных лаковых изделий традиционных форм, таких как ширмы, бытовая утварь, посуда. Все эти удивительные вещи, обладавшие новизной материалов и декора, считались предметами роскоши в интерьерах «китайских комнат», что нашло выражение в живописи XVIII столетия. Лаковая ширма, украшенная



Ил. 104

росписью в жанре цветы-птицы, изображена в живописной композиции Ф. Буше. «Туалет» (Ил. 104).

Поскольку лаковая мебель так высоко ценилась на Западе, она стала фигурировать в наборе дипломатических даров²¹. Подражая китайцам, европейские мебельщики XVII века стали инкрустировать свои изделия теми же драгоценными материалами. В выполнявшихся по заказам Людовика XIV, высшей знати и иностранных дворов изделиях А.-Ш. Буля (1642–1732) из черного дерева с интарсией пластинами из черепахи, полихромных лаков, металлов, с отделкой накладными бронзовыми деталями прослеживаются черты раннего французского шинуазри. Арабесковые

²¹ Известно, к примеру, что Петр I получил от императора Канси «много лаковых столов, стульев и маленьких шкафов». Лаковую посуду, которая в то время считалась ходовым товаром, предлагали «гостям» из России во время ярмарки на Посольском дворе [117, с. 571, 575]. Китайская мебель поступала в Россию также из Европы: в коллекции Кунсткамеры, в начале XVIII в. приобретенной у голландца А. Себы, имелся «один кабинет китайского мастерства черепахою и серебром по дереву выкладены», в котором хранилась коллекция минералов «из Ост-Индии, Китая, Венгрии и всея Германии собраны» [117, с. 649, прим. 59].

орнаменты, украшавшие мебель Буля, включали вместе с грациозными фигурками персонажей итальянской комедии весьма похожие на них изображения «китайцев», экзотических животных и растений в стиле рисунков Ж. Берена (1674–1726), одного из наиболее известных мастеров Королевской мануфактуры Гобеленов [15, с. 52–55].

Часто в западных собраниях встречаются китайские вещи в так называемой коромандельской (или бантамской) технике полихромного резного лака. Большинство их составляют предметы мебели, в том числе многостворчатые ширмы, размеры которых могли быть поистине огромны (самая крупная известная сейчас ширма достигает в высоту трех, а в длину – более шести метров). Понятно поэтому, что воображение современников герцога Мальборо (1650–1722) так поражало то обстоятельство, что полюбившаяся герцогу коромандельская ширма, подарок папы римского, отправлялась с новым владельцем даже на войну [140, с. 430]. Среди изделий коромандельского лака кроме ширм встречаются столы, декоративные панели, рамы зеркал и дверцы шкафов-кабинетов [64, № 167]. Размеры вещей, затруднявшие их перевозку, отчасти служат объяснением факта ограниченного экспорта лака в сравнении с фарфором. В названиях техники увековечены два порта, через которые производился вывоз изделий в Европу – Бантам на Яве и Коромандель на южном побережье Индии, поэтому в Англии в течение XVIII века к лакам применялся также термин «индийская» мебель. Образцы коромандельских изделий представлены во многих коллекциях в Китае и за его пределами – в лондонском Музее Виктории и Альберта, музее Гиме в Париже и в петербургском Государственном Эрмитаже.

Коромандельская техника, распространенная в империи Цин во второй половине XVII и XVIII столетиях, была последним значительным изобретением в искусстве китайских лаков. Самая ранняя точно датированная вещь (1659), отделанная в этой технике, находится в галерее Фрир (Вашингтон), но лучшие изделия такого рода были созданы в период Канси (1662–1722). Коромандельские ширмы предназначались не только для продажи на внешнем и внутреннем рынке. В Китае они служили почетными дарами высокопоставленным лицам обоего пола, как об этом свидетельствуют посвященные надписи на некоторых предметах. Для украшения ширм использовались традиционные сюжеты – пейзажи, сцены из дворцовой жизни, изображения цветов и птиц, даосских бессмертных. Но встречаются и сцены охот, характерные для разных видов прикладного искусства маньчжурского периода. Ширмы из западных собраний демонстрируют примеры европейских образов и тем, актуальных для стилизаций шинуазри. На упоминавшейся выше ширме из Национального музея в Копенгагене (см.: Часть I, Главу 2) изображено голландское посольство, направляющееся в Пекин [224, с. 248, ил. 99, 108]. В собрании китайской

Ост-Индской компании представлена не менее редкая ширма с сюжетами истории Христа [260, с. 42]²².

Сырьем для лакового производства на Дальнем Востоке служили природные полимеры – смолы лаковых деревьев – урушиол (добывается из *Rhus vernicifera* в Японии и Китае) и лаккол (смола *Rhus succedania*, произрастающего во Вьетнаме). Поскольку доставка сырого материала – сока лакового дерева, в Европу была невозможна (он слишком быстро твердел и становился непригодным для работы), европейцы часто посылали на Восток эскизы требуемых лаковых вещей или их деталей, осуществляя тонкую столярную работу в «западном вкусе» и монтируя фрагменты мебели уже в Европе. С той же целью могли быть использованы отдельные японские или китайские лаковые панно. Французские имитации лака, испытавшие сильное влияние Китая, применялись в сочетании с восточными лаками на лучших образцах мебели в стиле Людовика XV (на троне 1715–1774).

В собрании Государственного Эрмитажа представлены парные угловые шкафчики первой трети XVIII века, имеющие клеймо французского мебельщика Этьена Дуарá (мастер с 1704) [51, с. 24]. Расположенные уступами полочки верхней части шкафов образованы пластинами подлинных китайских панно с росписью, изображающей фантастического единорога-цилина 麒麟 (Ил. 105). Сравнительно небрежная подгонка частей панно и срезанные в некоторых местах или перекрытые бронзовыми деталями рамки бордюров свидетельствуют о том, что панно были всего лишь произвольно использованы европейским мебельщиком. Созданная западным художником роспись с изображением цветов и птиц на нижних створках шкафов, как в колористическом, так и в качественном отношении приближается к китайским оригиналам. Эти парные предметы не были единственными в своем роде. В списке мебели, оставшейся после смерти Дуарá, есть туалет, украшенный лаком черного цвета, и экраны, расписанные «под Китай» [51, с. 24–25]. Поскольку уже с конца XVII века лак пользовался большой популярностью во Франции как материал для мебели и панельной обшивки комнат, сразу несколько парижских чернотеревщиков стали изготавливать произведения в духе шинуазри. Известно, к примеру, что табуреты и столы, вошедшие в композицию «китайских комнат» Пагоденбурга, были созданы для курфюрста Баварии Макса Эммануэля в Париже [140, с. 403].

²² Вновь проснувшийся интерес к китайскому искусству в период модерна и ар деко вызвал на Западе ностальгию по коромандельским лакам. С начала 1930-х две такие ширмы с изображениями цветов и птиц постоянно фигурируют как фон во время сеансов демонстрации мод в салоне Коко Шанель.



Ил. 105

Высокой стоимостью и редкостью восточного лака стимулировались поиски его заменителей <64>. Еще раньше, чем во Франции «лаки» начали производить в Италии (конец XVI века), Голландии и Англии (в течение первой четверти XVII века). В Италии вещами из лака с росписью шинуазри славились мастерские Венеции, изготовлявшие кофейные подносы, веера и предметы мебели [39, с. 113; 146, № 79]. Методы западных мастеров детально описаны в руководствах, вышедших в Европе конца XVII – первой четверти XVIII веков и имевших приложения в виде гравюр с декоративными мотивами для использования в лаковых изделиях. Этими руководствами, по-видимому, интересовались даже дамы из аристократических семейств, желавшие обучиться модному рукоделию [100, с. 115]. Создавая имитации лаков, европейцы были вынуждены обращаться к доступным для них материалам, чтобы добиться необходимого художественного эффекта. В результате многочисленных проб изделия конца XVII и XVIII веков зачастую обладали уже очень хорошим качеством. Живописный лак покрывал детали европейских паланкинов и карет, мебели, модных безделушек (вееров и табакерок). Большой популярностью

у западных изготовителей и потребителей лака пользовались цветные фоны (белый – из рыбьего клея и мела, голубой – из смальты и свинцовых белил, красный разных оттенков – из краплака). В Англии создавались лаковые изделия черного или черно-коричневого цвета, подражающего окраске черепахового панциря, а также темно-зеленые, желтые, голубые и ярко-красные с декором в виде тонкого золотого рельефа, изображающего пейзажи и жанровые сцены. Эти красно-золотые изделия, вызвавшие, в свою очередь, повторения в китайских экспортных лаках XIX века, сбывались не только в самой Англии, но также в Испании и Португалии. Мебель, покрытую белым, голубым или зеленым лаком, производил по заказам знати модный английский мастер Томас Чиппендейл (1718–1779). В произведениях Чиппендейла и некоторых его английских коллег встречается причудливая смесь «китайских» и «готических» мотивов, отвечавших романтическим настроениям эпохи [39, с. 131, 140].

Широко известной в Европе была немецкая мануфактура Штобвасера в Брунсвике, производившая «лаковые» табакерки на основе папье-маше. На фабрике Томаса Олгуда, которая располагалась в Понтипуле (Монмаутшир), а позднее – на производствах в Бирмингеме и Лондоне, в качестве основы под лак стали использовать металлические формы [39, с. 123; 140, с. 437]. Лакированный металл с успехом служил дешевым заменителем серебра в отделанных таким способом подносах, чайниках, чайниках с изображениями золотых «китайских» фигур и пейзажей на блестящем черном фоне.

Чай, кофе и шоколад появились в Европе почти одновременно и сразу же распространились в «веселом и флиртующем» обществе, используясь знатно как тонизирующие и стимулирующие средства. Благодаря этому, в последней четверти XVII века возникает и необходимая бытовая утварь. При создании чайников и емкостей для кофе и шоколада была использована форма китайского винного сосуда: в 1680-е годы английские чайники почти копировали этот тип вещей [91, с. 350]. Период расцвета английского серебра в стиле шинуазри (1750–1770) дал образцы самых разных сосудов для чая – квадратных в плане, грушевидных, имеющих формы павильонов или храмов с колокольчиками на карнизах <65>. Среди мотивов декора преобладали сцены «китайского чаепития», музицирования, пикников, свидетельствующие о влиянии французских гравюр по рисункам Пиллемана. Следует отметить, что аналогичные жанровые сцены сделались наиболее характерным декором не только изделий из металла, например, табакерок и шкатулок в стиле шинуазри, но также шпалер, тканей, деревянных панелей для отделки стен и мебели [39, с. 74–85] (Ил. 126, 128). Перефразируя высказывание одного из исследователей европейской «китайщины», можно заметить, что некоторые из этих вещей, попадавшие в

самые отдаленные уголки Европы, порой были в художественном отношении так же далеки от центра шинуазри – Версаля, как и от самого Пекина.

Подлинного китайского металла, который мог бы послужить источником для европейских мастеров шинуазри, на Западе было сравнительно немного. В небольшом количестве в Европу ввозилась китайская золотая и серебряная филигрань, бронза и перегородчатые эмали, порой украшавшие ориентальные интерьеры. Так, бронзовая курильница начала XVII века, отделанная в технике клуазонне, представлена в Большом кабинете Китайского дворца (Ораниенбаум). Золотые филигранные украшения и туалетные наборы из серебряной «канители», созданные в Китае около середины XVIII века, оказались в собрании Государственного Эрмитажа уже в годы царствования Екатерины II (записаны в каталоге дворцовой коллекции от 1789 года) [57, с. 70–71]. В конце правления Канси в западные страны попали первые кантонские эмали. Вероятно, их особенно охотно приобретали в середине и второй половине XVIII столетия, поскольку во многих коллекциях Европы и России (в том числе пригородных дворцов Санкт-Петербурга) сохранилось значительное число таких вещей, созданных в период Цяньлун и очень близких к образцам экспортного фарфора (Ил. 106).

В результате сложившейся ситуации западные ювелиры и эмальеры черпали вдохновение в произведениях самых разных видов китайского прикладного искусства (особенно часто – в лаках и фарфоре), а также рисунках и гравюрах с китайскими сюжетами. Характерным образцом придворного шинуазри в европейском металле представляется скульптурное украшение для центра обеденного стола («сюрту / surtout-de-table») «День рождения Великого Могола», созданное (1702) И.-М. Динглингером по заказу курфюрста Саксонии и короля Польши Августа Сильного²³. Композиция произведения организована как трехмерная модель из золота, серебра и эмали с инкрустацией жемчугом и драгоценными камнями, смонтированная на широком основании; она состоит из архитектурных форм (содержащих намеки на восточный «псевдокитайский» дворец в духе шинуазри) и сотни экзотических фигур, подносящих дары по случаю дня рождения Великого Могола. Отличающаяся помпезностью и размахом, свойственным искусству периода абсолютизма, эта линия скульптурного металла в стиле шинуазри была продолжена в работах 1760–80-х годов прославленного английского часового мастера Дж. Кокса, поставщика многих правителей Запада и Востока, в том числе – маньчжурских императоров Китая (см.: Часть II, Главу 5).

²³ Эта знаменитая вещь (высота 58 см, размеры основания 142 x 114 см) хранится в Дрезденском музее Зеленые Своды (см.: Кабинет драгоценностей Августа Сильного. Из собрания Зеленых Сводов. Дрезден. Каталог выставки Музеев Московского Кремля. М. 2006, с. 22, № 11).



Ил. 106

Стилизации шинуазри в Европе эпохи абсолютизма естественным образом нашли отражение в аристократическом костюме, который в этот период следовал версальской моде, введенной Людовиком XIV – признанным арбитром элегантности и высокого вкуса. Образцами для подражания его приближенным, а вслед за ними – и всей Европе, служили не только одежда и украшения короля, но даже набор бытовых аксессуаров. Людовик проявлял особое внимание к восточному костюму. Вероятно, первым на Западе он стал, по обычаю восточных вельмож, носить халаты из тонкой парчи и узорчатого «индийского» ситца. В старости король предпочитал полосатые халаты из плотной ткани, простеганные или на меху, надевая их в сочетании с пышным париком, поверх нарядной рубахи с кружевным шейным платком, облегающими штанами-кюлотами, чулками и туфлями на высоких каблуках²⁴. Во время выходов с более официальным платьем король носил меховую муфту, заимствованную из женского гардероба, которую использовал в качестве кармана, скрывая в ней флаконы с нюхательной солью и благовониями, маленький веер, часы с репетицией, очки и табакерку, что мгновенно было скопировано его окружением. Впоследствии аналогичный набор бытовых предметов стал помещаться в аристократическом мужском костюме на поясном брелоке-шатлоне (см.: Часть II, Главу 6).

²⁴ Подробнее см.: Франция XVII века. Эпоха великого арбитра элегантности// Мода и стиль. Современная энциклопедия. М., 2002, с. 145–163.

Служивший в XVII–XVIII веках материалом для одежды знати набивной ситец впервые (в XVI веке) привезли из Индии на Запад португальцы, однако «индийскими» в Европе назывались и китайские набивные материи, часто приобретаемые купцами в индийских портах. Увлечение восточными тканями дало начало производству так называемых «фарфоровых» набоек с сине-белым узором шинуазри [16, ил. XXX–XXXIII]. Мануфактуры Франции, Голландии и Фландрии пытались, таким образом, самостоятельно удовлетворить потребности Запада и составить конкуренцию модному импорту из Индии и Китая, однако это была нелегкая задача. В течение двух последних десятилетий XVII века французскому правительству пришлось не раз вводить запреты на доставку разрисованных и набивных тканей с Востока и устанавливать большие пошлины на ввозимые из Англии и Голландии ткани местного и восточного производства. В такой ситуации английские ткачи тоже терпели серьезный ущерб, поэтому в 1700 году парламент Англии запретил не только ввоз, но и ношение импортных набивных ситцев и шелков, что не нашло понимания у знати. Контрабанда восточных тканей продолжалась до тех пор, пока не начались повсеместные массовые волнения ткачей. Новый и более строго соблюдаемый парламентский запрет вступил в силу после Рождества 1722 года [140, с. 441–444].

Политика запретов импорта тканей, помогавшая выживать европейской текстильной промышленности, противоречила интересам Ост-Индской компании, которая заказывала в Китае не только вышитые ткани, но и целые туалеты по европейским образцам (первый готовый заказ был привезен «Амфитритой» в 1700 году). В целом, именно французские (особенно лионские) ткани, которые испытывали постоянное влияние китайского текстиля, как в формах и мотивах декора, так и в технике использования красителей и нанесения набивных рисунков, устанавливали в Европе высокий художественный стандарт, ставший законом даже для текстильной промышленности Италии <66>. Приблизительно к 1740 году французы научились создавать полихромные набивные рисунки, используя краски растительного происхождения – золотисто-желтую и зеленую в дополнение к известным ранее цветам – коричневому, пурпурному, красному и черному. Тогда же на французских шелках появляются рисунки в духе шинуазри, связываемые с творчеством лионского мастера Жана Ревеля, а в 1760-х годах распространяются псевдокитайские жанровые сценки, отчасти восходящие к декорациям долго жившего в Лионе Пиллемана, оказавшего, таким образом, влияние и на декор французского шелка [140, с. 444–445]. К концу столетия в отделке французских тканей совмещаются «китайские» и неоклассические мотивы [15, с. 62–63, 126–128].



Ил. 107

Из Срединной империи пришло необычное в европейских тканях сочетание набивного рисунка или росписи от руки с вышивкой [140, с. 446]. Украшенные таким способом панно в XVIII веке выступали как альтернатива шпалер в интерьерах стиля рококо. Некоторые европейские художники, подобно Ф. Буше, создавали эскизы для тех и других. Лучшие шпалеры этого столетия были произведены в Англии на фабрике Сохо и во Франции – сначала на Королевской мануфактуре Гобеленов, а затем и на мануфактуре Бове [39, с. 70–74; 206, с. 120, 177] <67> (Рис. 4, Ил. 115–117). Для последней из них часть картонов на китайские темы, находящихся теперь в Музее изящных искусств Безансона, выполнил Буше в конце 1720-х (см.: Часть II, Главу 2).

В отличие от французов, предпочитавших отделку интерьеров в «китайском стиле» шпалерами и лаковыми панелями, англичане уже в XVII веке применяли набивные ситцы и более дешевые в сравнении с ними обои для украшения стен в кабинетах, спальнях и туалетных комнатах. Образцы китайских обоев и узорчатых шелков, попавшие в Россию в первые десяти-

летия XVIII века, сохранились в коллекции Государственного Эрмитажа и в наши дни представлены в интерьерах некоторых петербургских дворцов [64, с. 162–181] (Ил. 107).

Импортируемые из Китая обои с повторяющимися изображениями цветов и птиц или неповторяющимися пейзажным композициями, больше напоминавшими панно, вызвали подражания в Англии и Франции. К курьезным случайностям периода господства шинуазри в Европе можно причислить сложившееся отношение к китайской живописи, которую часто не отличали от обоев. Видимо, в подражание ей фабрика Джексона в Беттерси стала в 1754 году выпускать обои с монохромными пейзажами. Французские обои в период правления Людовика XVI (1774–1792) часто следовали английским образцам (лучшие из которых производились на фабрике Сохо), используя в то же время английскую или китайскую бумагу, которая считалась более качественной (подробнее см.: [140, с. 446–448]). Характер рисунков трансформировался в течение XVIII века, следуя особенностям стиля рококо и сменившего его неоклассицизма.

Столь же поверхностным, как к живописи, было поначалу отношение к китайским книгам, которых стало много на Западе в XVII–XVIII веках. Иезуиты присылали китайские книги и рисунки в Рим, желая сделать его главным центром «восточных штудий» в Европе. Именно в Риме с 1635 года работал Кирхер (A. Kircher), опубликовавший в конце 1660-х свой труд «China Illustrata» («Китай в иллюстрациях»), в котором среди множества гравюр (Ил. 44) часть была сделана с подлинных китайских рисунков. Вторая по значению коллекция китайских книг находилась в библиотеке Людовика XIV. Начало ей положил кардинал Мазарини, подаривший будущему королю в его юные годы несколько роскошных экземпляров с переплетами из белой парчи. В 1687–1688 годах Людовик направил в Пекин, ко двору императора Канси, группу иезуитов в качестве математиков и ученых в области естественных наук. Наряду с миссионерской деятельностью они должны были выполнить и другую работу по заданию французского короля, собирая, записывая, изучая труды по китайской истории, философские тексты и лучшие литературные произведения. Так важнейшие памятники китайской культуры попали в Версаль: 27 мая 1697 года Бувэ (Bouvet) передал королю сорок одну связку книг в дар от императора Канси. Три года спустя (1700) иезуит де Фонтени (de Fontaney) снова пополнил королевскую библиотеку, а в 1722 году миссионер Фуке (Fouquet) привез уже не сорок, а четыре тысячи китайских книг. Это королевское собрание, ставшее основой расцвета французской синологии XIX века, хранится в отделе восточных рукописей парижской Националь-

ной библиотеки. Сложившиеся книжные коллекции обусловили попытку переводов их на европейские языки и издания китайских словарей. Людовик XIV первым проявил заботу о составлении каталога китайских книг из своего собрания и их изучении. Этим занимался китаец Аркадэ Хоан, поселившийся в Париже (и женатый на французженке) воспитанник иезуитов, который удалился от дел ордена и по рекомендации поступил на королевскую службу. Владение литературным французским языком и латынью позволило библиотекарю короля завязать отношения со многими образованными людьми того времени. Результатом работы Хоана, кроме каталога и некоторых переводов китайских книг, стал также дневник впечатлений о жизни во Франции [204, с. 97–98]. Этот исторический факт помогает составить представление об интеллектуальном климате эпохи, благотворном для восприятия культурного влияния Китая, хотя многогранные достоинства открытой Западом дальневосточной цивилизации осознавались в век Просвещения скорее интуитивно, чем рассудочно: в согласии с настроениями времени, Китай должен был казаться чем-то вроде чудесного «городка в табакерке» или устроенного непонятным образом часового механизма «с секретом» <68>.

Труды иезуитов и путешественников, снабженные гравюрами и рисунками, явились еще одной важной основой для стилизаций в духе шинуазри, наряду с китайскими артефактами (Ил. 91). В течение второй половины XVII и почти всего XVIII века визуальные представления европейцев о Китае основывались на обширном, хорошо иллюстрированном издании книги о голландском посольстве, посетившем Китай в 1655 году, рисунки которой подготовил упоминавшийся выше Ньюхофф <6>. В конце XVIII века альтернативой этому изданию явились композиции Уильяма Александера (Alexander), выпускника лондонской Королевской академии живописи, сопровождавшего в Пекин английскую дипломатическую миссию (1792–1794) лорда Макартни (Macartney). Работы английского художника – альбомы с эскизами, карандашными и акварельными пейзажами и сценами «китайской жизни» – представлены в Британской библиотеке и лондонском Британском музее. К тому времени, когда вышел в свет первый альбом с рисунками Александера (1796), мода на «китайский стиль» в архитектуре и садово-парковом искусстве пошла на убыль. Однако в декорации европейского фарфора рубежа XVIII–XIX веков встречаются изображения на основе его рисунков [238, с. 173–174].

Перечень приобретений, сделанных европейской культурой из китайского источника, не будет полным без упоминания искусства фейерверков, увековеченного в гравюрах XVIII века (см., например: [146, № 128]). Популярность его на Западе в это время была так высока, что император Канси включил два ящика ракет в состав государственных даров, отправ-

ленных им Петру I с посольством Л.В. Измайлова [117, с. 536 – 537]. Заимствованные из Китая европейцами «огненные забавы» относятся к наиболее традиционным формам праздничных развлечений Поднебесной империи и восходят к древнему культу огня, нашедшему выражение в новогоднем празднике фонарей. В правление династии Цин эта традиция имела продолжение при маньчжурском дворе. Сопровождавший посольство Л.В. Измайлова художник Г.И. Унферцагт весьма красочно описал фейерверк в Пекине по случаю наступления 1721 года. Забава произвела большое впечатление на русских послов, приглашенных на этот праздник императором. В новогоднем небе поочередно вспыхивали изображения драконов, змей, часов. Заключительной стадией представления было появление множества фонарей и огненной пагоды [117, с. 572–573].

Искусство «игры с огнем», имевшее глубокую традицию в Китае, едва возникнув на европейском небосклоне, в XVII–XVIII веках сделалось любимой забавой высшей знати, поскольку в полной мере отвечало настроениям времени. Следы увлечения фейерверками можно видеть даже в декоре европейских механических часов XVIII столетия (см.: Часть II, Главу 5). И все же популярность нового искусства в западных странах объяснялась не только присущей фейерверкам зрелищностью и эффектностью – в век Просвещения были максимально использованы пропагандистские возможности этого новшества, что особенно заметно в России. Русские фейерверки первой половины XVIII века были спроектированы учеными Академии наук и, знакомя зрителей с аллегориями и символами европейского искусства, в то же время прославляли научные достижения эпохи. Даже фейерверк по случаю рождения императрицы Анны Иоанновны (28 января 1735 года), решая общие задачи Просвещения, включал изображения астрономических приборов и инструментов и пропагандировал знания о строении Вселенной, демонстрируя очевидцам гелиоцентрическую систему Коперника и модернизированную геоцентрическую систему Тихо Браге, сохранившую популярность в то время [2, № 76]. Дань искусству фейерверков отдал и М.В. Ломоносов, в своих проектах 1750-х отразивший (в согласии с настроениями эпохи «просвещенного» абсолютизма) идею расцвета торговли, наук, искусств в мирной и преуспевающей России. Академик Август Шлётцер, восхищенно описывая фейерверк 10 июня 1762 года, указывал, что это искусство в России достигло такого совершенства, какого не знали в Европе, поскольку русские фейерверкеры «изобрели способ придавать огню цвет, чего долго добивались за границей, но еще не нашли». Смена вкусов сказалась в ироничном отношении к фейерверкам Екатерины II (в пору господства классицизма последней четверти того же века) как «дурацким и несносным аллегориям... и притом громадных размеров, с необычайным усилием произвести что-нибудь бессмысленное» [2, с. 3–13].

Этот комментарий всего лишь отражает общую тенденцию в западном искусстве к концу XVIII столетия. Когда век Людовика XIV, главного вдохновителя раннего западного шинуазри, сменился периодом Регентства, а затем и реальным царствованием Людовика XV, замечательным по своей расточительности и прошедшим под знаком непрерывного праздника, жизни ради удовольствий, напоминавшим величие эры Цяньлун, стиль шинуазри в Европе достиг, наконец, вершины в своем развитии. Искусство середины века извлекло из «китайской темы» максимум возможного, чтобы исчерпать ее и перейти к другим (греко-римским) источникам вдохновения.

Сказанное позволяет сделать следующие выводы.

Во-первых, стилизации шинуазри в европейском искусстве XVII–XVIII веков отражают дух времени, когда в результате Великих географических открытий предыдущей эпохи система коммуникаций пронизала мир. Период расцвета «китайского стиля» прошел для Запада под знаком приобретения богатств посредством международных торговых операций в Китае и других странах Востока и блестящих трат приобретенного на «радости жизни», что стало возможным также в результате этой торговли.

Во-вторых, шинуазри в Европе являет собой пеструю картину, в основе которой лежит многокомпонентный сплав черт, отразивший увлечение Запада не только Китаем, но и другими «экзотическими» культурами (японской, индийской, ближневосточной). Название стиля, тем не менее, свидетельствует о преобладании в нем китайского компонента, а также о том, что сложение шинуазри происходило во Франции, после чего «китайское поветрие» распространилось в прочие государства Европы.

В-третьих, европейские вариации шинуазри XVII–XVIII веков обычно не были адекватной интерпретацией Востока. Они предстают западной по форме фантазией, игравшей декоративными мотивами и вещами, романтической в той своей части, которая относилась к искусству, и практической там, где искусство смыкалось с художественной индустрией. «Продуктами» шинуазри XVIII века можно считать целые виды европейского искусства, в частности, лаки и фарфор, которые, наряду с другими новшествами, полученными из китайского источника, так прочно вошли в быт Запада и были усвоены настолько полно, что сам факт заимствований скоро позабылся.

В-четвертых, расцвет шинуазри XVII–XVIII веков на Западе непосредственно связан с придворным искусством, причем увлечение Китаем в Европе прошло через ряд этапов: от коллекционерства привозных произведений и копирования их – до стилизаций в русле господствующих в определенное время направлений западного искусства. Поэтому тот вариант шинуазри, который существовал в рамках «большого сти-

ля» (сочетавшего черты барокко и раннего классицизма) в эпоху Людовика XIV (1643–1715), значительно отличается от интерпретаций в русле «малого стиля» (рококо) периода Регентства и правления Людовика XV (1715–1774) или же от художественных версий «китайщины», предложенных мастерами неоклассицизма в годы правления Людовика XVI (1774–1792).

В-пятых, явление шинуазри, образовавшее в художественной культуре Европы тонкий сплав с быстро сменявшимися друг друга стилями (барокко, рококо, классицизмом) в действительности означает первую последовательную попытку Запада и Востока найти общий художественный язык. Хотя адекватная интерпретация Китая в произведениях западных мастеров XVII–XVIII веков обычно подменялась стилизациями, эффектно сочетавшими экзотичность и театральную условность, явление шинуазри способствовало включению произведений восточного искусства в европейскую художественную систему с ее пониманием синтеза искусств. При этом Запад получил из нового источника опыт, наиболее продуктивно примененный в XVIII столетии художниками рококо и использованный позднее для трансформаций европейского искусства мастерами модерна и ар деко.



Рис. 6. Лист из альбома с батальными сценами, созданного по заказу Цяньлуна. Офорт на меди, выполненный в Париже с картины Лан Шинина (Дж. Кастильоне). XVIII в.

**ЕВРОПА В КИТАЕ: ИСТОЧНИКИ
КИТАЙСКИХ ВЕРСИЙ ШИНУАЗРИ
(1662–1795)**

В период, охватывающий вторую половину XVII и большую часть XVIII столетия и называемый веком Просвещения в Европе, волна западных культурных влияний достигла пределов Китая. Фактический основатель маньчжурской династии Канси был воспитанником миссионеров-иезуитов, самых ученых людей своей эпохи, поэтому он (а позднее и его преемники) многое почерпнул у представителей европейской цивилизации. Но, проявляя разносторонний интерес к открывшимся перспективам, три великих цинских императора оставались «просвещенными» монархами конфуцианского толка, считая своим долгом сохранить важнейшие китайские традиции, способствуя китаизации маньчжуров (см.: Предисловие; Часть I, Главу 1). Поэтому служившие при пекинском дворе католические миссионеры, озабоченные проблемой обращения Китая в христианскую веру, но фактически выступавшие в роли распространителей Просвещения, воспринимались в Срединной империи в основном как носители интеллектуальной «дани» (*гун* 供) западного мира (см.: Часть I, Главу 2).

Подобное отношение к иноземцам и их дарам имело в Китае давнюю историю [44]. Вместе с тем, имперские амбиции трех великих цинских государей были обусловлены расцветом торговли с Европой, в которой, как было показано выше, Китай в XVIII веке почти не имел конкурентов на Востоке. Не последнюю роль в постепенном наращивании уверенности маньчжурских императоров в своих силах сыграли успешные действия китайской армии в Восточном Туркестане в конце царствования Канси и начале эры Цяньлун. В результате военных действий у северо-западных границ Поднебесной символическую дань пекинскому двору выплачивали монгольские ханы и политические лидеры Тибета, которые вместе с правителями мелких государств Юго-Восточной Азии и Кореи, давними вассалами Китая, обеспечивали ему статус империи. Однако уже вторая половина правления Цяньлун была далека от стабильности: китайская армия совершала вынужденные военные экспедиции для усмирения волнений в Тибете (1772–1776, 1790), на Тайване (1786–1788) и в Аннаме (1788), а также в южных провинциях Юньнань, Гуйчжоу и Хунань в период восстания там народности мяо (1795–1796).

Чтобы успешно управлять одной из древнейших империй Азии маньчжурам пришлось не только освоить комплекс традиционной китайской культуры, но и найти способ введения в него новшеств на основе достижений западной цивилизации. К приобретениям в области искусства, почерпнутым из европейского источника, относятся навыки создания иллюзорной живописи и архитектуры в «западном стиле», европейских «водяных забав», примененных в дворцово-парковом комплексе Юаньминъюань 圓明園, неизвестных китайцам ранее технологий масляной живописи *ю-хуа* 油畫 и гравюры на меди/офорта (*тунбань-хуа* 銅版畫), а также производства живописных эмалей на металле (*хуа фалан* 畫琺琅, Ил. 108) и механических часов (*чжунбяо* 鐘錶, Ил. 109), которым посвящены следующие главы.

Выбор был продиктован особенностями времени: живописные эмали, как и отделанные ими часы и табакерки, наиболее часто в этот период фигурируют на Западе в качестве дипломатических даров и знаков внимания правителей, адресованных друг другу и своим подданным. Именно это обстоятельство, по-видимому, явилось причиной повышенного интереса к указанной группе вещей со стороны императора Канси. Иезуиты, прибывшие от Людовика XIV, с удивлением обнаружили, что Канси и его приближенные, казалось, были очарованы европейскими вещами с росписью эмалевыми красками. Поэтому де Фонтени (de Fontaney), который и сам доставил Канси несколько эмалей, в своем письме в Париж просил прислать как можно больше таких предметов для подарков китайским чиновникам. В 1710 году итальянский иезуит Джузеппе Кастильоне (Castiglione, 1688–1766, китайское имя Лан Шинин 郎世寧) привез с собой в качестве даров сундук с изделиями из эмали [184, с. 26].



Ил. 108



Ил. 109

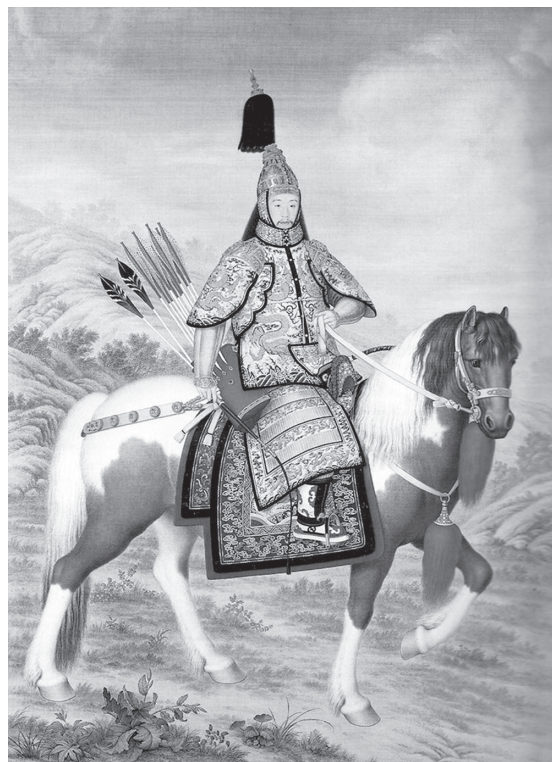
Желание Канси сравниться с самым знаменитым европейским монархом его времени, никогда не выражаемое вслух, проявилось во многих начинаниях второго маньчжурского императора. Например (как отмечает Чжан Линьшэн из тайваньского дворцового музея), по образцу Королевской мануфактуры Гобеленов Людовика XIV Канси (следуя при этом и конфуцианским правилам) в 1693 году возродил при дворе мастерские, где при сотрудничестве китайских и европейских мастеров создавались произведения для дворца. Важнейшими были четырнадцать ателье, к их числу принадлежали: Жуигуань 如意館 («Студия потворства желаниям», выпускавшая проекты вещей по августейшему заказу и фактически являвшаяся местом создания цинского придворного стиля); мастерские по изготовлению эмалей и стекла (Ил. 108); изделий из золота; нефрита; дерева и лака; мастерские по выполнению вышивок и шитья; головных уборов; ателье по производству и ремонту часов (Ил. 109); упряжи для лошадей; мастерские по литью металла и пушек; созданию географических карт и некоторые другие. Императорские мастерские подчинялись хозяйственному ведомству дворца *Цзунгуань нэйуфу*. Работники этих ателье набирались указанным ведомством по всей стране, служили под присмотром управляющего из числа знатных маньчжуров и оплачивались двором. Мастера Юга выбирались с ведома управляющего императорскими шелковыми мастерскими в Сучжоу и таможенного администратора провинции Гуандун.

Ремесленники по производству стекла присылались правителем провинции Шаньдун, в которой этот промысел был особенно развит [193, с. 3].

При дворе существовала постоянная потребность в специалистах для работы с металлом, граверах и механиках, способных создавать часы и другие астрономические приборы по западным образцам. Эти виды работ, требующие специальной подготовки, часто выполняли европейцы, по прибытии в порт Кантона направляемые во дворец гуандунской администрацией. В конце периода Канси производством живописных эмалей в дворцовых мастерских заведовал французский иезуит Ж.-Б. Гравеиро (Gravegeau, в Китае с 1719 по 1722), которого в начале правления Юнчжэн на короткое время сменил в этой должности итальянский миссионер Н. Томачелли (Tomacelli, в Китае с 1722 по 1725).

Придворными ателье по производству часов в Пекине также руководили иезуиты. В начале маньчжурского времени ими были итальянец Лудовико Булио (Ludovico Buglio, 1606–1683) и португалец Габриэль Магеллан (Gabriel Magalhaens), достигшие берегов Китая в конце периода Мин (в 1637 и 1640 соответственно). Оба миссионера обладали компетенцией в производстве курантов и разного рода автоматических игрушек, создаваемых под их присмотром для августейшего удовольствия. Позднее значительную роль в организации успешной работы придворных мастерских сыграл прибывший в 1707 г. патер Стедлин (Stedlin, китайское имя Лин Цзигэ), швейцарец, назначенный руководить производством курантов. Эту должность миссионер занимал при трех императорах, более тридцати лет, вплоть до своей смерти в пятом году Цяньлун (1740). «Старый немецкий часовщик Стадлин» упомянут в записках Д. Белла о русском посольстве в Китай (1719–1722) [117, с. 531]. Патер Стедлин не только руководил производством всей механической продукции, выпускаемой при дворе, но и сам создал немало интерьерных часов (*чжун*). Кроме него в придворных мастерских работали многие европейцы – Валентен Шалье (Valentin Chalier, в Пекине с 1728 по 1747), Жиль Тэбо (Gilles Thebault, в Пекине с 1738, умер в январе 1766), Тен-Матьё Вантаван (Tean-Mathieu Ventavan, в Пекине с 1766, умер в мае 1778), Юбер де Мерикур (Hubert de Mericourt, в Пекине с 1773, умер в августе 1774).

Немало представителей разных европейских стран было в период трех великих правлений среди художников студии Жуигуань. Наиболее известными сделались мастера, принадлежавшие к ордену иезуитов – Джузеппе Кастильоне (при пекинском дворе с 1715 по 1766), Жан-Дени Аттире (Attiret, годы работы 1739–1768), Игнатиус Зихельбарт (Sichelbarth, в Китае с 1745 по 1780), и августинец Жан-Дамаскен Саллюсти (Sallusti, в Китае между 1765 и 1781).



Ил. 110

Джузеппе Кастильоне за время длительного пребывания в Поднебесной удостоился любви и покровительства всех трех великих маньчжурских государей. Примечательно, что Кастильоне сравнивали с известным «западным» художником танского времени – Юйчи Исэном (работал 677–710), происходившим из Сиюй, области вблизи Дуньхуана, на северо-западе современного Китая [35, с. 70]. Кастильоне создал сотни живописных произведений в разных жанрах, но больше всего работал как портретист. Сохранилось значительное число выполненных им изображений Цяньлуна, в которых император предстает в официальной (Ил. 110) или приватной обстановке и даже в семейном окружении [165, с. 82, 278]. Лан Шинин был, кроме того, талантливым декоратором, как показывают принадлежащие ему эскизы «европейского» дворца в парке Юаньминъюань [165, ил. 430–432].

Ж.-Д. Аттире прошел обучение в Риме, в Авиньоне вступил в орден иезуитов (1735) и вскоре, по просьбе пекинской миссии, был послан в Китай с целью работы художником. Аттире писал для императора Цяньлуна религиозные сюжеты («Поклонение волхвов», «Св. Августина», «Св. Михаила» и «Св. Игнатия Лойолу»), пейзажи (серию «Времена года») и жанровые сцены (картину «Дама за туалетом», погибшую во время пожара в Юаньминъюань), но все же больше всего прославился как портретист. Он создал в период работы в Китае более двухсот портретов маслом, изображая людей разных национальностей и социального положения, в том числе – аристократов и императора. В этой портретной галерее представлены и написанные по заказу Цяньлуна (1754) образы монгольских князей, ставших вассалами богдыхана [206, с. 152]. Монголы, по требованию императора, позировали Аттире для серии подготовительных набросков. Со стороны Цяньлуна это была изощренная уловка, которая помогала фотографически точно запечатлеть важный для него исторический момент и тем самым мизансценировать новых подданных, поставив их в необычную ситуацию позирования придворному художнику, который к тому же был европейцем на службе богдыхана.

Сказанное помогает понять, в каком положении находились западные придворные художники в Пекине. Не только заказ, но и сам эстетический выбор, как и последнее слово в их работе оставались за императором, который, просматривая эскизы, выдвигал свои требования, не подлежащие обсуждению. Другим стимулом для европейцев выступал диктат профессионального достоинства. Чтобы быть понятыми своими китайскими зрителями, добиваться успеха при исполнении заказов в разных жанрах живописи, а не только в тех, к которым они имели личную склонность, Кастильоне и Аттире должны были меняться, трансформировать нормальные для них правила живописи и создавать новую эстетику на границе собственного профессионализма и чужих ожиданий. В результате именно им в большей мере, нежели другим европейским мастерам, удалось творчески использовать опыт традиционной китайской живописи.

У китайских художников, безусловно, были свои слабые места. Одним из таковых явилось изображение человеческих фигур, что объяснимо в связи с недостаточно развитыми представлениями об анатомии человека и отсутствием опыта передачи обнаженной натуры, которым располагали европейские живописцы. Находившийся одновременно с Аттире в Пекине миссионер Ж.-Ж. М. Амио (Amiot, 1718–1793) был свидетелем того, как китайцы «учились у брата Аттире не преуменьшать фигуры людей в высоту, а с большой точностью передавать их в своих пропорциональных соотношениях... Брат Аттире, напротив, учился у китайских живописцев выразительной простоте каждого пейзажа, перенимая удивительное мно-

гообразии, грацию и шарм естественности, которая создавала вещи, пленявшие все взгляды» [285, с. 154].

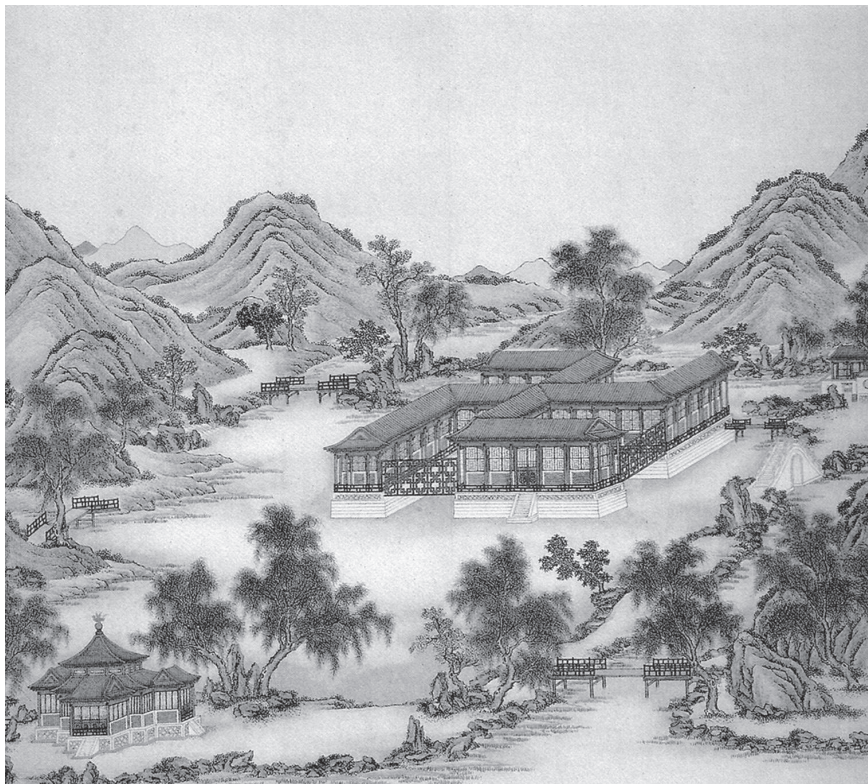
По мнению китайских знатоков живописи, их искусство было более «объективным», чем западное, в котором многое основывалось на авторском произволе. Вместе с тем, отмечаемый китайцами старательный реализм европейских художников, писавших маслом, хотя и не имел в их глазах отношения к подлинному искусству, свидетельствовал о хорошем владении живописным ремеслом [274, с. 85–86]. Поэтому представители традиционной живописной школы получили серьезные основания опасаться, что столь необычное сочетание реализма с безупречной манерой письма придворных художников-иезуитов может понравиться императору. Цяньлун и в самом деле высоко оценил стиль придворных европейских художников, но внес в него свои коррективы. Имея определенные привязанности в живописи, император предпочитал водяные краски маслу и не понимал достоинств контрастной моделировки – тени казались ему черными пятнами на картине. Поэтому светотень в живописи Кастильоне и Аттире была лишь слегка намечена. Император придавал большое значение «объективной» точности в отражении деталей облика персонажа (если речь шла о портрете – достоверности в рисунке прически, растительности на лице, элементов костюма), а также скрупулезной передаче природного окружения (цветов и листьев растений, перьев птиц и волосяного покрова у животных). Стремление учесть эти требования порождало отточенную графическую манеру письма и некоторую разреженность композиций, свойственную обоим мастерам, также как ориентация на технику акварели обеспечивала равноправие графического и живописного начал, превращая и масляные краски в подобие водяных, с их легкими и прозрачными тонами.

Эти черты помогают опознать работу Кастильоне даже в коллективном труде придворных живописцев – созданной между 1741 и 1750 годами серии свитков на тему осенней охоты в Мулани (подробнее см.: <16>), где итальянскому мастеру принадлежат изображения Цяньлуна на коне и оленя, в которого целится император. Перечисленные фрагменты имеют характерные признаки стиля Кастильоне – тонкие, но при этом старательно наведенные и чуть вибрирующие контуры, очень мягкую моделировку тел и ног у животных, естественное положение прядей волосяного покрова, легко намеченные тени [259, с. 162].

Работа европейских художников при пекинском дворе была своеобразным подвижничеством, потому что многим из них она стоила здоровья и жизни, проведенной в непривычных условиях на чужбине. И, конечно, она в большей мере отвечала делу миссионерства и интересам западного мира, нежели запросам цинской династии, как хотелось верить маньчжурам.

Самым удивительным в странном «сотрудничестве» иезуитов с маньчжурскими императорами Китая кажется то, что оно принесло замечатель-

ные плоды, которые могут быть определены как пекинская «китайщина» – придворный вариант цинского стиля. Сотрудничеством это было потому, что требовало интеллектуальных усилий и творческого роста не только от миссионеров, но и от их августейших покровителей. Удивление же вызывает неоспоримый факт: работая в условиях физического дискомфорта, давления со стороны императора и существующих правил придворной жизни, миссионеры, тем не менее, постоянно добивались выдающихся успехов.



Ил. 111

Из писем Аттире, отсылаемых в Европу, можно узнать о необходимости непривычно ранних для представителей Запада прибытий на работу во дворец, как и самих условиях работы в отведенном для художников павильоне, продуваемом всеми ветрами, напоминающем раскаленную духовую печь летом и настолько холодном зимой, что краски, чтобы они не замерзли, художники разогревали около жаровни с тлеющими углями. К этому следует добавить и моральные аспекты необычного сотрудничества. Им-

ператор, в целом, был лояльно настроен к полезным ему европейским служилым людям, хотя строго соблюдал дистанцию в общении. По ироничному замечанию Аттире, он был принят императором Китая настолько хорошо, насколько чужеземец может быть принят господином, который мнит себя единственным владыкой мира и полагает, что каждый человек, прибывающий к нему из другой страны, должен чувствовать себя счастливым, имея возможность состоять на господской службе. «Находиться при императоре, пользуясь разрешением его видеть и с ним говорить, является для китайца величайшим благом, выше чего и помыслить нельзя. Когда бы эта благосклонность могла быть куплена, ни один подданный императора не почел цену слишком высокой. Поэтому, как полагают здесь, моя служба щедро оплачена правом ежедневно видеть государя. Хотя это все, что я смею надеяться получить в качестве вознаграждения за мою работу, это является не тем, что привело меня в Китай, но тем, что удерживает меня здесь» [цит. по: 285, с. 153].

Студия Жуигуань 如意館, в которой состояли Ж.-Д. Аттире и Дж. Кастильоне, находилась в одном из павильонов пекинского дворцового комплекса Цзыцинъчэн, но располагала также собственным помещением в загородном дворце Юаньминъюань, поскольку преемники Канси – Юнчжэн и Цяньлун, подолгу жили в этой летней резиденции, забирая с собой из столицы и придворных художников.

Обширный императорский ансамбль Юаньминъюань 圓明園 («Сад совершенной ясности»), занимающий площадь около ста пятидесяти гектаров в северо-западной части современного Пекина, отразивший отпечаток личностей трех великих императоров, дает представление о различных аспектах культурной жизни маньчжурского двора (в частности о роли в ней европейских миссионеров) и, вместе с тем, помогает осознать этапы развития цинского стиля, достигшего вершины в придворном искусстве правления Цяньлун. Дворец «в западном вкусе», располагавшийся на небольшой территории (немногим более четырех гектаров) внутри этого максимально приближенного к столице загородного жилища маньчжурских правителей Китая, можно считать наиболее выразительным результатом «сотворчества» Цяньлуна и состоящих у него на службе представителей западной цивилизации.

История Юаньминъюань, сохранившая отпечаток личностей трех великих правителей маньчжурской династии, отразила наиболее важные изменения в культуре и искусстве рассматриваемого периода. Выстроенный по канонам китайской архитектуры дворцово-парковый комплекс Юаньминъюань (Ил. 111) был подарен (1709) императором Канси четвертому сыну и наследнику, будущему императору Юнчжэну. После воцарения (1723) и ритуального траура по Канси, длившегося двадцать семь месяцев, Юнчжэн перенес из Пекина в Юаньминъюань императорскую резиден-

цию, в которой он постоянно жил в течение своего сравнительно короткого правления, и где умер в результате несчастного случая, также передав власть четвертому сыну, императору Цяньлуну. При Юнчжэне планировка парка и облик павильонов почти не изменились, поскольку к достоинствам этого императора относились сдержанное внимание к роскоши и нежелание обременять подданных лишними поборами, неизбежными в период больших строительных работ при дворе. Цяньлун, напротив, вступив в права наследования, отдал указ о создании новой планировки парка и возведении в нем ансамбля дворцов и садов в западном стиле, которые должны были соседствовать с китайскими павильонами и садами. Анализ комплекса Юаньминъюань показывает, что именно Цяньлуну удалось реализовать в нем весь культурный потенциал своей эпохи.

Устроив в Юаньминъюань летнюю резиденцию, Цяньлун отдавал дань уважения предкам в чисто конфуцианском духе, о чем он сам и написал: «По примеру моего царственного отца я узнал, что долг состоит в том, чтобы подчинить себе радость всех чувств. Мой августейший дед учил меня, что дух всех вещей на земле находится в их совершенстве (*юань* 圓) и светлом начале (*мин* 明), смысл иероглифа *юань* в его совершенстве, иероглифа *мин* – в его ясности и свете, поэтому он (Канси – М.Н.) назвал место «Садом совершенной ясности», и оба качества относятся к величайшим добродетелям двух правлений. Мой отец соблюдал эти добродетели в полную силу своего уважения. Я снова, как в период раннего детства, считаю этот дворец и сад подарком, испытывая глубокий страх оттого, что, не почитая его, заслужу немилость предков. Поэтому советы чиновников о том, чтобы заложить другие сады, я решительно отверг. Через три года траура я вернулся, чтобы жить в саду моего отца» [цит. по: 201, с. 123].

В согласии с замыслом основателя дворцового комплекса – Канси, Юаньминъюань, образованный отдельными павильонами в окружении парка, выстроенного по традиционным правилам, был призван выражать всю полноту принципов китайского искусства организации природной среды. Кроме жилых и хозяйственных помещений и храмов здесь находились библиотека и кабинет для творческих занятий, возвышающих мысль; соседствовали искусно смоделированные горки и водоемы, изображавшие пейзажи Юга и Севера страны, места для прогулок и медитаций, чтобы, закончив свою работу, император мог ощутить себя в гармонии с природой, освежить дух и привести в порядок чувства.

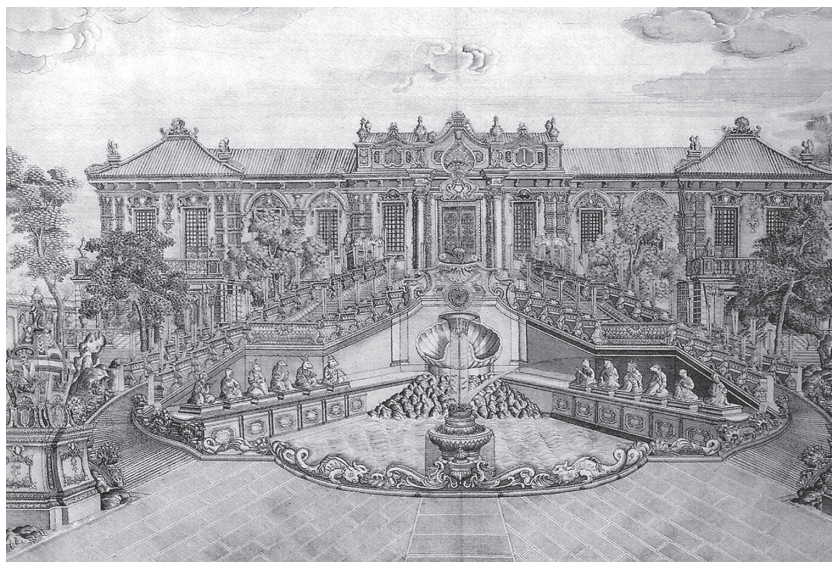
Китайский парк, служивший идеальным местом для отдыха и медитаций, воплощал понятие о гармонии как полноте бытия, постигаемой в абсолютной внутренней тишине. Именно поэтому он, в противоположность европейскому парку, не был результатом жесткого соблюдения правил, которые могли бы вступить в противоречие с естественной природной средой. В китайском парке выражалась творческая свобода, направленная

на поиск самого истока вещей, в обход любых, даже наиболее совершенных, имитаций. И хотя его создатель не смел игнорировать законы данного ремесла, повиновение им радовало и окрыляло. Каждый пейзаж вбирал в себя все элементы мироздания – землю, воду, камни и растения, равновесие в которых женского и мужского начал (*инь-ян* 陰陽) позволяло посетителю наиболее удобным для него способом (во время прогулки, творчества или покоя) приобщиться к гармонии самой природы. Поэтому пейзажи в китайских садах создавались с учетом двух способов восприятия – статического и динамического. В садах соседствовали уголки с весенними, летними, осенними или зимними пейзажами. Гладкая стена ограды располагала к созерцанию теней, отбрасываемых в лунном свете цветами и бамбуком, а круглые или веерообразные проемы в ней играли роль обрамления для открывающихся пейзажных композиций [28, с. 7].

Этот глубокий медитативный смысл китайского сада уловил Аттире (очевидно, находившийся в Юаньминъюань вместе с другими художниками Студии потворства желаниям), хотя он и не смог полностью передать суть своего понимания в письмах, адресованных западным читателям. Письма Аттире 1740-х годов, содержащие описание китайской части парка Юаньминъюань, вызвали в Европе настолько большой интерес, что вскоре удостоились перевода на немецкий (1751) и английский (1752) языки с целью публикации одновременно в нескольких берлинских и лондонских изданиях < 69 >.

В заметках Аттире сквозит восхищение спонтанной красотой и живописностью китайских садов, в которых «все горы и холмы покрыты деревьями, особенно деревьями в цвету. Это поистине земной рай. Каналы не окаймлены, как у нас, строительными камнями, образуя прямые дорожки, а в естественной манере (обрамлены – *М.Н.*) камнями утесов, одни из которых выступают вперед, другие же отступают на задний план, и размещены они с таким искусством, что каждый назовет это творением природы. Иногда ручей широкий, иногда узкий, здесь он вьется, там делает резкий изгиб, будто его течение действительно регулируется холмами и скалами. Берега усажены цветами, выбивающимися из скал, словно их поместила там сама природа». Аттире, допуская, что его вкус мог измениться под влиянием жизни в Китае, признает достоинства европейского паркового искусства, основанного на законах симметрии и порядка, указывая при этом, что и китайцам знакома подобная красота, однако в их садах «царствует прекрасный беспорядок и асимметрия. Главное их правило – представлять природу и сельскую местность, создавать чувство уединения и слияния с природой» [цит. по: 140, с. 491–498]. Намеренное сходство с китайским садом Юаньминъюань, описанным Аттире и М. Рипа (во время лондонской поездки последнего, в 1724 году), исследователи справедливо усматривают в английских парках XVIII века [100, с. 119–124].

Выстроенный по указу Цяньлуна и основанный на совершенно противоположных принципах европейский архитектурный ансамбль в комплексе Юаньминъюань состоял из трех частей: дворцов *Сецицуй* 諧奇趣 («Очарование необычайной гармонии») и *Хайяньтан* 海晏堂 («Зал тихих морей», ил. 112), а также лабиринта *Хуаюань* 花園 или *Ваньхуачжэнь* 萬花陣 («Сад цветов / Вереница десяти тысяч цветов»). Проект дворца *Сецицуй*, расположенного на оси север-юг, принадлежит Дж. Кастильоне, задумавшему его архитектуру как фон для находящихся перед дворцом фонтанов, первый из которых сотворил в 1747 году иезуит М. Бенуа (Michel Benoist, 1715–1774). Главное здание и два расположенных полукругом относительно него второстепенных павильона явились основными элементами планировки комплекса. Их положение диктовалось местонахождением водонапорной башни – многоэтажного строения, в котором помещался скрытый от глаз резервуар с водой для фонтанов. К северу от этой башни, на границе с другим подобным строением, находился «Сад цветов» (центра его можно было достичь, плукая по запутанным, как лабиринт, дорожкам). На оси запад-восток помещался «Зал тихих морей», который был построен последним и, в свою очередь, состоял из главного здания и нескольких сопутствующих строений («Птичий домик», «Бельведер» и «Бамбуковая беседка»).



Ил. 112

О том, как происходило развитие проекта, можно узнать из переписки миссионеров: «Когда первые фонтаны были готовы, строительство должно

было продолжаться. Наконец вдохновение императора зашло так далеко, что он повелел соорудить здания небывалых размеров, новый европейский дворец с причудливыми, подвластными прихотям строителя садами и далеко превосходящими наше воображение фонтанами. Приказ был выполнен, план разработан, территория для строительства выбрана... Это стало началом новой главы в истории сада Юаньминъюань» [201, с. 124]. Так Китай впервые познакомился с принципами европейской садово-парковой планировки.

Европейские парки XVII – первой половины XVIII столетий вели свое происхождение от итальянских садов позднего ренессанса и барокко, которые в свою очередь следовали традициям классической античности. Итальянский сад, являясь продолжением архитектуры окружаемого им здания, был разделен на «зеленые кабинеты», соединявшиеся лестницами и переходами. Партерами из подстриженных низких кустов окружались «мозаики» цветочных клумб или разноцветных камней и песка (все они могли быть выдержаны также в одном тоне). Статуи, колонны, фонтаны и высокие кусты располагались как «стены» заднего плана. Каналы и длинные аллеи, окаймленные рядами деревьев, открывали взгляду перспективы, лежащие далеко за пределами окультуренной территории. Существующие в итальянском саду уступы террас, усиливающие перспективный эффект, не использовались в разбитом на плоскости французском регулярном парке. Разнообразие движения и чудесную игру воды и света в последнем из них обеспечивали многочисленные фонтаны, бьющие высокими вертикальными струями. Наиболее характерный пример такого парка дал Версаль в творении Андреа Ленотра (1613–1700). Этот архитектор, следуя идеалам классицизма, видел в природном окружении объект рассудочной деятельности человека, что было созвучно духу века Просвещения в целом [217, с. 246].

Прямые аллеи, обрамленные шпалерами деревьев, украшенные цветниками партеры, правильных форм кусты, подстриженные в виде шаров, пирамид и кубов, увитые зеленью беседки, ослепительно белые в солнечном свете мраморные вазы и статуи соединялись в ансамбль ясной классической красоты регулярного парка. Вместе с тем, Версальский парк следовал определенной архитектурной схеме, призванной служить прославлению Короля-Солнце Людовика XIV и тем самым воплощать идеал французского абсолютизма. Планировка парка основывалась на трехлучевой композиции главных аллей, изображавших солнечные лучи, расходившиеся от центра дворца – королевской опочивальни, и далее, от площади со статуей солнечного божества – Аполлона, отождествляемого с королем, к крайним пределам дворцового комплекса <70> [80, с. 7–8]. Версальский парк, ставший образцом для многих западных садов XVII–XVIII веков, по-видимому, вдохновил и создателей европейской части сада Юаньминъюань, хотя, по мнению Импи, здесь более очевидны черты итальянского барокко [229, с. 159].

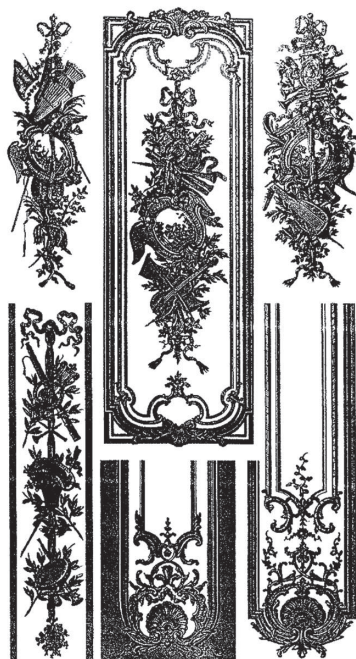
Архитектура европейского дворца в парке Юаньминъюань дает особый пример смешения стилей, в котором был так силен Кастильоне, однако, на сей раз – с очевидным преобладанием не китайского (как в цинской придворной живописи), а западного компонента. Нашедшие применение в архитектуре летнего дворцового комплекса просторные лестницы, разделенные пилястрами помпезные фасады и раскрепованные карнизы явились продуктами стиля барокко: затеянная ими ритмическая игра будто намеревалась лишить формы структурного назначения, превратив их в орнамент, полный собственной декоративной жизни.

Вместе с тем, в облике дворца можно заметить соблюдение некоторых традиций китайской архитектуры, например, высоких фундаментов зданий, установленных на террасах. Аналогичные тенденции прослеживаются в китайской дворцовой архитектуре этого периода в целом. Нарастание декоративности, вытеснявшей прямолинейные очертания в зданиях XVIII века, отмечал Аттире, перечисляя виденные им в Китае изощренные фигуры оконных и дверных проемов, отвечающие эстетике европейского рококо – овальные, круглые, многоугольные, в форме вееров, цветов, ваз, птиц, рыб и зверей [140, с. 474].



Ил. 113

Впечатление о том, как выглядели интерьеры европейских дворцов в парке Юаньминъюань, помогают получить немногие уцелевшие живописные изображения. В гамбургском Музее народного искусства находится выполненная в Китае неизвестным европейским художником второй половины XVIII века шелковая картина, расписанная водяными красками, показывающая придворных дам в интерьере, архитектурное убранство которого соответствует стилю рококо [206, с. 262] (Ил. 113).



Ил. 114

Декоративные панели стен аналогичны отделке Малых покоев в Версале (около 1750) с характерным для них сочетанием округлых элементов узора и прямых линий [103, т. 2, табл. 208] (Ил. 114); детали мебелировки (сохранившие проножки и высокие прямые спинки) соответствуют стилю Людовика XIV. В композиции картины изображены три китайские красавицы и служанка, одетые и причесанные в согласии с европейской модой рубежа XVII–XVIII вв. (как ее понимали тогда в Китае). Дамы расположились у стола с установленной на нем шахматной доской, на фоне высокого застекленного окна. Желание Цяньлуна иметь в своей летней резиденции апартаменты, в которых бы разыгрывались сцены «европейской» придворной жизни, было симметрично стремлению Людовика XV облачить приближенных в экзотические «китайские» костюмы.

Жанровая сцена из гамбургского музея подтверждает сведения о том, что павильоны летнего дворца Цяньлуна были подходящим местом для демонстрации в них французской мебели, картин, расписных зеркал и гобеленов фабрики Бове, созданных по картонам Ф. Буше (Ил. 115–117). Согласно сообщению миссионера Амио, Кастильоне и Аттире украсили сюжетными изображениями большое зеркало, заказанное императором для этого летнего дворца. Известно, что вставленные в оконные проемы зеркала были расписаны европейскими пейзажами. Создавая шпалеры на китайские темы, пользовавшиеся большой популярностью в Европе, Буше отчасти основывался на работах Аттире (в деталях костюмов и аксессуаров). Очевидно принципиальное сходство этих французских шпалер со свитком, изображающим западных послов с данью, который выткан в китайской гобеленовой технике – *кэсы* (Ил. 40–42). С первой серии шпалер с китайскими сюжетами, выпущенной мануфактурой Бове, было сделано несколько копий, одну из которых приобрела маркиза де Помпадур, а другую Людовик XV послал в дар Цяньлуну [206, № 111, 168; 223, с. 93].



Ил. 115

Шпалеры китайской серии изображают путешествие государя (Ил. 115); императорских астрономов (Рис. 4); императрицу и придворных дам за чаепитием (Ил. 117); земледельцев, собирающих урожай ананасов. Наиболее эксцентричной представляется сцена аудиенции у вос-

точного правителя (Ил. 116): заморский деспот восседает на троне (из-за которого выглядывает слон), под причудливым балдахином (сочетающим в отделке «мавританские» и «готические» черты) и величаво принимает земные поклоны послов и внимание принцесс, сидящих в странных экипажах, запряженных рабами. Остается лишь сожалеть об отсутствии известий о том, какое впечатление эта серия шпалер произвела на Цяньлуна, разместившего ее в своей загородной резиденции. Вероятно, европейский дворец комплекса Юаньминъюань в годы Цяньлун был местом хранения и других даров Запада, например, гравюр по рисункам Пуссена и Миньяра, которые Людовик XIV передал императору Канси еще в 1699 году.



Ил. 116

Вместе с тем, интерьеры большинства зданий в парке Юаньминъюань, в особенности тех, которые скрывали в себе машины для «водяных игр», отличались утилитарностью, отчего архитектура их фасадов должна была оставлять впечатление театральной декорации. Цяньлун проявлял особый интерес к европейскому искусству фонтанов, оказавшихся весьма уместными в императорском летнем парке, где три четверти площади занимали водоемы. По контрасту к китайской части комплекса, в которой обыгрывались эффекты стоячей воды, позволявшей использовать медитативный потенциал отражений, дворцы в европейском стиле окружала подвижная

вода – фонтаны, каскады, шутихи. Композиционная схема дворца была задана сетью каналов, и даже время в этом дворце «ожившей» воды измерялось при помощи водяных часов – клепсидры.



Ил. 117

Большое количество водоемов в Юаньминъюань объяснялось требованиями местного климата – засушливое лето в Пекине можно было смягчить только обилием воды. Примечательно, что водоемы императорского парка входили в систему каналов, общую для Юаньминъюань и других аристократических садов, расположенных вблизи города.

В этой связи высказывалось вполне обоснованное предположение, что императорская резиденция с ее водоемами, которые питались горными источниками, была местом хранения резервов воды для столицы на экстренный случай. Известно, что уже с 1291 года, периода правления монгольской династии, Пекин был связан с Великим каналом, а в годы царствования династий Мин и Цин сеть каналов еще более увеличилась и подступила к горам в окрестностях северной столицы. Возможно, «водяные забавы» в парке Юаньминъюань следует рассматривать в контексте этих больших гидравлических работ, и Цяньлун не был бы последним великим императором династии Цин, не имей он в виду подобных государственных аспектов своих развлекательных затей [201, с. 126].

Огромные материальные вложения в реконструкцию «Сада совершенной ясности» имели вполне конкретную цель. Юаньминъюань можно считать в равной мере образцом цинского стиля и миниатюрной моделью всей империи Цяньлуна, как ее себе представлял этот правитель. Фонтаны и дворцы, которые во славу императора Китая выстроили «западные варвары», явились апофеозом державного величия. Символична и судьба «западных» дворцов, отражающая историю культурных контактов Китая с Европой: единственный в Поднебесной империи памятник светской европейской архитектуры XVIII века был столетием позже разрушен и разграблен англо-французскими войсками в период Опиумных войн (1840–1860).

Трансформации, пережитые комплексом Юаньминъюань, симметричны изменениям в китайском придворном искусстве этого времени. Нетрудно заметить, что китайское начало преобладало в архитектуре и устройстве садово-паркового ансамбля, а «вкрапленные» в него европейские элементы, привнесенные художниками-миссионерами и произведениями европейского декоративно-прикладного искусства в интерьеры «западных» дворцов, отражали сложившееся в цинской культуре к середине этого столетия пропорциональное соотношение между традицией и новациями европейского происхождения. Последние были принципиально важны для Цяньлуна: они рассматривались императором как достижение династии, вклад ее государей в традиционную китайскую культуру.

О величии не сохранившегося до наших дней ансамбля дают представление двадцать офортов (*тунбань-хуа* 銅版畫) – изображений дворцовых зданий и фонтанов, отразивших имперские амбиции Цяньлуна [165, с. 277] (Ил. 112). Гравюры, отпечатанные с медных досок, которые были выполнены для императора придворным художником Кастильоне и дву-

мя его помощниками по окончании строительства, свидетельствуют о том, что Цяньлун придавал проекту особенное значение. Поставленные императором задачи, по-видимому, действительно требовали от миссионеров максимального напряжения творческих сил. Примечательно, что комплект этих гравюр был отправлен миссионерами на Запад сразу же после их создания. На листах можно видеть архитектурный и скульптурный наружный декор зданий в стиле итальянского барокко, с характерными для него перспективными и иллюзионистическими эффектами, обелиски и деревья в форме пирамид, окружающие здания. Одним из наиболее приметных элементов декора сделалась форма раковины, широко распространенная в европейской архитектуре XVII–XVIII веков (Ил. 118).



Ил. 118

Техника гравюры на меди, воспринятая китайцами в годы Канси, пользовалась особым вниманием со стороны императора Цяньлуна, который интересовался всем, что прежде увлекало его августейшего деда. Вскоре после побед в Восточном Туркестане (1755–1760) и присоединения к Китаю обширной северо-западной территории, получившей название Синьцзян («Новая граница»), Цяньлун решил увековечить в офортах картины этих побед [64, с. 190–193] (Рис. 6). Решение не было спонтанным, выражая, кроме интереса к этой западной технике, стремление богдыхана поведать миру об успехах китайского оружия.

Из письма иезуита Халерштайна (Hallerstein) известно, что император одобрил представленные на его суд работы популярного в то время баталиста из Аугсбурга Георга-Филиппа Ругендаса-старшего (1666–1742) и пожелал заказать для себя нечто подобное. Заботами французских иезуитов заказ Цяньлуна, доставленный в конце 1766 года кораблем Ост-Индской

компании, поступил в парижскую Академию живописи и скульптуры, которой руководил маркиз де Мариньи (de Marigny). К эскизам гравюр, выполненным в студии Жуигуань, было приложено шестнадцать стихов и послесловие, написанные императором лично. Руководство проектом поручили Шарлю-Николасу Кошену-младшему (Cochin), который считался одним из лучших рисовальщиков своей эпохи. Работа продвигалась медленно в силу объективных причин, однако в 1775 году в Пекин были отправлены последние оттиски.

По условиям заказа сто экземпляров каждого вида гравюр и все медные доски следовало передать в собственность китайского императора. В Париже заказ Цяньлуна вызвал интерес, по-видимому, заранее рассчитанный. Для значительной части французской публики Китай был моделью просвещенного государства, управляемого образованными и сведущими в искусстве монархами. Письма иезуитов и довольно точная для своего времени картография служили источниками представлений о величии китайской империи, в 1760-х близком к апогею. Таким образом, жест Цяньлуна достиг цели: Запад узнал о китайских победах и присоединении Синьцзяна. Французский король Людовик XVI, который, конечно, был сведущ относительно условий контракта, позаботился о том, чтобы сохранить для себя комплект оттисков, а парижская публика получила их в свое распоряжение после издания соответствующего альбома (1785) с уменьшенными в масштабе версиями гравюр. Узнав об этом, Цяньлун не скрывал радости и даже заказал новые оттиски с парижских досок, поскольку нуждался в эмоциональной поддержке во время сложной военно-политической ситуации двух последних десятилетий XVIII века [253, с. 163–166].

Эскизы серии из шестнадцати гравюр подготовили четыре придворных художника-миссионера студии Жуигуань – Дж. Кастильоне, Ж.-Д. Аттире, И. Зихельбарт и Ж.-Д. Саллюсти. Основой для эскизов явились созданные этими же мастерами прежде живописные композиции со сценами сражений. Увидев, что эскизы отличаются по качеству, Кошен в процессе гравирования изображений на меди несколько изменил стиль работ Зихельбарта и Саллюсти, приведя его в соответствие со стилем Кастильоне и Аттире, построенном на оптимальном компромиссе европейского и китайского художественного опыта. Найденный компромисс очевидно импонировал и маньчжурским императорам, поскольку принадлежал к разряду культурных достижений династии: хотя одновременно с Кастильоне и Аттире в Пекине работали не только Зихельбарт и Саллюсти, но также иезуиты Луи де Пуаро (Poillot, 1770–1814), Джузеппе Панци (Panzì, 1771–1811) и ряд других западных художников, представляется закономерным, что Цяньлун предпочитал свои портреты в исполнении Касти-

льоне и Аттире. Оба художника имели в Китае талантливых учеников, поэтому можно говорить об основании каждым из них (в особенности Дж. Кастильоне) своей живописной школы, что было одним из неперменных условий их работы при пекинском дворе. Следы созданного этими совместными усилиями цинского придворного стиля сохранились и в китайских расписных эмалях на металле XVIII века (см.: Часть II, Главы 3, 4).



Рис. 7. Галантная сцена. Фрагмент росписи на кантонской эмали первой трети XVIII в. (Ил. 131).

В заключение главы хотелось бы подвести некоторые итоги.

Во-первых, проводниками западных влияний в Китае XVII–XVIII веков выступали, прежде всего, католические миссионеры, состоявшие на службе при пекинском дворе. Именно они в «соавторстве» с маньчжурскими императорами сделали творцами придворного цинского стиля в китайском искусстве.

Во-вторых, придворное искусство XVII–XVIII столетий в Китае и абсолютных монархиях Европы имело много принципиально важных общих черт, поскольку отражало качества империи как таковой. В этом искусстве угадывается желание правителей достойно выглядеть друг перед другом, перенять и использовать те новшества, информация о которых поступала вместе с посольствами и миссионерами, осуществлявшими в это время связи между отдаленными странами мира.

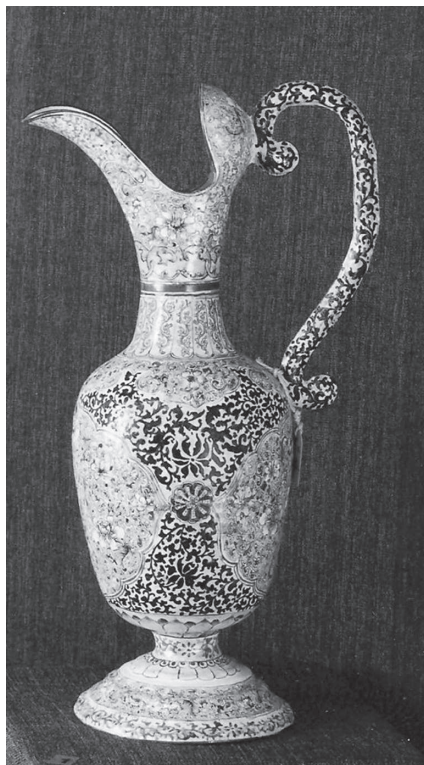
В-третьих, одной из основных причин адаптации в Китае европейских художественных влияний явилась продуманная политика цинского двора, озабоченного желанием обновить комплекс традиционной культуры за счет введения в него новаций, которые в сознании потомков должны будут ассоциироваться с периодом маньчжурского правления. Знания и опыт ев-

ропейцев были при этом использованы маньчжурами лишь в той мере, в которой они могли послужить достижению поставленной цели.

В-четвертых, цинский стиль периода трех правлений как пекинская версия шинуазри раньше всего сложился в «высоких» видах придворного искусства (живописи, архитектуре) и элитарных видах ремесла, получивших развитие в придворных мастерских. Этот стиль содержит специально адаптированные миссионерами по императорскому указу европейские новации, в эстетическом плане коррелирующие с классическими стилями западного искусства той же эпохи.



Ил. 119 а



Ил. 119 б

**«ЕВРОПЕЙЩИНА» В КАНТОНСКИХ ЭМАЛЯХ XVIII ВЕКА
ДЛЯ ВНУТРЕННЕГО И ВНЕШНЕГО РЫНКА**

Сложение цинского стиля в пекинском придворном искусстве отражало прямую заинтересованность маньчжурских правителей Китая, как было показано выше. Однако естественный для времени расцвета международной торговли процесс адаптации западных влияний, поначалу независимый от интересов династии Цин, наблюдался не в Пекине, а в Кантоне / Гуанчжоу, причем прежде всего в изделиях местных эмальеров. Китайские живописные эмали на металле (*хуа фалан* 畫琺琅) часто именуют *кантонскими* по названию этого главного центра их производства, в котором изделия из металла стали расписывать эмалевыми красками чуть раньше, чем в северной столице. Мастера провинции Гуандун, осваивая новую технологию, имели реальную возможность воспользоваться опытом находившихся в Кантоне западных купцов и миссионеров, как справедливо считает Чжан Линьшэн [193, с. 5].

Кантон играл главную роль в экспорте и импорте живописных эмалей. В этой связи особенно примечателен тот факт (часто опускаемый исследователями), что название *кантонские эмали*, распространенное в научной литературе на европейских языках, фактически является переводом китайского термина, который, как указывает Лю Лянью, бытовал при пекинском дворе уже в XVIII веке [243, с. 85]. Принципиальное значение в придворном названии техники живописной эмали (*гуанчжоу фалан* 廣州琺琅 или *гуанфалан* 廣琺琅 – «гуанчжоуские / кантонские эмали»), думается, имело сложившееся отношение к изделиям такого рода, как дарам / дани (*гун* 供). Сначала речь шла лишь о западных живописных эмалях, доставлявшихся через порт Гуанчжоу ко двору, а затем также о местных, созданных по их примеру в мастерских Кантона (реже – Сучжоу), на дальнем и порой мятежном Юге.

Кантонские эмали XVIII века часто вывозились судами Ост–Индских компаний в Европу, что было закономерно для периода повышенного спроса на произведения китайского ремесла на Западе, где в это время господствовали стилизации шинуазри. В результате кантонские эмали, сохранившие следы подражания европейским вещам и широко представленные во многих частных и музейных собраниях за пределами Китая, стали,

по аналогии с фарфором для европейского рынка, расцениваться западными исследователями как предметы исключительно экспортного назначения. Однако, благодаря аргументации, предложенной Т.Б. Араповой, эта точка зрения может быть пересмотрена. Обилие в составе кантонских эмалей бытовых вещей китайских форм, содержавших традиционные декоративные мотивы, а иногда и пространные каллиграфические надписи, непонятные европейцам, в сочетании с недостаточно высоким качеством изделий, не сопоставимых по уровню мастерства с подобными вещами западного производства, свидетельствуют о том, что кантонские эмали предназначались в большей мере для внутреннего рынка. Они были призваны удовлетворять запросы средних слоев китайского городского населения, заменяя собой аналогичные, но более дорогие европейские товары [7, с. 25–28]. Наряду с этим, в Кантоне создавались вещи для пекинского двора, что имело принципиальное значение для поддержания статуса империи, хотя основными поставщиками императора в течение большей части XVIII века оставались дворцовые мастерские. Результатом сложившейся ситуации стало появление в кантонских эмалях двух версий шинуазри, первая из которых сближает эмали на металле с так называемым «экспортным» фарфором, вторая во многом сходна с направлением шинуазри, сформировавшимся (несколько позже первой версии) в пекинских придворных мастерских (см.: Часть II, Главу 4).

Техника росписи изделий из металла эмалевыми красками <71> относится к поздним достижениям и в европейском искусстве. Появившись в XV–XVI веках параллельно в нескольких западных странах, она быстро прогрессировала, в результате чего уже в следующем столетии украшенные таким способом вещи составляли наиболее характерную эмалевую продукцию Европы. Живописные эмали на металле создавались во Франции (Ил. 119 а), Италии, Испании, Фландрии, Германии. Русские эмали, пережившие период расцвета в XVII веке, выделялись в основном на золотой или серебряной основе, полихромная роспись нередко выполнялась по белому фону и сочетала графические и живописные приемы, являющиеся нормой для этой техники [62, с. 25–26]. Преобладание живописных эмалей на металле в западном прикладном искусстве XVII–XVIII веков обусловило появление аналогичного ремесла в цинском Китае (Ил. 119 б). При этом, по-видимому, речь может идти о прямой передаче французских традиций. Как уже говорилось, доля Франции в торговле европейских стран с Китаем всегда оставалась незначительной (см.: Предисловие, Комментарий). Однако существовало отчетливо различимое французское влияние в культуре раннецинского периода, что можно объяснить посред-

ничеством иезуитов: многие представители этого международного ордена, принимавшие участие в художественных проектах трех великих цинских императоров (особенно Канси), имели французское происхождение.

Самым известным центром производства французских эмалей представляется город Лимож, который уже в XII–XIII веках успешно снабжал все страны католического мира ларцами, крестами, подсвечниками, посохами, досками для книжных переплетов и другими предметами церковного и светского обихода, отделанными в выемчатой технике. Второй период расцвета лиможского эмалевого производства (XV–XVII веков) был во многом связан с техникой расписной эмали. Причина, побудившая христианских миссионеров способствовать китайцам в деле освоения технологии живописных эмалей, по-видимому, как раз и заключалась в том, что среди указанных западных изделий были широко представлены образцы церковной утвари и светских вещей с композициями на религиозные темы, что служило целям пропаганды христианства. Существующая практика использования европейских гравюр религиозного содержания в лиможских эмалях, по-видимому, была перенесена в кантонские расписные эмали, подобно тому, как это произошло в фарфоре периода Канси.

М.Н. Кречетова ссылается на свидетельство д'Антреколя, подтверждающее, что первое проникновение христианских сюжетов в китайский фарфор происходило при содействии иезуитов и осуществлялось путем копирования европейских религиозных гравюр. Наиболее типичными композициями в так называемом «иезуитском» фарфоре были «Крещение Христа» и «Распятие», несколько реже евангельских встречаются библейские мотивы. Сказанным объясняется тот примечательный факт, что в художественном отношении опубликованные образцы из коллекции Государственного Эрмитажа представляют как графический (имитирующий приемы гравюры), так и живописный способ росписи вещей (сочетающий технику мазков и заливки краской ограниченных контуром плоскостей) [73, с. 86–89]. Распространенное мнение о том, что «иезуитский» фарфор (как и кантонские эмали с аналогичными сюжетами) был произведен специально для экспорта в Европу, в контексте изложенного выше представляется ошибочным.

Возможно, желая удешевить вещи и сделать их более доступными, лиможские мастера для изготовления основы под расписную эмаль использовали медь (взамен драгоценных металлов – золота и серебра). Фон эмали под роспись был белым, контрэмаль обычно окрашивали зеленовато-серым или коричневым цветом; после обжига открытые участки металла золотили. Вместе с тем, французские мастера использовали много сложных

и эффектных техник отделки эмалями изделий из металла: золотые вещи украшали рельефной эмалью, вводили прозрачную поливу по гравированному фону и (после 1530 года) монохромную технику – *grisaille*/гризайль, которая в темно-синей либо черной гамме росписи по белому фону имитировала гравюру или рельеф [40, с. 5–7]. Подобные технические средства в той или иной мере нашли применение в китайских расписных эмалях XVIII столетия, особенно в произведениях для двора.

В 1630-х техника европейской живописной эмали была значительно усовершенствована Жаном Тутеном, мастером-серебрянником из французского городка Шатоден, использовавшим особенно широкий спектр оттенков цветной эмали для создания весьма красочных и совершенных миниатюрных композиций – жанровых сцен, пейзажей, портретов. Эти новые возможности, привлекательные для художников-миниатюристов Франции, Швейцарии и всей Западной Европы, обеспечили применение живописной эмали в часах, табакерках и ювелирных украшениях светского костюма [152, с. 7].

Монохромная техника (*grisaille*) и роспись в гамме так называемого *розового семейства* (*фэньцай* 粉彩) – два новых способа украшения китайских вещей, появившиеся в результате участия миссионеров, которые, согласно информации, изложенной в письме д'Антреколя (1722), с равным успехом применялись не только в изделиях из металла, но также в цинском фарфоре и стекле [237, с. 7–47] (Ил. 120).

Китайские расписные эмали на металле, также как фарфор или стекло, принято делить на «семейства» в соответствии с преобладающими в росписи цветами. Первые живописные эмали, появившиеся в конце правления Канси, были расписаны в гамме так называемого *зеленого семейства*. Эта живописная гамма развилась в цинское время из более ранней колористической схемы многоцветной росписи традиционного фарфора – *уцай* 五彩 («пять цветов»), отчасти совпавшей с палитрой французских (лиможских) эмалей, которая тоже поначалу не имела в своем составе популярного впоследствии ярко-розового цвета. Давший название колористической гамме *розового семейства* краситель обладал широким диапазоном оттенков (от насыщенного рубинового и пурпурно-красного до нежного бледно-розового).

Одним из первых его получил в 1650 году в Лейдене (Южная Германия) Андреас Кассиус, используя коллоидное золото и олово. На Западе новый краситель был испытан (1679) при производстве красного («рубинового») стекла [254, т. 5, часть 2, с. 268–270]. Рубиновое стекло, окрашенное

порошком золота, по традиции считается изобретением алхимика Иоганна Кункеля (1630–1703), работавшего в Потсдаме [51, с. 87].



Ил. 120

Анализ художественных и технических особенностей кантонских эмалей XVIII века позволяет утверждать, что китайские вещи, особенно в самом начале, имеют немало сходства с аналогичными изделиями лиможских мастеров. Для производства основы под эмаль в Китае обычно используется медь, контрэмаль ранних вещей бывает окрашена в серо-голубой цвет, формы и росписи некоторых предметов имитируют лиможский прототип. Применение нового европейского красителя – «пурпурного золота», привело к постепенному вытеснению гаммы *зеленого семейства* в расписных эмалях на металле в течение правления Юнчжэн. Изделия французских эмальеров служили проводниками в Китай также многих форм, декоративных мотивов и сюжетов европейского искусства.

К лиможскому образцу с росписью *en grisaille*, созданному в мастерской Пьера Реймона в первой трети XVI века, восходит представленный выше кантонский кувшин 1740–1750-х (Ил. 119 а,б), входивший в умывальный комплект. В собрании Эрмитажа сохранилось несколько кувшинов в виде раковины с широким сливом и дугообразной ручкой, подобных другим работам того же лиможского мастера [75, табл. 15]. Часть кувшинов образует набор с тазом, зачастую выполненным в форме раковины (Ил. 120)

[7, ил. 2, 3]. Аналогии эрмитажному набору содержатся среди китайского экспортного фарфора 1720–1725 годов [225, ил. 125].



Ил. 121

Прототипами этой группы кантонских вещей являются серебряные изделия немецких ювелиров XVII–XVIII веков (Ил. 121). Например, очевидно сходство в формах кувшинов кантонского набора и комплекта предметов, созданного около 1730 года в Аугсбурге Готтлибом Менцелем (годы работы 1709–1757). Хотя в этот период обычай умывания рук за столом уже стал редкостью в Европе, кувшины и тазы продолжали производить для показа их в буфетах. Пропорции немецкого кувшина и конфигурация отдельных деталей (ножки, слива и ручки) почти буквально воспроизведены кантонским мастером. Форма сложного фестончатого борта умывального таза, украшенного литым рельефом в виде Венеры и Амфитриона в колеснице-раковине, аллегориями четырех материков, богов и героев классической мифологии, также нашла повторение в формах кантонских эмалей середины и второй половины XVIII века [129, с. 111–112; 96, № 41,42].

В годы правления Цяньлун европейские формы, различающиеся по степени близости к первоисточнику, по-прежнему обыгрываются в китайском экспортном металле и кантонских эмалях, к примеру, в декоре расписной эрмитажной коробочки-табакерки в виде двустворчатой раковины с крыш-

кой на шарнире [7, № 29]. Аналогию этому предмету по форме составляют миниатюрные солнечные часы, украшенные выемчатой эмалью, которые находятся в собрании пекинского дворца [163, с. 29, ил. 19] (Ил. 60).

Результатом стилизации европейского прототипа представляется группа цилиндрических кувшинов с круглой крышкой на шарнире и изогнутой ручкой, которые варьируют форму немецкой пивной кружки, популярную в художественном металле многих западных стран и России в течение XVI–XVIII веков [129, № 25, 26; 241, с. 242] (Ил. 123). Этот распространенный тип кантонских изделий представлен в коллекции Государственного музея Востока, Петродворца и Эрмитажа (см., например: [7, ил. 8]). В росписи большинства опубликованных кувшинов фигурируют китайские или европейские жанровые сцены на фоне пейзажа, выполненные в гамме *розового семейства* (Ил. 122).



Ил. 122

Начиная с 1750-х, кантонские эмальеры, как и производители китайского экспортного серебра, копируют и стилизуют английское серебро конца XVII – первой половины XVIII веков. Например, парные кантонские эмалевые подсвечники из собрания Эрмитажа [64, № 101] в форме средней части аналогичны серебряным рокайльным канделябрам Поля де

Ламери (годы работы 1713–1751), созданным в Лондоне в 1749–1750 годах [129, с. 112]. Тип трехгранного основания кантонских подсвечников заимствован из европейского металла в стиле позднего классицизма, что позволяет датировать произведения последним десятилетием XVIII века [146, № 71]. Близкую аналогию китайским канделябрам и их прототипам работы де Ламери составляют парные подсвечники из серебра, сделанные в технике филиграни и образующие комплект с настольным зеркалом и другими туалетными принадлежностями, которые являются, вероятно, экспортными изделиями индийских мастеров [283, № 351]. Рокайльная форма обрамления зеркала воспроизводит европейский оригинал, подобный тому, который входит, к примеру, в туалетный гарнитур датской королевы Каролины-Матильды, насчитывающий три десятка предметов и выполненный в 1766 году в Лондоне мастером Томасом Хемингом [296, с. 16, ил. 1].



Ил. 123

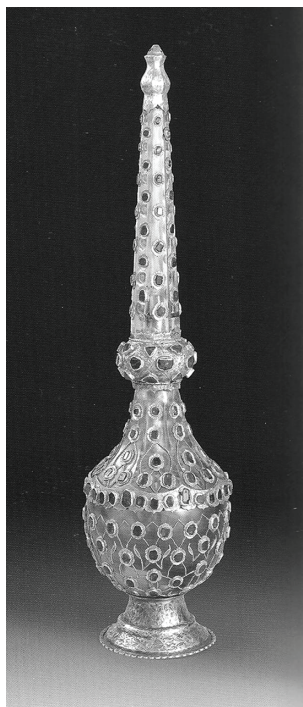
Сосуды для розовой воды, представленные в упомянутом индийском туалетном наборе, имитируют формы, бытовавшие первоначально в мусульманском мире – Османской империи (Ил. 125), Сирии, Египте, и лишь с XVII века – также в Индии²⁵. Аналогию им составляет несколько созданных в годы Цяньлун кантонских ароматниц *розового семейства* с гладким шаровидным или рифленным туловом и высоким, суживающимся кверху горлом, которое завершается небольшим шариком-капельницей с точеч-

²⁵ См.: [277, ил. 225], датируется XVI в.; [45, № 71] – Индия, XVII в.; [67, № 38] – Индия, XVIII в.

ными отверстиями для разбрызгивания благовоний [64, № 90] (Ил. 124). Перечисленные туалетные наборы с сосудами этого типа дают основание полагать, что подобные ароматницы производились и для вывоза в Европу. «Галантный век» ввел в обиход привезенные с Востока благовония и нежный цветочный запах розовой воды, источаемый светскими красавицами,



Ил. 124



Ил. 125

желающими уподобиться самой Венере [146, с. 84]. Аналогичные флаконы для духов в середине XVIII века создавались в Китае из серебряной филигранны, причем некоторые из них образуют комплект с настольным зеркалом или туалетной коробкой [64, № 154]. Скульптурные цветочные головки с полихромной эмалью на поверхности отдельных опубликованных предметов подражают декору в виде рельефных налетов, популярному в мейсенских изделиях и китайском экспортном фарфоре того же времени [63, с. 30, рис. 10; 64, с. 32].

К английским и немецким стилизациям ранних форм китайских винных сосудов апеллируют кантонские чайники с гладким эллиптическим или рифленным туловом, длинным носиком и петлевидной ручкой [64, с. 78; 241, с. 246] (Ил. 128). Наряду с ними, среди кантонских изделий первой половины XVIII века существуют и вполне традиционные разно-

видности чайников, квадратные в плане, с высокой дугообразной или боковой петлевидной ручкой и круглой крышкой (Ил. 133), распространенные в цинском серебре уже в период Канси. К образцам стилизованных форм английской серебряной посуды должен быть отнесен вариант ограненного или шаровидного китайского чайника с дугообразной ручкой,



Ил. 126



Ил. 127

который, как правило, составлял комплект с подставкой на трех высоких ножках, имеющей в центре отверстие для спиртовки. Прототип указанной формы, так называемой «бульотки», существует среди изделий Кендлера 1727–1737 годов [241, с. 168; 255, табл. XVIII, рис. 57].



Ил. 128

Один из подобных кантонских чайников с изображением пейзажа представлен в собрании ГМВ [96, № 36], другой, сохранившийся вместе с подставкой, находится в эрмитажной коллекции [64, № 92].

Роспись с китайскими сценами в гамме *розового семейства* на стенках последнего из них содержит орнаментальный элемент, заимствованный из лиможских гризайлей, – расположенный сверху тулова чайника декоративный пояс в виде изрезанных полукружьями краев парадного занавеса-лампрекема с золотым узором на черном фоне.

В аналогии из московского музея тот же элемент, сохраняя некоторое сходство с французским оригиналом и его эрмитажной версией, приобретает уже вполне китайский вид: в основе узора лежит облачная форма головки жезла *жуи* 如意, которую заполняет воспринятый из более ранних французских эмалей монохромный растительный орнамент, типичный для вещей правления Цяньлун. Близкий по конструкции, но более сложный в исполнении чайник с граненым туловом и точеной деревянной ручкой на спиртовке сохранился в коллекции пекинского музея Гугун среди дворцовых эмалей периода Цяньлун (Ил. 129).



Ил. 129

Вариантом описанной формы с декорацией в духе шинуазри представляется серебряная бульотка середины XVIII века работы лондонского мастера Н. Спримонта. В ее композицию вплетены причудливо изогнутые побеги и листья, крышку венчает фигура веселого божка с округлым обнаженным чревом (прообразом которого, вероятно, явился Майтрейя/*Милэ* 彌勒 или китайский персонаж низового буддизма *Будай хэшан* 布袋和尚), а слив чайника оформлен в виде головы дракона [283, с. 204]. Эта весьма выразительная деталь могла быть почерпнута английским мастером из кантонских изделий периода Цяньлун, таких, как чайник из московского собрания, в котором носик украшен стилизованной головкой феникса [96, № 35]. Подобные зооморфные элементы в середине и второй половине XVIII века встречаются также в перегородчатых эмалях [187, № 260], восходящих к весьма архаичным китайским прототипам из императорской коллекции древней бронзы (Ил. 21, 22). О широкой популярности в период расцвета шинуазри вариаций чайника с зооморфным носиком свидетельствуют упоминавшиеся выше швейцарские часы той же формы из собрания пекинского дворца [164, с. 125] (Ил. 23). Приведенные примеры показывают, что в сложении шинуазри приняли участие как западные, так и китайские мастера, которые стилизовали традиционные китайские формы и произведения друг друга.

В причудливом соединении мотивов и дизайнерских решений, на которых основывались стилизации шинуазри, наиболее значительную роль, по-видимому, играли все же традиционные китайские формы и сюжеты. Можно даже сказать, что они были связующим началом, стержнем этого международного явления XVIII века.

К наиболее характерным образцам традиционной китайской формы относится чашечка в виде половинки плода персика с ручкой-веточкой, листьями и цветами или без них. В период Мин подобные изделия использовались в Китае как емкости для разведения туши водой либо как винные сосуды. Эта форма получила самое широкое распространение в китайском резном камне, исинской керамике [10, № 36], а затем в экспортном фарфоре и эмалях, откуда она была заимствована немецкими и английскими керамистами XVIII века [225, с. 103, № 74].

Чашечка в форме плода персика представлена в эрмитажной коллекции среди кантонских эмалей периода Цяньлун. Живопись на внутренней поверхности вещи объединяет образы, связанные с даосской идеей долголетия – пары журавлей и оленей возле старой сосны [7, ил. 61]. Распылением розовой эмали, сгущающейся к краям композиции, передана одно-

временно бархатистая фактура плода и тающие закатные или рассветные краски неба, сообщающие достоверность сюжету росписи. Здесь, как и в более ранней вещи, созданной в период Юнчжэн для императорского двора [160, с. 203, № 194] (Ил. 130), наружная поверхность формы покрыта слоем бледной зеленовато-желтой эмали, имитирующей цвет кожицы персика.



Ил. 130

В маньчжурское время были распространены различные варианты подобных вещей из драгоценных металлов – золота и серебра. Так, относящаяся к началу XVIII века серебряная чашечка с поливной эмалью из эрмитажного собрания [283, № 372], имеет более позднюю аналогию, представленную в фондах музеев Московского Кремля (инв. № 1122 охр, МВ-362). Массивная золотая чаша конца XVIII века из кремлевской коллекции, выполненная в технике литья, дополнена резными изображениями иероглифа *шоу* 壽 («долголетие»), расположенными фризобразно по верхнему краю²⁶. Драгоценность материала вещи (по-видимому, входившей в состав официальных даров), к сожалению, не может компенсировать отсутствия артистизма в ее исполнении, что принципиально отличает эту традиционную по форме чашу от лучших китайских произведений, созданных в годы трех правлений для элиты цинского общества.

²⁶ Впервые упоминается как «ковш, Китай, XVIII век» в описи Оружейной палаты 1884 г. [102, № 528].



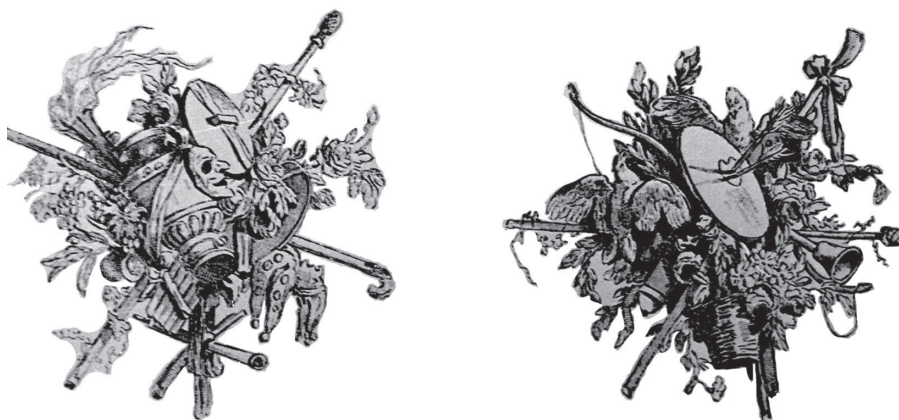
Ил. 131

Своеобразное сочетание китайской эстетической традиции и западных новаций, сближающих произведение цинских эмальеров с европейскими изделиями в «китайском стиле», содержится в конструктивном и композиционном решении кантонской коробочки *розового семейства*, форма которой образована симметричными фигурами двух летящих бабочек [7, ил. 143]. Эта забавная вещица – порождение века механических игрушек, имеет семь отделений с крышечками, в числе которых две съемные, остальные закреплены на шарнирах. В то же время сама ее композиция построена по принципу иероглифа и повторяет его контуры, в результате чего изображение бабочки (символа долголетия) заменяет собой стилизованный письменный знак *шоу* 壽, широко распространенный в декоре других кантонских вещей того же времени (см., например: [7, № 209]). «Иероглифичность» видения, присущая китайцам с древности [20, с. 302–304],

определила некоторые характерные только для них способы отображения действительности в произведениях искусства. Примечательно, что в китайских живописных эмалях XVIII века существует несколько вариантов подобных изображений: например, симметричная композиция в виде бабочки и растительного побега, повторяющего ее силуэт [193, № 18 А, В; 19 А, В], или же композиция, составленная фигурками четырех бабочек, соприкасающихся кончиками крыльев, образуя круг [160, № 218] (Ил. 129). В сравнении с ними лаконичная и геометрически четкая композиционная формула эрмитажной коробочки выглядит как орнаментальное совершенство. Есть основания полагать, что она нашла применение в серийных изделиях кантонских мастерских и поэтому оказалась в поле зрения японских эмальеров, столетием позже использовавших подобный мотив в декоре реверса тарелки, хранящейся теперь в собрании ГМВ (инв. № 4164 I).

Столь же различными, как формы вещей, были сюжеты, встречающиеся в расписных эмалях при безусловном господстве среди этого многообразия европейских и китайских мотивов. Сюжетный ряд составляют западные по происхождению жанровые композиции, в том числе христианские и «галантные сцены» (Рис. 7), а также китайские пейзажи, сюжеты театральных пьес, изображения красавиц, птиц, цветов, как правило, выступающие в самых замысловатых комбинациях.

Композиции ряда кантонских эмалей и фарфора первой половины XVIII столетия повторяют схему, отвечающую стилю Людовика XIV [239, ил. 13.1]. Центральная часть в них отводится главному декоративному мотиву, окруженному сложной по набору элементов «рамой», соединяющей парчовые (зачастую – сетчатые, так называемые, трельяжные) орнаменты с изображениями в картушах растительных узоров, цветов и птиц или же «трофеев» (Ил. 106). В произведениях кантонских эмальеров, как и в росписи эмалевыми красками по фарфору, мало понятные европейские «трофеи» и аксессуары античных богов заменялись более близкими по содержанию атрибутами восьми даосских бессмертных – *басянь* 八仙 [64, № 35]. Популярность в западном искусстве атрибутов наук и художеств, тоже именуемых «трофеями» (Ил. 132), которая выражала общие настроения эпохи просвещенного абсолютизма, была в некоторой степени симметрична распространенности символов «четырех искусств» (*сышу* 四術) и «ста древностей» (*байгу* 百古) в искусстве и ремесле периода трех правлений.



Ил. 132

Причину этого следует искать в использовании кантонскими мастерами гравированных образцов, отражавших вкусы западных заказчиков (см.: Часть II, Главу 1), а также в намеренном перенесении принципов западного искусства XVII–XVIII веков в изделия для китайского внутреннего рынка, отвечавшие пристрастиям к модному экспорту из Европы определенных слоев цинского общества этого времени²⁷.

Обрамления сложных форм – картуши, явились принципиально новым типом декора, воспринятым кантонскими эмальерами из европейского прикладного искусства²⁸. Сложность элементов (побегов, гирлянд, лент, «трофеев», арабесок и фигур) в некоторых европейских картушах совмещалась с логикой конструктивных решений.

Особая популярность декоративных рам в самых разных видах европейского прикладного искусства XVI–XVIII веков определила практику издания специальных гравюр с подборкой различных картушей, служивших образцами мастерам изобразительного и прикладного искусства. Следует отметить, что создатели кантонских расписных эмалей, начиная с периода Юнчжэн, сохраняли общую конфигурацию европейских картушей или меняли ее по своему усмотрению, практически полностью отка-

²⁷ Сюжет «байгу» 百古 («древности»), подразумевающий неопределенное множество антикварных вещей, с периода Канси распространенный в цинском искусстве и ремесле, фактически знаменовал появление жанра натюрморт (*цзиньбу-хуа* 靜物畫) в Китае. См.: Неглинская М.А. «Разговор об антикварных вещах» и сюжет «сто древних» в китайском искусстве и ремесле эпохи Цин (1644–1911)// Магия литературного сюжета. Сб. статей НИИТИИИИ РАХ, М., 2012, с. 22–38.

²⁸ Этот орнаментальный ресурс, которого не знала античность, появился во Франции вместе с распространением влияний итальянского Ренессанса и с XVI века широко применялся в композициях лиможских эмалей

завшись от предметного наполнения обрамлений, что способствовало значительному упрощению художественного результата (например, ил. 133).

Анализ сюжетов и художественных приемов, типичных для кантонских расписных эмалей XVIII века, позволяет выделить два основных направления южного цинского стиля. Первое и наиболее раннее из них, так называемое «шинуазри наоборот» (*chinoiserie in reverse*) или «европейщина». Второе направление, относящееся к периоду Цяньлун, представляет собой местную версию стиля, сложившуюся в пекинских придворных мастерских.

Кантонская «европейщина» периодов Канси и начала Юнчжэн была в принципе аналогична западному явлению шинуазри, поскольку содержала так же много элементов «экзотики» в бытовых аксессуарах, облике, одежде и прическах персонажей «европейских» жанровых композиций, как это было в «китайских» сценах, представленных в европейском искусстве того же времени. Указанная особенность объясняется отсутствием необходимых знаний о представителях иной цивилизации, либо осознанным стремлением дать простор полету воображения.

Следует, однако, заметить, что пейзажное обрамление сюжетных сцен в кантонских эмалях на металле, как правило, было организовано в согласии с классическими принципами европейского искусства, к которым относятся низкая линия горизонта и кулисное построение композиций [7, ил. 123]. В фарфоре оно чаще бывало фантазийным, включая экзотические цветы, растения, птиц и животных, показанных в произвольных масштабных соотношениях. Эта фантазийная линия стилизаций прослеживается, например, в росписи экспортных вещей, выполненной по мотивам гравюр Корнелиуса Пронка [64, № 45, 47] (Ил. 102). Она не имеет опубликованных аналогий среди созданных тогда же кантонских эмалей, в которых наиболее характерной формой *chinoiserie in reverse* стали почти точные копии западных прототипов (например, жанровых и религиозных гравюр, игральных карт) с соответствующим природным и предметным окружением и более или менее успешными попытками передачи перспективных сокращений и объемности тел (например, ил. 133–135, 138–140).

Значительное место в кругу подобных вещей занимают расписные эмали с евангельскими сюжетами, которые в конце периода Канси создавались в мастерских Кантона. Стиль росписей отражает увлечение не вполне ясной, но забавной западной «экзотикой», являвшейся сублиматом чуждой культуры, развлечением для ума и воображения (см., например: [7, ил. 123]). Здесь, как и в произведениях «иезуитского» фарфора, различия творческих принципов европейских и китайских художников стали причиной искажений в пропорциях фигур и передаче их объема при копировании западных образцов. Но эти неизбежные погрешности искупались за

счет живости росписей и мастерства, проявленного китайцами при согласовании живописных композиций с формой предмета [73, с. 86–89].



Ил. 133

Образцами ранней кантонской «европейщины» могут служить парные тарелочки из собрания Государственного музея Востока, украшенные евангельскими сюжетами; композиции росписей в целом восходят к лиможскому прототипу [40, № 56]. Наружный край борта в обоих случаях украшен геометризованным «парчовым» узором на розовом фоне.

На аверсе одной из тарелочек (Ил. 134) изображена сцена «Поклонения волхвов», объединяющая фигуры младенца в яслях, кометы в небе, богородицы, Иосифа и двух коленопреклонных дароносцев, один из которых – темнокожий. Интересно отметить широкое распространение этого и

других евангельских сюжетов во французских лиможских эмалях, где они преобладали в сравнении с ветхозаветными сценами [40, с. 9; 74, с. 14–19].



Ил. 134

Иконография волхвов на кантонской вещи из московского собрания характерна для эпохи миссионерства. Изначально волхвы трактовались в христианских преданиях как маги и мудрецы-звездочеты (по другой версии – цари), пришедшие поклониться младенцу Иисусу Христу. С распространением христианства в новые земли в эпоху Великих географических открытий и с активизацией миссионерской деятельности в «экзотических» странах волхвы сделались символом трех рас – белой, черной и желтой, или трех частей света – Европы, Африки и Азии, и образно стали представлять собой все человечество. В композиции на кантонской эмали дан «сокращенный» вариант сюжета: показаны два волхва вместо трех, причем опущен именно представитель Азии. Одежды персонажей здесь, как и в

парном предмете, являются китайской интерпретацией версальской моды конца XVII – начала XVIII веков.



Ил. 135

В сюжетной сцене на другой тарелке (Ил. 135) представлены изображения дамы, сидящей на украшенной рельефами низкой балюстраде, стоящего поодаль мужчины и двух резвящихся на траве полуобнаженных младенцев, похожих на ангелочков-путти. Лица и тела персонажей содержат следы светотеневой моделировки, пока еще весьма неумелой. Композиция производит впечатление «галантной сцены» и, в отличие от предыдущей, не имеет явных указаний на принадлежность кругу христианских сюжетов.

К неявным свидетельствам такой принадлежности можно отнести необычный атрибут в руках одного из младенцев, похожий на восьмиконечный крест с поперечными перекладинами на концах, ставший составной частью иезуитской марки. Этот знак представляет собой условное изображение креста и ключей святого Петра, символа служения папской церк-

ви. Ключи от рая, врученные Петру, воплощают авторитет этого апостола, ставшего наместником Христа над церковью, которую Христос вознамерился «воздвигнуть» на нем, как на скале. «Ключами святого Петра», как правило, бывают помечены произведения XVIII века, созданные в Китае под контролем иезуитов [197, с. 87, 89] (Ил. 136).



Ил. 136

В связи с изложенным, а также в контексте содержания росписи парного предмета, можно понять, что перед нами изображение «Святого семейства» и соотнести участников сцены с образами христианской легенды – Марией, Иосифом, младенцем Христом и святым Иоанном. Роспись, выполненная плотными мазками, в основном близка к гамме *зеленого семейства* 五彩, вместе с тем, в ней используется и характерная эмаль *розового семейства* 粉彩.

По этому признаку, а также на основании известных исторических событий (гонений на христианских миссионеров, имевших место в начале правления Юнчжэн), можно утверждать, что парные тарелки из ГМВ могли появиться в Кантоне в самом конце правления Канси, около 1721 года. Композиции росписей в этих вещах строятся по тому же принципу, что и в эрмитажном «иезуитском» фарфоре: в центре расположена сюжетная сцена, которую окружает сложная рама, соединяющая изображения гирлянды цветов и вплетенных в нее дельфинов. Это обрамление, выступа-

ющее в произведениях лиможских мастеров XVII века интерпретацией итальянских ренессансных прототипов, имеет аналогии в росписи кантонских эмалей из Государственного Эрмитажа [7, ил. 1, 12]. По колориту, соотношению фигур и пейзажного фона, способам стилизации изображений композиция со Святым семейством в центре московской тарелки напоминает жанровые сцены в прикладном искусстве Франции рубежа XVII–XVIII веков (Ил. 137).



Ил. 137

Реверсы тарелок с евангельскими сценами украшают горные пейзажи с многочисленными строениями, увенчанными крестом. Сходным образом могли выглядеть первые возведенные в Китае миссионерами католические храмы, подобные тому, строительство которого в Пекине император Канси одобрил после своего чудесного исцеления от малярии.

Изображение христианских церквей встречается иногда в композициях китайских расписных эмалей и фарфора первой половины XVIII века

даже в жанровых европейских сценах светского содержания и пейзажах (см., например: [96, № 7]).

Здесь, по-видимому, проявилось не столько пристрастие к проповедуемой миссионерами христианской религии, сколько внимание к привлекательным своей новизной приметам европейской жизни, что в целом характеризует период расцвета «европейщины» в Китае.



Ил. 138

Вышедшие из мастерских Кантона в годы Юнчжэн и в начале правления Цяньлун эмали с христианскими сценами все больше удаляются от западных прототипов. Одним из примеров служит находящаяся в музейном собрании Оксфорда кантонская эмалевая тарелка (около 1740) с изображением сцены «Поклонения Святому семейству», имеющая на обороте иезуитскую марку в виде восьмиконечного креста [197, с. 87]. Другая характерная вещь такого рода представлена в коллекции московского Музея Востока среди кантонских эмалей 1730–40-х годов. Это квадратная тарелочка, украшенная жанровой росписью в гамме розового семейства [96, № 27] (Ил. 138). Композиция, имеющая некоторое сходство с «галантной

сценой» на лоне природы, при внимательном рассмотрении оказывается более сложной в сюжетном отношении. Четыре представленные здесь фигуры делят сцену на две неравные части. Слева показан европеец в дворянском костюме начала XVIII века, тем не менее, изображающий слугу, поскольку он с кувшином в руках приближается к компактной группе из трех фигур – мужчины, дамы и ребенка, занимающих правую часть композиции. Эти трое, облаченные в фантастичные вневременные одежды, расположились для отдыха на земле, на фоне каменного строения, у подножия стены и растущего за ней дерева. Мужчина с длинными рыжеватыми кудрями, светлой бородой и усами, окутан просторным парчовым плащом. Не только его одежда, но и сам облик не вписывается в европейскую реальность того времени, когда мужчины носили парики и тщательно выбривали растительность на лице. Нечто неопределенное в виде широкого отреза розовой ткани наброшено на плечи младенца. Собранными в складки драпировками розового и голубого цвета скрыта фигура дамы ниже линии талии. Сказанное дает основания считать, что в росписи предмета изображены Иосиф, Мария и младенец Иисус, отдыхающие на пути в Египет. Китайский художник, не зная реалий западного мира, не ощутил дистанции между европейской исторической и жанровой живописью и легко совместил религиозный сюжет со сценой пикника. Растительный орнамент борта также далеко отошел от французских эмалей XVII века, хотя европейский оригинал этого одноцветного кантонского узора все еще может быть угадан. В изображении лиц персонажей и передаче пластики тел наблюдается значительный прогресс: фигуры европейцев отличаются хорошими пропорциями, движения – раскованностью, а лица – большей милотностью и естественностью. Манера росписи приобрела легкость; основой колорита являются нежные пастельные тона, характерные для европейского искусства эпохи рококо.

Сходная по содержанию роспись украшает эрмитажную чашку первой половины XVIII века, сохранившую на дне имитацию европейской иезуитской марки. В трех прямоугольных картушах представлены евангельские сцены с изображением Марии, Христа, Иосифа; Марии с Христом и Крестителем, а также старца-Иосифа с младенцем-Христом и святым Иоанном [7, ил. 123]. Многие детали облика и костюма персонажей идентичны аналогу из московского собрания, сходство наблюдается и в трактовке пейзажного фона. Низкая линия горизонта (неизвестная вплоть до XVII века китайским мастерам традиционного пейзажа), нарочитость в передаче объема и перспективных сокращений, очевидные в некоторых элементах изображения, тоже выступают «цитатами» из европейских источников. В целом, однако, христианские мотивы значительно реже встречаются в кантонских эмалях периодов Юнчжэн и Цяньлун, поскольку влияние миссионеров в Китае постепенно ослабевало.



Ил. 139

«Галантные сцены», то есть композиции, изображающие дам и кавалеров прогуливающихся в саду, занятых музицированием, танцами, беседой, известные в европейском искусстве, в том числе гравюре XVIII века, распространились и в кантонских эмалях этого периода. Галантность, явившаяся в Европе реакцией на жестокие нравы Тридцатилетней войны (1618–1648), предполагала особый способ восприятия жизни и, как следствие этого, особое обхождение, в котором проявлялись шарм естественности, грация и хорошие манеры. «Галантный век» в Европе до некоторой степени возродил средневековый культ Прекрасной Дамы. Заимствованные кантонскими эмальерами в конце периода Канси из западных источников европейские «галантные сцены» сразу же подверглись заметной китаизации.

Общее представление о ранних примерах подобных сцен дает композиция четырехгранного чайника первой трети XVIII века из собрания ГМВ [96, № 11] (Ил. 133). В картуше на одной из его граней развернута композиция в саду, у порога дома: изображены кавалер и дама, играющая с собач-

кой (Рис. 7). Отдельные части костюма персонажей (чепец дамы и камзол кавалера) соответствуют французской моде рубежа XVII–XVIII веков. При этом кавалер, подобно даосскому святому, опирается о длинный посох. За входом в жилище виден фрагмент «шахматного» пола, облицованного темными и светлыми квадратными плитками, как в интерьерах, хорошо знакомых по жанровым картинам «малых голландцев».



Рис. 8. Фрагмент росписи на кантонской эмали XVIII в. (Ил. 133)

На противоположной стороне чайника показаны дама и двое младенцев (рис. 8). Некоторые особенности облика и одевания дамы – характерная прическа, шарф, накинутый на голову и спадающий мягкими складками на плечи, обнаруживают связь изображенной с буддийским божеством милосердия *Гуаньинь* 觀音. Почитание этого божества в женском облике объяснялось верой китайцев в способность *Гуаньинь* даровать семье сыновей. В то же время играющие младенцы при их взаимном сходстве и характерных прическах (безволосые затылки и «чубы» на лбу) напоминают близнецов Хэ-Хэ 和合, не менее популярных в цинском искусстве в связи с идеями мира и согласия, прибавления в семье мужского потомства. Таким

образом, европейская «галантная сцена» соединяется с традиционными для китайского искусства персонажами и символикой благих пожеланий, что было отмечено Т.Б. Араповой при анализе аналогичных вещей из коллекции Государственного Эрмитажа [5, с. 96–102].

Облик дам и кавалеров в ранних кантонских эмалях содержит черты гротеска, причем не всегда намеренного. Пропорции фигур искажены, за прихотливыми линиями складок одежды угадывается неспособность точно передать пластику тела. Лица европейцев поражают преувеличенно крупными чертами и округлыми «совиными» глазами, что в сочетании с приданными их фигурам жеманными позами и старательным перечислением деталей костюма производит комичное впечатление. Это и понятно: жителям Поднебесной в начальный период их контактов с западным миром было нелегко удержаться от ироничного отношения к представителям другой цивилизации, одежда и облик которых забавляли, манеры казались похожими на ужимки²⁹. Подобное ироничное отношение сквозит в изображениях европейцев на китайских механических часах, созданных в Кантоне в годы Цяньлун [164, с. 67].

В особую группу жанровых европейских композиций могут быть выделены типичные для кантонских эмалей периодов Юнчжэн и начала Цяньлун сцены пирушек, в которых участвуют только мужчины. Этот сюжет варьируется во многих вещах из собраний Москвы, Петербурга и его пригородных дворцов (см., например: [96, № 10, 29]). Подобные изображения представляются хотя бы отчасти созданными «с натуры», о чем свидетельствуют их композиционная свобода, простота обликов и естественность движений персонажей, по виду принадлежащих к европейскому «третьему сословию», представители которого в числе первых устремились в Кантон. С другой стороны, в этих изображениях несложно уловить отголоски голландской станковой живописи поры ее расцвета, где аналогичные сюжеты существовали в произведениях Яна Стена (1626–1679) и Адриана ван Остаде (1610–1685). Появлению темы «пирушек» в росписи кантонских эмалей несомненно способствовала общая бытовая ситуация международного порта, наполненного европейскими моряками, торговцами и разного рода искателями приключений, вдали от семей и дома коровавшими досуг за вином и игрой в карты.

²⁹ В мемуарах Д. Белла остроумно описано, как во время обеда «в палатах у девятого богдыханского сына», когда послов «угощали» театральным представлением, состоявшим из отдельных интермедий, в одной из сцен «показался европейский дворянин в выкладенном золотыми и серебряными галунами платье. Сняв шляпу, кланялся он весьма учтиво всем проходившим мимо его. Я оставляю судить о виде, каковый долженствовал иметь китаец, одетый по-европейски. Хозяин сего пиршества прервал позорище (зрелище – М.Н.) и выслал вон действователей, опасаяся, чтоб гости его не сочли сию забаву себе в ругательство» [117, с. 528].

В коллекции Государственного музея Востока представлены четыре кантонские чашечки для вина первой трети XVIII века [96, № 3, 4] (Ил. 140). Их форма и общее композиционное решение живописного декора, сочетающее геометризованные орнаменты фона с фигурами в картушах, типичны для кантонских эмалей и фарфора периода Канси. Роспись чашечек вольно воспроизводит черты изобразительного канона европейских игровых карт.



Ил. 140

Карты, впервые появившиеся в Европе в конце XIV века, быстро приобрели популярность, несмотря на противодействие церкви <72>³⁰. Среди экспортных изделий кантонских ремесленников сохранились предметы для европейских любителей этой игры, например, лаковые коробки для хранения карточных жетонов. С другой стороны, трельяжные сетки «рубашек» европейских игровых карт XVII–XVIII веков буквально повторяют рисунки некоторых китайских геометризованных узоров, встречающихся в росписи кантонских эмалей и фарфора [289, с. 18–23, ил. 32, 78]. Изображение карт и карточных персонажей были характерны в прошлом для европейского (особенно немецкого) прикладного искусства. В связи с этой традицией или независимо от нее к тем же сюжетам обратились и кантонские эмальеры.

³⁰ В течение XV столетия во многих городах Италии, Франции и Германии возникли мастерские по их изготовлению. В XVII–XVIII вв. карточные игры в Европе были любимым развлечением представителей различных сословий. Сцены карточных баталий нередки в гравюрах того времени, имеющих, как правило, нравоучительный смысл. Поскольку карты являли собой одну из реалий европейского быта, они неизбежно должны были оказаться в поле зрения жителей портового Кантона.

В росписи чашечек из московского набора представлены изображения томных «валетов», подносящих к лицу цветок; сопровождаемого слугой или пажем «короля», увенчанного короной; «джокера» в странном головном уборе, похожем на остроконечную шапку с отворотами и круглым помпоном; двух карточных «дам», одна из которых облачена в «европейское» декольтированное платье, украшенное у полукруглого выреза на груди орнаментом из головок жезла *жуи* 如意. Исследование деталей росписи позволяет заключить, что персонажи относятся к набору покерных карт рубежа XVIII века, выполненных во Франции [96, без пагинации]. Сходные изображения на нескольких аналогичных вещах из Эрмитажа представляются все же более удаленными от первоисточника, поскольку среди них нет «джокеров» и «королей», а только «дамы» и «валеты», больше похожие на участников галантного спектакля [7, № 70–76]. Не сразу узнаваемый облик карточных персонажей здесь, по-видимому, объясняется тем, что художник писал их не «с натуры» (как в предыдущем случае), а по памяти или общему впечатлению. К тому же, в эмалевых мастерских Кантона в первой половине XVIII столетия ощущалось значительное влияние миссионеров, контролировавших там производство предметов с христианскими сюжетами.

Санкционированная католической церковью борьба общества с пороками, к которым были причислены и азартные игры, породила морализирующее направление в европейском искусстве. Особую роль в этой борьбе играла гравюра, обладавшая широкими возможностями тиражирования произведений. Популярность морализирующих гравюр в XVIII веке привела к такому своеобразному явлению, как воспроизведение их на европейских игральных картах. Следы этой борьбы сохранились и в кантонских эмалях, активно использовавших европейскую гравюру в качестве источника для жанровых композиций. В этом отношении весьма примечательна чайница середины XVIII века из собрания ГМВ, выполненная в нетрадиционной для Китая форме призматической фляги и украшенная росписью в гамме *розового семейства* с европейскими жанровыми сценами [96, № 39] (Ил. 139). Изображенная в глубине композиции дама держит на коленях обнаженного младенца. Кавалер, явно скучая, расположился в небрежной позе у стола спиной к ней. Миловидностью лиц и легкой манерностью персонажи напоминают «галантных» дам и кавалеров, их одежда близко воспроизводит французский костюм периода Регентства [188, с. 49]. Однако европейцы помещены в китайскую пейзажную среду со скалами и растущими на них причудливо изогнутыми деревцами. Композиция на стенках чайницы сходна по содержанию с жанровой сценой, представленной на немецкой игровой карте XVIII века, где у садовой ограды изображены кавалер и стоящая поодаль от него дама со спеленутым младенцем на руках. Карта сопровождается поучительным стихом, предостерегающим

юных дев от «роковых» развязок любовной драмы – появления на свет внебрачных младенцев [289, ил. 197]. Характер росписи кантонской эмали позволяет предположить, что она, скорее всего, восходит не к немецкой, а близкой по содержанию и композиции французской гравюре или же свободно интерпретирует сразу несколько европейских источников.

В течение периода трех правлений происходит значительная трансформация стиля росписи кантонских эмалей, который понемногу очищается от слишком явных влияний лиможских прототипов и стиля Людовика XIV, параллельно приобретая некоторые черты европейского рококо. Эта тенденция заметна в колористическом решении росписей, благодаря тому, что плотные краски *зеленого семейства* 五彩 постепенно уступают первенство нежным оттенкам *розового семейства* 粉彩. В более поздних изделиях очевидно преобладание белого фона и золота. Жесткая манера письма кантонских мастеров периода Канси и раннего этапа правления Юнчжэн, напоминавшая роспись лиможских эмалей, сменилась в годы Цяньлун беглой «эскизной» манерой, сходной с техникой акварели. Перемены очевидны в облике и трактовке костюмов европейских персонажей: лица сделались мягче и милостивее, а облачения в духе версальской моды Людовика XIV уступили место одеждам периода Регентства.

Популярные в росписи кантонских эмалей первой половины XVIII века «европейские» сцены становятся достаточно редкими уже после середины столетия, когда они, наконец, появились в композициях дворцовых эмалей. Возросшее внимание к традиционному китайскому опыту проявилось в перенесении «европейских» сцен в местную пейзажную или предметную среду. Распространившиеся в расписных эмалях периода Цяньлун китайские жанровые композиции, напротив, свидетельствуют об усвоении приемов западной живописи, воспринятых, впрочем, весьма избирательно. Так, моделировка форм в китайских сценах середины и второй половины XVIII века отсутствует или едва намечена, изображенные персонажи и предметы не отбрасывают тени, отчего их существование на глади белого фона сохраняет необходимую в искусстве условность.

Предложенный в китайском художественном ремесле середины XVIII века способ адаптации западных влияний знаменовал расцвет цинского стиля периода трех правлений. И все же встречающиеся иногда в кантонских эмалях периода Цяньлун анахронизмы или фантазии, касающиеся китайских костюмов и бытовых деталей, обладая некоторым внешним сходством со стилизациями шинуазри, не всегда объясняются европейским внушением; они могут быть следствием использования театральной гравюры в качестве сюжетного и композиционного источника росписей (например, ил. 141).



Ил. 141

Перенятая маньчжурами у китайцев любовь к театральным зрелищам обеспечила расцвет традиционного театра в империи Цин. Следует отметить, что любовь к театру была в этот период общей для правителей Запада и Востока. Рожденная умонастроениями общества в эпоху барокко театральность приобрела в европейской культуре всеобъемлющий характер, отразившись не только в празднествах и развлечениях как таковых, но также в градостроительстве, науке, политике, религии, военном ремесле и придворном этикете. Страстными поклонниками театрального искусства были Людовик XIV и Канси (см.: <70>). Последнему из них принадлежит сентенция: «Вся вселенная – большой театр», начертанная на доске, подаренной вторым цинским императором пекинскому театру Гуанхэлоу [25, с. 211–212]. Именно в годы Канси в Китае появляются первые стационарные здания для демонстрации театральных постановок, рассчитанные на несколько тысяч зрителей, хотя представления странствующих и домашних актеров на улицах, перед храмами и в аристократических дворцах по-прежнему остались обычным явлением [117, с. 577].

Вариацией театральной гравюры представляется роспись кантонского подноса периода Цяньлун, изображающая сцену передачи придворными внуками даров и посланий, доставленных к дому императорской избранницы [96, № 30]. Композиция росписи сочетает типичную для китайской

живописи высокую линию горизонта (как бы при взгляде сверху, «с высоты полета птицы») и попытку передачи трехмерности в архитектуре. Примечательно, что форма этого прямоугольного подноса со срезанными углами встречается среди руанских фаянсов XVII века (например: [15, с. 82]).

Изображения китайских сюжетов (театральных и жанровых сцен, пейзажей, цветов и птиц) преобладают в расписных эмалях южных мастерских, начиная с периода Юнчжэн. В большинстве своем эмали с китайскими сюжетами, по-видимому, создавались для внутреннего рынка, хотя иногда попадали и в западные собрания. Одним из примеров кантонской эмали с традиционными пейзажами представляется поднос из ГМВ, выполненный в конце периода Юнчжэн или начале Цяньлун. На дне подноса представлен ландшафт с рекой, монастырем в поросших лесом горах и фигурами людей, занятых повседневными делами. С оборотной стороны имеется печать в виде свернувшегося дракона с квадратным клеймом и двумя иероглифами в центре, которые могут быть прочитаны как «*Ци линь*» 琪琳 («Драгоценный нефрит»). В связи с характером печати, прямых аналогий которой найти пока не удалось, допустимо предположение, что поднос мог быть выполнен с ориентацией на конкретного китайского заказчика.

Расцвет жанра цветов и птиц (*хуаняо* 花鳥) в изделиях кантонских мастерских, начавшийся в правление Юнчжэн (1723–1735), был вызван новыми художественными возможностями, связанными с использованием эмалей *розового семейства* 粉彩 (Ил. 128). К лучшим образцам подобных кантонских вещей относится чайник из коллекции ГМВ, датирующийся 1730-ми годами [96, № 13]. Форма его, необычная для эмалей на металле, вместе с тем, весьма популярна в экспортном фарфоре этого времени [185, № 57, 133, 180, 204, 232]. В фигурных картушах, окруженных цветочным узором, помещаются композиции из пионов, ирисов и птицы, сидящей на ветке цветущих роз. Редкое в прошлом изображение розы стилизуется как головка пиона, распространенного в китайском искусстве символа летнего сезона. Примеры композиций в жанре *хуаняо*, где фигурирует цветок пиона – поистине бесчисленны. В иносказательном плане образ пиона часто связывается с представлениями о материальном благополучии, однако, в сочетании с фигурой феникса – «князя птиц», пион – «князь цветов» считается символом императорской власти. Сцену, в которой многочисленные представители птичьего царства («сто птиц / *бай няо*» 百鳥) чествуют феникса *фэи* 鳳, восседающего на кусте пионов *мудань* 牡丹, можно видеть на кантонской эмалевой тарелке периода Цяньлун из собрания Государственного Эрмитажа (Ил. 142) [7, ил. 88].



Ил. 142

Нарастание имперского пафоса, которым характеризуется вторая половина правления Цяньлун, ощутимо не только в разных видах китайского искусства, но даже в тех изделиях из коллекции музея Гугун, которые были созданы для пекинского двора европейскими мастерами. Так, комбинация изображений куста пионов, феникса и цилиня эффектно применена в декоре произведения в стиле рококо английским часовщиком Томасом Гарднером [164, с. 133] (Ил. 169).

Популярности сюжетных сцен, изображающих красавиц, в китайском прикладном искусстве правления Цяньлун способствовала достигшая совершенства техника росписи эмалевыми красками, позволявшая создавать тонкие миниатюры, достойные долгого и внимательного разглядывания. Китайская культура периода трех правлений была открыта влиянию са-

мых разных внешних источников, поэтому допустимо предположить (как это уже делалось по поводу фарфора [270, с. 107]), что появлению темы «красавиц» в эмалях на металле способствовали не только китайские живописные произведения с аналогичными сюжетами и близкие по содержанию европейские сцены, но и жанр *бидзинга* («живопись красавиц») в японском искусстве той же эпохи.



Ил. 143

Эмали с фигурами китайских красавиц представлены в коллекциях Государственного Эрмитажа (Ил. 143) и московского музея Востока (ГМВ), где хранится, например, небольшой шестигранный чайник со сценами, изображающими досужие занятия обитательниц женских покоев китайского дома [96, № 34]. Одна из дам, занимающаяся сочинением стихов, размышляет с кистью в руке над сорванным листком. Девушка-служанка приглашает ее посмотреть на игру с бабочками, которых другая красавица обмахивает веером. Пара бабочек, символизирующих в цинском искусстве счастливый брак, сообщает композиции определенный смысловой оттенок. Упоминание об этой (по-видимому, распространенной) женской забаве сохранилось в знаменитом романе «Сон в красном тереме / *Хун лоу мэн*» 紅樓夢, где главная героиня по имени Бао Чай, увидев бабочку,

достала из рукава веер и принялась играть с ней, похлопывая веером по траве [159, т. 1, с. 271]³¹. Аналогичный мотив представлен на гравюре, иллюстрирующей театральную пьесу эпохи Мин «Ранняя весна во Дворце радости» (см.: [173, ил. 96], датируется 1602–1608). Роспись, соединяющая живописные мазки и затеки красок с графическими приемами нанесения контурных линий, точек и штрихов, отличается тонкостью, рассчитанной на близкое рассмотрение. Полихромная живопись, как и во многих других кантонских эмалях для внутреннего и внешнего рынка, дополнена здесь изящной золотой графикой. Носик и горлышко чайника покрывает монохромный растительный узор (воспринятый из лиможских гризайлей и подвергшийся значительной стилизации); его вид и расположение типичны для «коммерческих» эмалей периода Цяньлун.

К распространенным в кантонских эмалях примерно с середины XVIII века китайским жанровым сценам принадлежат изображения даосских бессмертных. Ими украшены два находящихся в собрании ГМВ больших овальных подноса с фестончатыми краями [96, № 41, 42]; форма борта напоминает приведенный выше европейский аналог работы аугсбургского мастера Г. Менцеля, она варьируется также в других близких по времени кантонских вещах (например, Ил. 144). На лицевой стороне каждого из подносов даны четыре фигурных медальона с изображением феи *Магу* 麻姑 и двух служанок на облаке, в окружении полихромного цветочного декора³². Вдоль борта подносов помещается полоска монохромного растительного орнамента, по краю – геометризованный узор, унаследованный от более ранних кантонских вещей. С обратной стороны подносы украшены свободно располагающимися на белом фоне изображениями цветущих растений, плодов и летающих бабочек. Подобные мотивы и соотношение изображений и белого фона между ними характерны для мейсенского и китайского экспортного фарфора 1750–1770-х годов.³³

³¹ В русском переводе см.: [143, т. 1, с. 369].

³² *Магу* («Конопляная дева») относится к самым популярным образам китайской народной мифологии, согласно которой эта бессмертная фея имела несколько земных воплощений и помогала людям обрести здоровье и долголетие. В цинском искусстве она изображалась с определенными атрибутами – символами счастья и долголетия. На одной из наших вещей фея представлена с волшебным грибом *линчжи* 靈芝, дарующим бессмертие, на другой – со стилизованным в виде этого гриба жезлом *жуи* 如意, исполняющим желания.

³³ См., например: [250, ил. 18], датируется серединой XVIII в., [250, ил. 19] – около 1760 г., [250, ил. 36], датируется 1777 г.; [185, табл. X, XXI] – датируются периодом Цяньлун.



Ил. 144

Встречающиеся в расписных эмалях на металле 1730–1750-х годов составные наборы из тарелочек разных форм, получившие ранее развитие в фарфоре периода Канси, как правило, украшены традиционной росписью [186, ил. 192, 193; 7, № 250–252]. В сервизе из девяти предметов, хранящемся в ГМВ, восьми краевым тарелочкам придана форма раскрытого веера, а в центре расположен лоток круглой формы [96, № 17–25] (Ил. 144). Композиция напоминает по силуэту раскрытый цветок лотоса, в центре которого (благодаря чередованию элементов росписи) угадывается равноконечный крест. Эта деталь свидетельствует о продолжающемся влиянии христианства, которое в искусстве середины столетия приобрело несколько более опосредованную форму.

Четыре веерообразные тарелочки из девяти, образующих сервиз, расписаны изображениями цветов и птиц с преобладанием тонов зеленой гаммы при незначительном добавлении розового красителя. Четыре других

тарелочки в форме веера и круглый центральный лоток украшены изображениями *байгу* 百古 («ста древностей»). В этот набор включены: подставки для кистей, связки книг, изображения бронзовых курильниц, жезла *жуи* 如意 (исполняющего желания), вазы с коралловой веткой (символ редкой драгоценности), павлиньего пера (знак удачной карьеры), гриба *линчжи* 靈芝 (эмблема долголетия и творческого начала) и нефритового гонга. Все перечисленные предметы, призванные украсить собой кабинет китайского ученого или антиквара, размещены в росписи таким образом, что почти не заслоняют друг друга. Аналогичная композиционная схема расположения «древностей» была принята в фарфоре периода Канси, откуда она, по-видимому, и перешла в изделия из металла [186, ил. 127, 129, 147, 154]. Роспись тарелочек на тему «древностей», выполнена в основном черной краской с небольшим добавлением золота. Изделия, расписанные только черной краской и золотом по белому фону, встречаются в китайском фарфоре периодов Канси и Юнчжэн, составляя отдельную, сравнительно малочисленную, группу. Возможно, определенное влияние на их эстетику оказала китайская монохромная живопись тушью. Другим источником подобных произведений кантонских мастерских были лиможские монохромные эмали XVI–XVII веков с росписью en grisaille.

Распространение сюжета *байгу* 百古, пропитанного антикварным духом, связано с характерной для цинского периода, начиная с правления Канси, практикой собирания и изучения «древностей». Бронзовые сосуды классических форм в наборе *бай-гу* дополнялись четырьмя кабинетными «сокровищами» *сышу* 四術 – символами четырех изящных искусств (поэзии, каллиграфии, этикета и музыки): свитками, кистями, атрибутами шахматной игры, китайскими гуслиями (*сэ* 瑟) и другими «инструментами» образованного человека (*вэньжэнь* 文人). В отдельных композициях на фарфоре и, вслед за ним, расписных эмалях, эти изображения и сюжеты классической живописи сочетались с каллиграфическими надписями. Появление сюжетов подобного рода в китайском искусстве периода Канси отражало стремление второго маньчжурского императора повысить авторитет власти, подчеркнуть ее верность конфуцианским традициям и культурным идеалам китайской архаики, утвердить легитимность цинской династии и преемственность ее по отношению к государству Мин. Упомянутые темы приобрели особую популярность в декорации императорского фарфора и произведениях для внутреннего рынка практически сразу же после подчинения Южного Китая, на территории которого находились керамические мастерские Цзиндэчжэня. Есть основания согласиться с мнением Джулии Кёртис, которая считает, что Канси использовал декорацию традиционного фарфора как средство пропаганды империи [198, с. 11–15].

Представляется закономерным, что тогда же обновился интерес к древним и редким формам каллиграфии, которая с периода Канси становится

распространенным сюжетом прикладного искусства и из фарфора переходит в эмали на металле. В фарфоре, как и в других декоративных видах искусства, начиная с правления Канси, копировались различные каллиграфические почерки: уставной – *кайшу* 楷書, полууставной – *синшу* 行書 и скорописный – *цаошу* 草書. В подражание знаменитым китайским императорам прошлого, таким, как сунские правители Тайцзун 太宗 (976–998), Хуйцзун 徽宗 (1101–1125) и Сяоцзун 孝宗 (1163–1190), профессиональным каллиграфам, прославившимся, кроме того, изданием оттисков придворной коллекции манускриптов, маньчжурские государи стремились проявить себя и в этой области. Канси с увлечением занимался каллиграфией и владел этим искусством достаточно хорошо, чтобы следовать стилистическим тонкостям манеры Дун Цичана 董其昌 (1555–1636), которая в его правление преобладала в придворных кругах. Цяньлун являлся поклонником творчества юаньского каллиграфа Чжао Мэнфу 趙孟頫 (1254–1322), что, в свою очередь, сказалось на ориентации придворных художников. В годы Цяньлун было осуществлено фундаментальное издание каталога нормативных прописей «Из студии трех раритетов» (*Сань си тан фа те* 三希堂法帖) <73>.

Проникновение каллиграфии в прикладные виды искусства в такой связи представляется закономерным явлением цинского времени. В расписных эмалях периода Цяньлун сюжетные сцены и пейзажи иногда сочетаются с каллиграфическими надписями, как показывают предметы из коллекции Государственного Эрмитажа. Своеобразный вариант «китайщины» представлен в эрмитажном блюде первой половины XVIII века с многофигурной сценой поднесения даров на фоне европейского кулисного пейзажа с христианским монастырем на дальнем плане. На реверсе блюда начертаны стихи танских поэтов в манере самого прославленного китайского каллиграфа прошлого – Ван Сичжи 王羲之 (307?–365?). В надписи, сопровождающей стихи, произведение отнесено к периоду Мин, когда расписных эмалей как вида искусства в Китае еще не было. Таким образом, надпись выражает желание создателей блюда увеличить возраст вещи, что в целом характерно для китайского менталитета в связи с культивируемым в нем уважительным отношением к традиции, с давним опытом коллекционирования древностей. Авторы публикации полагают, что вещь предназначалась в дар кому-то из европейских художников при пекинском дворе [6, с. 53 – 55]. Кроме этого блюда в каталоге Т.Б. Араповой опубликовано еще два подобных примера – жезл *жуи* 如意 с цветочными узорами на синем фоне и благопожелательной надписью, а также миниатюрный флакон (вероятно, табакерка) с изображениями в жанре «цветов и птиц» и стихотворными строчками, записанными уставом [7, № 217, 248].

«Редакционный» отбор классических тем китайского искусства, имевший место в период трех правлений, показывает, что ориентация на древ-

ние образцы в это время не означала (как прежде) частного проявления образованности, но была направлена на укрепление имперской идеи. Вместо сюжетов, выражающих конфуцианские и даосские нравственные дилеммы, хорошо известным образованным людям в Китае, при Канси и его преемниках выбирались темы, раскрывавшие аспекты императорского правления, аполитичные образы и военные искусства. В 1696 году Канси заказал придворным мастерам ксилографическое издание «Картин земледелия и шелководства», сюжет которых ассоциируется с китайским придворным искусством, начиная с периода Сун. Иллюстрации к заказанному изданию придворного художника Цзяо Бинчжэня 焦秉貞 (последняя четверть XVII? – первая треть XVIII ?вв.) использовались в керамике периода Канси как мотивы росписи фарфоровых ваз и тарелок, откуда эти сюжеты, по-видимому, попали на европейские живописные полотна и гравюры в стиле шинуазри (Рис. 1). В росписи цинского фарфора стали весьма популярны сцены, связанные с образом Вэнь-вана – правителя периода ранней династии Чжоу, добровольно уступившего власть в государстве более достойному преемнику; изображения восьми далеких от политики литераторов времен танского Сюаньцзуна; сцены из классических литературных произведений (таких, как роман «Троецарствие / *Саньго яньи*» 三國演義) и картины любимой придворной забавы при маньчжурах – верховных состязаний в стрельбе из лука [198, с. 11–15].

Подобных сюжетов в кантонских эмалях середины XVIII века было меньше, чем в фарфоре, но они все-таки существовали. В нескольких вещах из коллекции ГМВ показаны китайские ученые в сопровождении слуг, гуляющие в саду, занятые созерцанием природы, музицированием, чтением книг, питьем вина и беседами [96, № 32]. Немало изображений ученых, расслабленные позы которых свидетельствуют о попытках найти вдохновение «во хмелю», представлено в росписи винных чашечек из эрмитажного собрания [7, № 47–50, 53].

В такой связи представляет интерес содержание росписи четырехгранного чайника из ГМВ [96, № 14]. На его стенках с двух сторон помещены китайские жанровые композиции, в целом отвечающие духу времени. Почтенный всадник, совершающий прогулку в сопровождении мальчика-слуги (в одной из сцен) и человек в просторных одеждах, опирающийся о спину вола и провожающий взглядом птичий клин (в другой композиции), воплощают распространенный в цинском искусстве аполитичный идеал благородного ученого, удалившегося от дел и обретшего радость в общении с природой. Сходные изображения представлены в росписи некоторых китайских табакерок XVIII–XIX веков, где они определяются исследователями как сцены из «Троецарствия» [248, с. 96–99]. По манере стилизации человеческих фигур и образов животных, а также по характеру сине-белого орнамента обрамления, с вплетенными в него изображе-

ниями драконов, упомянутая вещь имеет аналогии в коллекции Ллойда Хайда, датированные периодом Юнчжэн и предположительно вышедшие из мастерских Пекина [210, с. 55, № 233]. На плечах чайника помещается полихромная роспись в виде цветов и летучих мышей на желтом фоне, сходная с живописным декором предметов, отнесенных Хью Моссом к продукции столичных императорских мастерских [252, ил. 18].

Однако более вероятно, что чайник из ГМВ принадлежит к группе кантонских изделий для дворца, называемых *гуанфалан* 廣珐琅 (см.: Часть II, Главу 4), или же к разряду коммерческих вещей, испытавших сильное влияние дворцовых эмалей: напоминающие орнаментацию древних бронзовых сосудов зооморфные мотивы в виде стилизованных фантастических существ на желтом фоне были распространены в декоре *гуанфалан* (Ил. 140). Заданная волей Канси имитация и стилизация в произведениях искусства образов китайской древности, считавшейся «золотым веком» национальной истории и культуры, представляется важной тенденцией цинского искусства в целом. Закономерно проявление этого качества, прежде всего, в продукции столичных мастерских и в кантонских изделиях, адресованных двору, в наибольшей степени отражавших официальное понимание красоты, принятое в маньчжурскую эпоху.

Анализ кантонских живописных эмалей для внутреннего и внешнего рынка позволяет сделать следующие выводы.

Во-первых, относительная сюжетная и художественная самостоятельность этих произведений связана с тем, что эмалевое производство в южном портовом городе Кантоне / Гуанчжоу возникло независимо от Пекина и даже чуть раньше, чем во дворце.

Во-вторых, способность южных мастеров к восприятию внешних влияний, отвечающих требованиям рынка, позволила быстро освоить наиболее актуальные для рассматриваемого периода сюжеты, техники и приемы европейского искусства, что отразилось в декоре коммерческих изделий. Поэтому ранним, и в значительной мере сложившимся стихийно, кантонским вариантом цинского стиля в южных расписных эмалях явилась «европейщина» (*chinoiserie in reverse*).

В-третьих, кантонской «европейщине» свойственно принципиальное сходство с западными стилизациями шинуазри, которое основывалось на отношении к иной культуре как «экзотике», что предполагало отсутствие адекватного понимания заимствованных сюжетов и реалий чуждого быта и вызвало появление гротескных форм.

В-четвертых, само зарождение данного ремесла в Кантоне было вызвано ситуацией, обеспечившей расцвет «китайщины» на Западе; разнообразие источников, послуживших образцами для кантонских эмалей, представляется отличительным признаком международного стиля шинуазри в целом.

В-пятых, китаизация нового ремесла в годы Юнчжэн и Цяньлун сопровождалась сокращением количества кантонских вещей в «европейском» стиле; вместе с тем, продукция дворцовых мастерских середины XVIII века оказывала все более осязаемое влияние на южное эмалевое производство, как в сюжетном, так и в стилистическом отношении. В результате этого в кантонских эмалях периода Цяньлун возник новый вариант цинского стиля, отличный от *chinoiserie in reverse* и отражающий влияние пекинской придворной «китайщины».

В-шестых, этот новый кантонский стиль основывался на реальной ситуации производства эмалей в южных мастерских, где оттачивалось умение достигать художественного эффекта быстрыми и сравнительно экономными средствами, поскольку работа выполнялась, прежде всего, для внутреннего и внешнего рынка и лишь во вторую очередь – для двора. Трудившиеся по заказу императоров придворные эмальеры, напротив, тщательно и долго добивались высочайшего технического и эстетического совершенства, что отличает произведения пекинских мастерских, как показано в следующей главе.



Рис. 9. Изображение китайской красавицы на дворцовой эмали периода Цяньлун (Ил. 160)

**«КИТАЙЩИНА» В ЭМАЛЯХ ПЕКИНСКИХ МАСТЕРСКИХ
И ИЗДЕЛИЯХ «ГУАНФАЛАН»**

То обстоятельство, что правителями цинского Китая были маньчжуры, не только облегчало принятие европейских предложений в области науки (астрономии, механики) и даже введение этих предложений в государственный ритуал (см.: Часть I, Главу 3). Данное обстоятельство побуждало элиту цинского общества продвигаться от освоения традиционной китайской культуры к ее трансформации, используя возможности, предложенные практическим умом и эстетическим вкусом европейцев, взиравших на китайскую культуру извне, подобно самим маньчжурам. Это определило структуру цинского стиля, возникшего на пересечении китайских традиций с западными влияниями, адаптированными к местным условиям в пекинских придворных мастерских.



Ил. 145

Историю становления производства расписных эмалей в придворных мастерских правления Канси можно проследить по письменным источникам, многие из которых опубликованы. Из записи от третьего месяца 1716 года в дневнике иезуита Маттео Рипа (Matteo Ripa, 1682–1745), присланного в Китай для пропаганды христианства и работы в качестве художника (1710), следует, что император Канси, пожелав основать при дворе производство живописных эмалей по европейскому образцу, обнаружил, что в его распоряжении не было ни одного ремесленника, искусного в этом деле. Известно, что Канси решил проблему, обратившись за помощью в Кантон. Как полагал М. Рипа, опыт китайских мастеров в работе с глазурями для фарфора давал основание рассчитывать, что производство расписных эмалей тоже возможно. По свидетельству иезуита, при попытках освоить эту технику китайцы использовали как эталон находящиеся в их распоряжении европейские эмали [246, с. 55, прим. 25].



Ил. 146



Ил. 147

В действительности М. Рипа, даже будучи художником, не имел реального понятия о технических сложностях, возникших при освоении ново-

го ремесла и связанных с различиями в химическом составе и технологии производства знакомых китайцам прозрачных керамических глазурей и новых для них матовых европейских эмалей. Ян Линь 楊琳, правитель Гуандуна, посылая ко двору по просьбе Канси мастеров, знакомых с технологией производства эмали, в сопроводительном письме от двадцать восьмого числа девятого месяца 1716 года писал, что лучший из них – Пань Чунь 潘淳, известен во всей провинции, тогда как второй – Ян Шичжан 楊士章, может быть использован как помощник. Кроме этих мастеров Ян Линь 楊琳 направил в Пекин двух подмастерьев (их имена – У Цуньда 烏村大 и Ли Бинчжун 李秉忠). В качестве подарков императору были переданы часы, украшенные эмалью, европейские изделия из металла и живописной эмали, бриллиантовый перстень, западные инструменты и сырье для производства расписной эмали (фритта), в том числе нежного оттенка розовая эмаль, которую Пань Чунь 潘淳 использовал в работе на золоте и меди. Среди этих предметов, временным хранителем которых был назначен Ли Бинчжун 李秉忠, находилось несколько металлических чаш, покрытых эмалью, но еще не расписанных [цит. по: 154, 1981, № 3, с. 93–94].

Опубликованное письмо подтверждает сведения о недостатке собственных мастеров по эмали при дворе, хотя после реорганизации дворцовых мастерских прошло значительное время, в течение которого наблюдались определенные успехи в производстве перегородчатых эмалей (*цясы фалан* 掐絲琺瑯). Как становится ясно из того же письма, в Кантоне могла быть произведена или же приобретена у европейских купцов эмалевая фритта и выполнена подготовительная работа по созданию вещей для росписи их в Пекине. Доклад Ян Линя 楊琳 от 1716 года можно считать первым упоминанием об использовании в китайских расписных эмалях нового розового красителя, имевшего западное происхождение.

Три года спустя в докладе императору (от двадцать четвертого числа шестого месяца 1719) Ян Линь 楊琳 сообщил о прибытии французского корабля, на борту которого находился Жан-Баптист Граверо (Gravereau), хорошо знакомый с техникой живописной эмали. Этого французского иезуита в сопровождении курьера губернатор отправил в столицу. К моменту прибытия Граверо при дворе уже производились расписные эмали, качество которых, несмотря на наличие императорской марки, оставляло желать лучшего: роспись выглядит грубоватой по текстуре и неровной, с заметными дефектами в виде воздушных пузырьков, краски ее почти сливаются с цветным фоном. При этом, живописный слой выступает над поверхностью в виде легкого рельефа, как и в ранних образцах фарфора, расписанного эмалевыми красками [160, с. 184] (Ил. 108). Из сказанного ясно, что мастера все еще плохо владели техникой росписи и не могли контролировать время и температуру обжига, которые в соответствии с требованиями технологии различались для каждого цвета. Канси, тем не

менее, уделял этому производству много внимания. Еще в 1718 году эмалевая мастерская была переведена им из дворцового здания Уиндянь 武英殿 в более просторный павильон Янсиньдянь 養心殿, что можно связать с увеличением штата сотрудников, хотя ощутимых успехов мастера пока не добились. Лучшие вещи периода Канси, созданные в последние пять лет правления, позволяют предположить, что они обязаны своим качеством не только усилиям китайских эмальеров, работавших при дворе, но и руководству Граверо.



Ил. 148

Придворные мастерские выпускали вещи для личного пользования императора и других августейших особ, помеченные марками с девизом того или иного правления. Однако в связи с большим спросом на различную утварь во дворце находились эмали бытового назначения, поступавшие из Кантона / Гуанчжоу и провинции Гуандун и называвшиеся *гуанфалан* 廣琺琅 – «гуанчжоуские / кантонские эмали». Такие предметы (настенные украшения, подсвечники, вазы, ширмы, умывальные тазы, коробки, вешалки, кашпо для цветов), размещенные в интерьерах и бывшие в употреблении разных обитателей дворца, обычно не содержали императорских марок. При дворе, как правило, создавались вещи малых размеров или крупные предметы, собранные из небольших деталей, изготовленных и украшенных росписью отдельно от целого. Это отчасти объяснялось огра-

ниченными возможностями производства, расположенного на дворцовой территории [252, с. 43 – 47] <74>.

Предметы утилитарного и декоративного назначения – курильницы, жаровни, подсвечники, разного рода контейнеры, часто имели весьма эклектичные формы, сделанные по эскизам придворных художников или же предложенные самими мастерами-эмальерами и одобренные правящим императором (Ил. 146, 147). В технике живописной эмали отделялись и церемониальные сосуды, которые воспроизводили формы ритуальной бронзы (*дин, гу, цзун, цзюэ*, см. Приложение 2) и украшались изображениями, принятыми на древних бронзовых сосудах, или растительным узором с головками лотосов, как показано выше (см.: Часть I, Главу 1). Вариации лotosового узора вообще наиболее характерны для ранних произведений придворных мастерских наряду с изображениями фантастических существ – дракона-*лун* 龍 и феникса-*фэн* 鳳, которые по традиции считались символами императора и императрицы (Ил. 149).

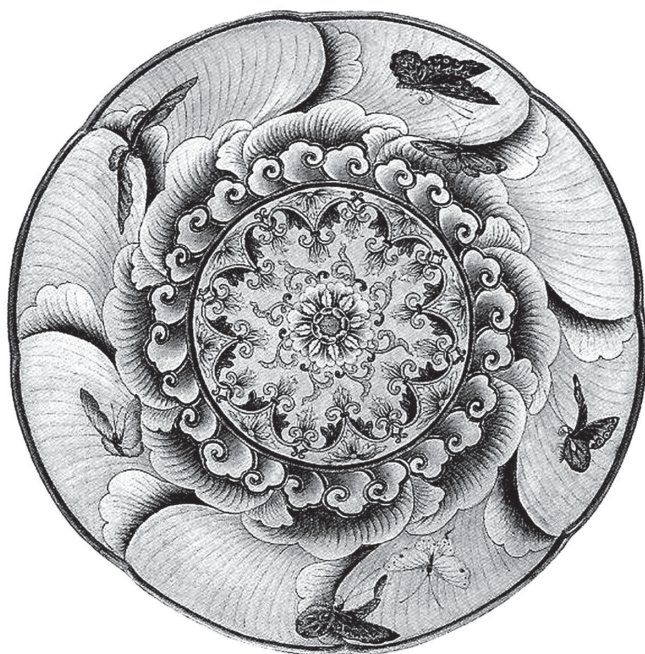


Ил. 149

Однако в композиционных решениях уже на раннем этапе производства пекинских расписных эмалей заметны следы европейского влияния. Так, растительные побеги нередко показаны расходящимися по спирали от центра, отдельные фрагменты композиции иногда подчеркнуты



Ил. 150



Ил. 151 а

чередующимися по цвету контрастными фонами (желтым, красным или голубым) [193, ил. 5, 6 А, В] (Ил. 151, 149). Аналогичная схема расположения элементов декора обыгрывалась в изделиях итальянских керамистов уже в середине XVI в. [51, с. 52 – 53] (Ил. 150). Ее же мы видим и в китайском фарфоре периода Канси [10, с. 20].

В росписи ранних эмалей придворных мастерских европейские персонажи (широко представленные в современных им кантонских эмалях) были очень редки, если они вообще существовали.

В этом сказался не только личный вкус императора, но и его программная ориентация на китайскую традицию.



Ил. 151 б

К популярным сюжетам росписи дворцовых эмалей относятся пейзажи, традиционные мотивы, символизирующие счастье и долголетие (персик, бабочка, летучая мышь), образы жанра «цветов и птиц», заимствованные из классической живописи и нередко воспроизводящие манеру письма известного художника Юнь Шоупина 恽壽平 (1633–1690). В росписях такого рода обычно представлены цветы четырех сезонов – пион, слива, лотос и хризантема [160, № 191, 197, 219] (Ил. 148). Несмотря на влияние живописи, в расписных эмалях периода Канси практиковалось произвольное использование цвета и сравнительно редко применялся белый фон, в чем сказалось воздействие лиможских прототипов, а сами изображения отличались излишней графичностью и даже жесткостью. Графичные сред-

ства художественной выразительности (контурные линии и штриховка) свидетельствуют о заимствовании с Запада практики использования гравюр в качестве образцов для создания живописных эмалей. Они напоминают также о популярности при пекинском дворе уже в годы Канси новой для Китая техники гравюры на меди (офорта *тунбань-хуа* 銅版畫).

Некоторая дисгармоничность ранних вещей, отражающая проблемы становления этого ремесла при дворе, не мешала китайским ценителям искусства видеть в изделиях периода Канси из фарфора и металла с росписью эмалевыми красками «тонкую смесь старого и нового стилей, оригинальную по замыслу и прекрасную в исполнении». Осуществлявший контроль за работой местной власти провинции Цзянси и императорских фарфоровых мастерских Цзиндэчжэнь столичный чиновник (*цзянси ань-чаша* 江西按察使) по имени Лю Тинцзи 劉廷幾 в своих «Заметках из сада Цзайюань» (*Цзайюань цзачжи* 在園雜誌), оконченных в 1715 году, записал, что императорские изделия, выпускаемые в его время, превосходят произведения предыдущих веков, их замысел и вид показывают деликатность и тонкость работы. Многие вещи, как было известно автору записок, сделаны под руководством Лю Пяньюань (настоящее имя которого Лю Юань 劉源). Из дворцовых хроник следует, что этот чиновник передал в Цзиндэчжэнь сотни эскизов для росписи фарфора. Весьма вероятно, что его зарисовками пользовались и придворные эмальеры [193, с. 8, прим. 20].

В последнем году правления Канси (1721) в Пекин прибыл со свитой кардинал Карло Амброзио Меццабарба (1685–1741), легат папы Клементя XI и представитель короля Португалии, которому Канси вручил богатые дары: шестнадцать живописных свитков, сто тридцать шесть ваз из пекинского стекла, сто двадцать восемь – фарфоровых, но только десять ваз из металла с эмалью [246, с. 56–57]. Русскому посольству, во главе которого Петр I поставил Л. В. Измайлова (1685–1738), Канси в тот же год передал золотую эмалевую чашу, предназначенную царю, а каждого из пяти послов одарил эмалевой табакеркой [193, с. 8]. Примечательно, что ранее (1706) Канси предпочел поднести в подарок папскому легату кардиналу де Турнону (de Tourgnon) табакерку из хрусталя [197, с. 83–88]. Сделанный впоследствии выбор показывает, что продукция соответствующих придворных мастерских, наконец, удовлетворяла требованиям императора, позволив ему использовать эмали в качестве государственных даров.

На примере контейнеров для табака пекинский вариант «китайщины» (придворного цинского стиля) может быть прослежен уже на предметном уровне, в самом назначении вещей. Нюхательный табак был доставлен на Запад из Вест-Индии, причем культура его использования в XVII–XVIII веков сделалась общеевропейской. Популярность этого средства в Европе в то время была столь высока, что миниатюрные табакерки из различных материалов (особенно часто – драгоценных металлов, кам-

ней, эмали и стекла) приобрели значение самых распространенных дипломатических и официальных подарков³⁴.

Китайские императоры в течение XVIII века особенно охотно следовали этой западной традиции, раздаривая табакерки приближенным и гостям и, в свою очередь, принимая и коллекционируя их <75>. В каталоге даров, врученных Канси в день его шестидесятилетия (1713), значатся две табакерки, поднесенные миссионерами, и пять табакерок (в их числе – три эмалевые) от китайских подданных. Сын и преемник Канси – император Юнчжэн получил в дар от Бенедикта XIII переданный папскими послами (1725) нюхательный табак и несколько драгоценных футляров для его хранения. Самыми страстными коллекционерами табакерок в XVIII в. были императоры Канси и Цяньлун, а в XIX веке – Цзяцин и Даогуан. Как считает Хью Мосс, большинство расписных эмалей, вышедших в правление Цяньлун из пекинских мастерских, составляли именно табакерки [252, с. 44]. Не удивительно, что форма табакерки-флакона в XVIII–XIX веках вызвала многочисленные подражания европейских ювелиров, эмальеров и часовщиков [164, с. 201, 226, 252].

В первый год правления Юнчжэн (1722) Ж.-Б. Граверо, сославшись на ухудшение здоровья, покинул Китай, хотя его отъезд в действительности мог быть связан и с репрессиями по отношению к некоторым представителям Ордена Иисуса, начавшимися в это время. Отсутствие французского миссионера пагубно сказалось на производстве эмалей при дворе. На короткое время его заменил прибывший тогда же Николо Томачелли (Tomacelli), который был хорошим живописцем и расписывал эмали по эскизам Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин 郎士寧). Работу Томачелли Юнчжэн оценил по достоинству, однако итальянский миссионер в 1725 году тоже отбыл из Китая. С его отъездом производство расписных эмалей при дворе испытало временные затруднения. В дальнейшем работу этой мастерской контролировали исключительно люди из близкого окружения императора, например, его брат, принц Инь Сян 胤祥 (1686–1730, тринадцатый сын Канси) и дворцовые евнухи.

К придворным эмальерам, лучшие из которых были выходцами из Гуандуна, Юнчжэн относился с особым вниманием, зная их по именам и при случае награждая за успехи. В архиве императорских мастерских от шестого числа третьего месяца 1730 года значится: «Доклад представлен из летнего дворца Юаньминъюань. Хай Ван 海望 подарил пару табакерок с ро-

³⁴ В Китай табак завезли португальцы в период своей наиболее активной коммерческой деятельности. Табакерки стали объектами коллекционирования во дворце и домах маньчжурской знати. Канси, будучи воспитанником учителей-иезуитов, воспринял многие иноземные привычки, употребляя вино, западные лекарства и нюхательный табак, в то время также считавшийся лекарством. Контейнеры для нюхательного табака в Китае приобрели вид миниатюрных флаконов с притертой крышкой и ложечкой для извлечения табака [7, № 216, 217].

списью эмалями, которая показывает гусей в полете, кричащими, собирающими корм и отдыхающими. Он получил императорский эдикт: Эта табакерка расписана очень хорошо, и обжиг тоже удачен. Кто ее расписывал и обжигал? [Доложить – М.Н.] по императорскому указу». После доклада управляющего император повелел выдать каждому из двух исполнителей росписи по двадцать *лан* серебра, мастерам, участвовавшим в технологическом процессе – по десять *лан*, подмастерьям и ремесленнику, выполнявшему золочение – по пять *лан* [193, с. 11]. Премия за две табакерки живописной эмали составила в общей сложности сто тридцать *лан* серебра, что равнялось годовому доходу князей некоторых рангов (см.: <4>). Указанная цена, как справедливо полагает Чжан Линьшэн, не соответствовала реальной стоимости вещей, но она была материальным стимулом в поисках прогресса этого производства.

Согласно архивным данным от двадцать седьмого дня одиннадцатого месяца пятого года правления Юнчжэн (1726), мастер расписной эмали Чжан Ци 張琦 взял шесть месяцев отпуска, чтобы повидать родителей и привезти своих детей и жену в столицу. Его расходы в течение этого времени оплачивал губернатор Гуандуна. Мастер расписной эмали Куан Линань 鄺麗南 взял шесть месяцев для посещения родственников и устройства свадьбы; в этот период он находился на содержании военного правителя Гуанси и Гуандуна. Согласно записям, появившимся позднее, заместитель управляющего сообщил принцу Инь Сян 胤祥, что ученик Лан Шинина 郎士寧 (Дж. Кастильоне – М.Н.) по живописи – Линь Чаокай 林朝楷, заболел туберкулезом и просит позволения вернуться в Гуандун для восстановления сил. По-видимому, придворный эмальер получил желаемое, поскольку далее сообщается, что «теперь мастер живописной эмали Линь Чаокай 林朝楷 очень полезный человек в императорских мастерских. По болезни он находился в отсутствии для выздоровления» [154, 1985, № 1, с. 89; 193, прим. 31].

Добиваясь от придворных мастеров полной отдачи, Юнчжэн не пренебрегал и выражением августейшего недовольства. В дворцовых архивах содержатся помеченные девятнадцатым числом восьмого месяца 1726 года сведения о том, что новый управляющий, Хай Ван 海望, получил следующий эдикт императора: «Последние пробы обжига эмалей привели к созданию грубых произведений, расписанных весьма заурядно. Отныне продукция должна быть тоньше». Зная о быстром продвижении Хай Вана по службе, можно заключить, что он справился с нелегкой задачей. Начав с должности заместителя управляющего хозяйственным ведомством по надзору за придворными мастерскими и почти сразу же поднявшись до положения управляющего, он вскоре стал министром (*дачэнь* 大臣) императорского хозяйственного департамента – *Цзунгуань нэйфу* 總管內務府. Немалую роль в успешной карьере сыграли способности Хай Вана само-

стоятельно создавать как отдельные композиции для росписи эмалей, так и дизайн предметов в целом. В архиве императорских мастерских от двадцатого числа восьмого месяца шестого года Юнчжэн записано: «Управляющий Хай Ван 海望 создал на вазе рисунок с благоприятным цветочным узором... он был передан на Высочайшее утверждение». Замыслы композиций в некоторых расписных эмалях периода Юнчжэн принадлежали не только Кастильоне (Лан Шинину 郎士寧), Хай Вану 海望, но и Хэ Цзинькуню 賀金昆. Последний, считавшийся мастером жанровых изображений и хорошим рисовальщиком цветов, был придворным художником Студии потворства желаниям *Жуигуань* 如意館 [193, с. 10, 19–20].



Ил. 152

Пришпоривая придворных мастеров, Юнчжэн, вместе с тем, не оставлял поисков западного эксперта, так и не увенчавшихся успехом в течение этого правления. В каждом вновь прибывшем миссионере императору виделся мастер живописной эмали. Один из миссионеров, Стефано Синьорини (Signorini), неоднократно опровергал слухи о том, что он обладает необходимыми навыками, но все равно не рассеял полностью сомнений императора, который подозревал итальянца в сокрытии возможностей. В своих отчетах, посылаемых в Европу, Синьорини писал (1727), что двору срочно требуется эмальер, поскольку придворные мастера часто были

не способны соблюдать требования и сроки, установленные императором. Аналогичная информация исходила от немецкого иезуита Игнатия Кёглера (Kogler, 1680–746), который обмолвился в письме (1726) к другому миссионеру, Фрэнсису-Ксавье Халлаузеру (Hallauser) о том, что компетентный мастер расписной эмали совершенно необходим сейчас при дворе, так как Юнчжэн «без ума от эмалей» [246, с. 58].

В 1729 году Ватикан назначил прокуратором в Китай П. Перрони (Perroni), и принц Инь Сян 胤祥 настойчиво просил прислать вместе с ним также эмальеров, владевших знаниями всех аспектов производства, от подготовки цветных веществ до контроля температуры и времени обжига, поскольку эмали доставляли императору большое наслаждение, а китайские мастера все еще не вполне владели требуемыми навыками. Тем не менее, в 1728 году императорский завод по производству стекла был способен готовить доставляемое ранее из Европы сырье для эмалей – фритту желтого, синего, черного, фиолетового, красного, пурпурно-розового цвета и разных тонов зеленого – от совсем светлого до темного с синеватым оттенком. В качестве эталонов использовались уцелевшие западные образцы стеклянных красок, как об этом свидетельствуют записи в дворцовых хрониках от двадцать четвертого числа седьмого месяца шестого года правления Юнчжэн [193, с. 9–10, прим. 28].

Хотя расписные эмали этого периода в техническом отношении и богатстве колорита не могли превзойти вещи, сделанные на Западе, они продолжали совершенствоваться, следуя в направлении, наметившимся в период Канси. Дворцовые эмали правления Юнчжэн были в большинстве случаев много лучше вещей предыдущего периода.

При этом, по формам и характеру росписи они в значительной мере отвечали традиционному китайскому вкусу, поскольку европейцы (за исключением разве что Джузеппе Кастильоне / Лан Шинина 郎士寧) уже не принимали участия в их производстве, побуждая китайцев обходиться своими силами, а западные влияния, оставшиеся от начальной стадии освоения ремесла, были переосмыслены и дали неплохой результат, который можно определить как придворный вариант цинского стиля периода Юнчжэн. В манере росписей некоторых эмалей этого времени преобладало цветное пятно, хотя наиболее характерными все-таки оставались вещи, украшенные тонкими, подчеркнуто линейными изображениями. Появившиеся в последние годы Канси изделия с изящным и уравновешенным цветочным декором на желтом или голубом фоне продолжали выпускать и в годы Юнчжэн. Различия были незначительными и состояли в усложненности и компактности росписи более поздних вещей, а также в особой легкости и свежести цветовой гаммы, отразившей влияние европейского стиля рококо. Расположенные в центре некоторых композиций фигуры бабочек появились уже в годы Канси [160, № 181] (Ил. 153).

В эмалях правления Юнчжэн живописные бабочки походят на ожившие цветы и образуют очень тонкий по рисунку, нежный по колориту и причудливый узор, полный грации застывших движений (Ил. 152). Композиции с выделенными цветом картушами разных форм (круглыми, овальными, стрельчатыми, сердцевидными, иногда – с тщательно проработанными рамами сложных очертаний) появились в период Канси. Теперь они стали даже более популярны и часто включали полихромный цветочный декор (Ил. 148). В дворцовой коллекции представлены варианты круглого в плане кашпо или аквариума на трех низких ножках с композициями из восьми фигурных клейм, выделенных цветом на фоне с пестрым растительным узором. В клеймах вещи из пекинского собрания чередуются по цвету стилизованные лотосы и «драгоценности» из набора *бабао* 八寶 [160, № 195]. В аналогии ей из тайваньского музея картуши содержат «срезанные» рамами фрагменты живой природы, композиции из растений (бамбука, лотосов, цветущей сливы) и птиц (ласточек, сорок) [193, ил. 10, А, В, С]. Изображения жанра «цветы-птицы» в расписных эмалях периода Юнчжэн, подражающие живописной манере *гунби* 工筆 («тщательной кисти»), весьма многочисленны и воспринимались бы как тривиальные, не будь они столь непринужденными и свободными от вульгарности.



Ил. 153

В сосудах в виде персика, появившихся среди дворцовых эмалей этого времени, обыгрываются художественные эффекты исинской керамики и традиционного глазурованного фарфора с его плавными переходами цвета (Ил. 130). Последнее совмещается с графичной росписью эмалевыми красками, изображающей листву персика и летучих мышей, «скользящих», как легкие цветные тени, по поверхности предмета. И все же, несмотря на отдельные примеры участия традиционного керамического ремесла в формировании художественного облика живописных эмалей на металле, последние значительно больше повлияли на современное им керамическое производство, по существу определив эстетику всего цинского фарфора с росписью эмалевыми красками.

Важной новацией периода трех правлений стало широкое применение адаптированной в металле техники живописной эмали в декоре китайского фарфора. Факт использования указанной техники в традиционном керамическом производстве трудно переоценить: визуальный эффект росписи эмалевыми красками (который можно сопоставить с живописью в манере «тщательной кисти» / *гунби* 工筆) был принципиально отличен от художественного результата, достижимого путем применения известных с давних пор керамических глазурей. Поэтому речь может идти о своеобразной революции, произошедшей в наиболее старом виде китайского ремесла – керамическом производстве. Данная технологическая революция, повлекшая за собой очевидные стилистические изменения, была целиком связана с культурными нововведениями маньчжурской династии, или (с точки зрения маньчжуров) с техническим опытом и знаниями, которые были принесены в дар империи Цин европейцами, в том числе миссионерами, состоявшими у нее на службе. Сказанное помогает понять причину, по которой производство эмалей на металле достигло при маньчжурах небывалого прежде расцвета и временами пользовалось высочайшим вниманием даже в большей степени, нежели традиционное фарфоровое ремесло.

О том, что уже в годы Юнчжэн среди живописных эмалей на металле появились подлинные шедевры, свидетельствуют как реально сохранившиеся произведения, так и оценка, данная в переписке этого императора с одним из страстных коллекционеров – влиятельным приближенным по имени Нянь Гэньяо 年羹堯, главнокомандующим северо-западной армии. В письме от двенадцатого числа второго месяца 1724 года тот писал своему государю: «Ваш слуга видел эмалевую подставку для кистей, сделанную весьма тонко, расписанную гармонично и красиво, и не мог побороть своей зависти. Почтительно выражаю мою великую благодарность за необыкновенную щедрость Неба [императора – М.Н.]. Я хотел просить Ваше Величество, если есть новая партия эмалей, может быть, Вы сможете пожертвовать мне одну-две вещи, чтобы удовлетворить жадность Вашего любимца». Юнчжэн писал в ответ на полях письма: «Я не имею досуга, чтобы

посмотреть последнюю партию эмалей высшего качества, но в будущем, без сомнения, найдутся вещи, достойные внимания. Теперь, вероятно, я пошлю вам несколько, но знаю, что не употреби вы слово «жадность», я не дал бы ни одной. Этот дар весь той силе, которая заключена в одном слове» [цит. по: 193, с. 9]. Очевидно, высокопоставленные коллекционеры вполне понимали друг друга, и в ответе Юнчжэна словно не чувствуется барьера, как если бы дворцовый этикет не накладывал ограничений, что является лучшим свидетельством августейшего отношения к эмалевому искусству.



Ил. 154

К эстетическим нововведениям в живописных эмалях на металле периода Юнчжэн следует отнести применение золоченых скульптурных деталей (например, небольших ручек в форме свернувшегося дракона, симметрично расположенных на плечах вазы), что получило развитие в расписных эмалях правления Цяньлун. В отношении цвета период Юнчжэн характеризуется частым использованием черного фона для по-

лихромной росписи, иногда в сочетании с другими цветными фонами, обычно, желтым или голубым. В коллекции музея Гугун представлен причудливой формы чайник с яйцевидным туловом и сосредоточенными в его верхней части дополнениями – маленьким изогнутым носиком, фигурной ручкой и круглой крышкой на шарнире [160, № 187] (Ил. 154). Чайник украшен полихромными изображениями летучих мышей и цветов с сердцевинами в виде иероглифа *шоу* 壽 («долголетие»), разбросанными на черном фоне, и краевым орнаментом *жуивэнь* 如意紋 на голубом фоне. Форма этого чайника, в полной мере отражающая особенности цинского придворного стиля этого времени, несмотря на явное отсутствие функциональности, не была уникальной. Аналогичная вещь с маркой правления Юнчжэн сохранилась в Государственном историческом музее в Москве³⁵. Предмет из московского собрания украшен изображениями пионов и феникса на розовом фоне. Форма и конструкция вещи, марка и характер росписи показывают, что это произведение относится к единичным в российских собраниях примерам дворцовых изделий правления Юнчжэн.

В коллекции тайваньского музея существует уникальный образец эмалевой коробочки с эффектным рисунком в виде пятицветных облаков на черном фоне, возникший в подражание форме японского поясного чернолакового кошелька – инро. Чжан Линьшэн связывает появления этого необычного предмета с записью в архивах мастерской, сделанной между вторым и четвертым месяцами седьмого года Юнчжэн (1728): «Управляющий Хай Ван 海望 показал коробочку, расписанную иностранным лаком с цветным свастиковым декором. Императорский указ гласил: использовать эту вещь как модель и сделать эмалевую коробочку», что и было исполнено [193, с. 20, прим. 32, ил. 13 А, В]. Упомянутое произведение интересно, прежде всего, тем, что демонстрирует редкий в XVIII веке, хотя и не единственный, пример влияния Японии в китайском эмалевом производстве.

О высочайшем внимании, проявленном в годы трех правлений к производству расписных эмалей, свидетельствует обилие вещей с императорскими марками <76>.

Для начертания четырехзначных марок обычно использовался уставной почерк (*кайшу* 楷書) в определенной каллиграфической манере (Ил. 145, 155), принятой уже в перегородчатых эмалях периода Мин. Характерными приметами были сравнительно широкие знаки, черты которых располагались под углом в девяносто или же сорок пять градусов, а вертикальные линии были толще, чем горизонтальные, имевшие треугольные окончания с загибом вверх.

В период Цяньлун, наряду с четырехзначной, применялась шестизначная формула марки «Сделано в годы Цяньлун [правления] Великой [ди-

³⁵ ГИМ, инв. № Ц 21825, Эм. 1908.

настии] Цин» (*Да Цин Цяньлун нянь чжи*) в «малом стиле печатей» *сяо чжуань* 小篆.

Период Цяньлун, особенно его первая половина, по праву считается временем мира и процветания империи, когда придворные мастерские создали огромное количество художественных сокровищ из металлов с эмалями, сохранившихся лишь частично. В списке 1761 года подарков Вдовствующей императрице, отмечавшей свой юбилей, указано семьдесят два предмета «кантонской» (то есть расписной) эмали, среди которых названы ритуальные сосуды, вазы, кувшины, чаши, тарелки и другие изделия [193, с. 15, 20, прим. 33].



Ил. 155

Эмальеры периода Цяньлун иногда по традиции выполняли точные копии более ранних образцов. Например, миниатюрная коробочка с полихромными изображениями стилизованных лотосов на серо-голубом фоне или корзиночка с дугообразной ручкой и цветочным декором на желтом фоне, обе – с марками правления Канси, были детально воспроизведены придворными мастерами и помечены марками периода Цяньлун [160, с. 192 и 219, 194 и 232]. В собрании тайваньского дворца-музея представлен четырехгранный чайник с маркой Канси, украшенный изображением

цветущих пионов на желтом фоне. Известны опубликованные аналогии этой вещи с марками Цяньлун, одна из которых находится в том же собрании, а другая принадлежит пекинскому музею Гугун [193, ил. 16, 17 А, В; 160, с. 206] (Ил. 156).

Как показывает сравнение копий с оригиналами, в них полностью совпадает форма, композиция, детали и колорит росписи (сочетающей розовый, голубой и оттенки зеленого цвета), а также графичная манера рисунка. Лепестки цветов густо окрашены у основания и выбелены у краев; стебли, побеги с бутонами, листья и прожилки на них обведены тонкой черной кистевой линией, придающей остроту и законченность всей композиции.

Среди дворцовых эмалей периода Цяньлун существует небольшая группа вещей природных форм, например, ваза в виде полураскрытого цветка лотоса или коробочка-лист [193, ил. 24, 25]. До некоторой степени они следуют традициям периодов Канси и Юнчжэн. Особую популярность в расписных и перегородчатых эмалях, созданных для дворца во второй половине XVIII века, приобрела форма двойной тыквы – *хулу* 葫蘆 [187, № 298].



Ил. 156

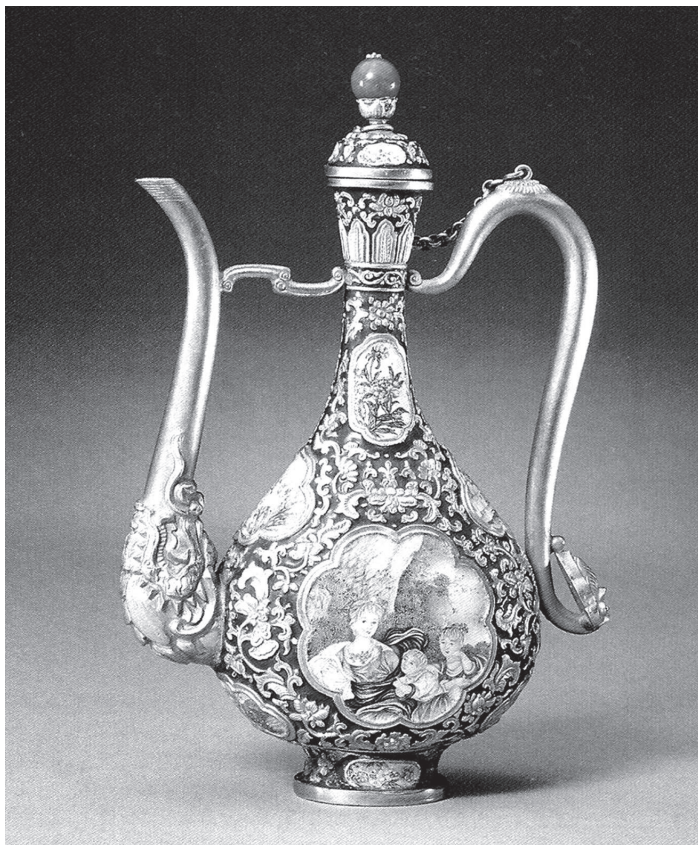
Вместе с тем, в дворцовых изделиях середины XVIII в. применялось значительное число новых западных форм и сюжетов росписи. Император Цяньлун в начале своего царствования проявлял больше интереса к европейскому искусству, нежели даже его предшественники. Самым выразительным свидетельством тому было, конечно, строительство дворца в «западном» стиле, предпринятое по августейшему указу в комплексе Юаньминъюань (см. Часть 2, Главу 2). Те же тенденции наблюдаются в дворцовых эмалях этого правления, в росписи которых распространяются европейские жанровые и пейзажи сцены (Ил. 157, 158), имеющие определенное сходство с произведениями рококо.



Ил. 157

Цвет в пекинских живописных эмалях периода Цяньлун обычно соответствует реальной природе тех или иных объектов изображения. Применяются иллюзионистические эффекты передачи объемности предметов и тел, пространственной перспективы, «глубины» небес (при помощи светотене-

вой моделировки и штриховки [160, № 104–106, 212, 215, 223, 233]). Это явилось следствием влияния росписи западных эмалей (которые в виде посольских даров поступали в Пекин и затем копировались придворными мастерами), с одной стороны, и, с другой стороны, результатом работы при пекинском дворе европейских живописцев – Дж. Кастильоне и Ж.-Д. Аттире, создавших на китайской почве особый вариант компромиссного цинского стиля, родственного западным версиям шинуазри, однако, отмеченного преобладанием в нем китайских компонентов. Введенная этими художниками в цинское придворное искусство западная концепция перспективы и светотени приобрела популярность в расписных эмалях дворцовых мастерских. Светотень накладывалась «отмывкой» цветов или при помощи нанесения штрихов (обычно в виде точек – техника, которая была заимствована пекинскими художниками из западных живописных эмалей XVII–XVIII веков [160, № 223, 209], Ил. 143). Такие эффекты в росписи были достижимы лишь при условии применения непрозрачных красителей.



Ил. 158



Ил. 159

Возможно, это обстоятельство служит объяснением того примечательного факта, что прозрачные материалы были к середине XVIII века полностью исключены даже в технике клуазонне. В результате адаптации европейских приемов сюжеты, связанные с национальной историей, китайские жанровые композиции, изображения китайских красавиц, цветов и птиц в пекинских (и, вслед за ними, кантонских) эмалях периода Цяньлун тоже стали, по определению исследователей, чаще исполняться в новой – «западной», а не в прежней – «китайской» манере. Анализ материала позволяет в действительности определять эту новую манеру как признак придворной «китайщины» периода Цяньлун. Характерным образцом может служить находящийся в дворцовом собрании аквариум (или кашпо) в форме чана, который украшен жанровыми сценами в рокайльных картушах, включающих изображения в духе Кастильоне китайских пастушек с козочками на фоне китайского же горного пейзажа, однако с низкой

линией горизонта и западным «кулисным» построением композиции. В обрамлениях картушей и орнаментальных клеймах между ними применен стилизованный узор в виде облаков и драконов *куй 夔* [160, № 233] (Ил. 159).

В дворцовых эмалях правления Цяньлун форма картушей со сложными тщательно проработанными рамами часто приближается к французским прототипам середины XVIII века. Но, как правило, в ней стилизуются китайские мотивы – облака и облачные драконы, крылья феникса и некоторые другие узоры, в свою очередь, вероятно, обогатившие фантазию французских декораторов стиля рококо, например, Никола Пино (1684–1754) [127, ил. 44; 160, с. 223].



Ил. 160

Под влиянием западного искусства в цинских эмалях приобретает популярность изображение китайской «мадонны» с младенцем, характеризующееся особой, иногда избыточной, миловидностью [160, № 104, 212; 7, № 27] (Ил. 160). Нанесенная мелкими точечными штрихами с использованием светлых палевых оттенков розовой краски легкая моделировка лиц и

тел, оставляющая впечатление мягких, скользящих теней, была особенно эффектной при изображении китайских красавиц. Сами образы китаянок, изящных и тонких, с узкими покатыми плечами и чуть удлиненным нежным овалом лица, как правило, соответствуют эталону женской красоты, воплощенному в начале правления династии Цин такими придворными художниками, как Цзяо Бинчжэнь 焦秉真 и Лэн Мэй 冷枚.

Возрастание авторитета пекинских мастерских проявилось, прежде всего, в кантонских эмалях для дворца (*гуанфалан* 廣琺琅), но постепенно распростралось даже на коммерческие произведения, что согласуется с усилением имперского начала в культуре периода Цяньлун. Мастера Гуанчжоу в это время стали подражать изделиям придворных эмальеров не только в сюжетах, но и в колорите, все чаще используя желтый фон. Формы и орнаментация вещей, созданных для пекинского двора в южных мастерских, нередко восходят к древним ритуальным сосудам.

Кантонские эмальеры переняли «столичную» манеру письма мелкими штрихами и точками. Все это могло быть связано с увеличением количества вещей, производимых в Гуанчжоу для Пекина в годы Цяньлун. При этом столичные изделия иногда заметно отличались от кантонских эмалей суховатым, отчетливым рисунком и компактностью сцен, более аккуратной и тщательной, можно даже сказать «академичной», манерой росписи, начало которой было положено придворными эмальерами правления Канси.

Сохранившееся в собрании Государственного Эрмитажа кашпо с четырехзначной красной маркой правления Цяньлун, созданное в Кантоне для дворца по случаю какого-то радостного события, украшено четырьмя причудливого вида картушами, заключающими фигуры европейских галантных дам на фоне европейского же сельского пейзажа³⁶. Роспись содержит полный набор средств придворных мастеров, используемых для передачи объемности тел, глубины неба и перспективных сокращений в архитектуре [7, с. 231, № 183]. Вместо обычных для кантонских коммерческих изделий художественных приемов (штриховки косыми линиями и обводки изображений по контуру, подчеркивающих графичность росписи, в остальном напоминающей акварель) здесь применяется точечная «импрессионистическая» техника, создающая иллюзию особой мягкости форм и таяния красок в световоздушной среде. Примером усвоения столичной техники письма служит созданная в Кантоне в годы Цяньлун плоская фигурная коробочка (по определению Т.Б. Араповой – портмоне) с откидной крышкой на шарнире, расписанная китайскими жанровыми сценами [7, ил. 19–22]. В одной из композиций показана сидящая на траве молодая женщина в китайском костюме, которая (вместе со стоящим возле нее мальчиком, облаченным в желтый халат и маньчжурские туфли на

³⁶ О марках, написанных красной краской, подробнее см.: [243, с. 85–89].

платформе) разглядывает расхаживающего под деревом красноголового журавля. Другую сторону той же коробочки украшает композиция с изображением китайки, сидящей на камне, и прильнувшего к ее колену ребенка. Эта милостивая пара расположилась в саду, населенном птицами и цветами, перед открытым окном дома с виднеющимися внутри бытовыми предметами – столиком, курильницей *дин* и вазой с кораллом (Ил. 143). Низкая линия горизонта и способ трактовки пейзажного фона свидетельствуют об освоении приемов европейской живописи, адаптированных для Китая придворными художниками – миссионерами. Следует заметить, что, передавая пластику движения фигур, кантонский эмальер проявил все же не так много умения, как придворные мастера, хотя общее композиционное построение сцен выглядит убедительно.

Большинство произведений периода Цяньлун отмечено ярко выраженным стремлением к оригинальности и великолепию, даже вопреки цельности образа, что позволяет отличить их от вещей предшествующих периодов. Характерным примером тому представляется находящаяся в собрании пекинского дворца ваза с шестизначной маркой правления Цяньлун, украшенная пейзажами в европейском стиле, помещенными в фигурные картуши на теле вещи. Фон композиций образован цветочным узором *ваньхуа* 萬花 («множество цветов»), появившимся в росписи на фарфоре и эмалях в годы Цяньлун. Цветочный декор дополнен рельефными волнами золоченых рокайльных завитков. Вместе с тем, располагающиеся на плечах вазы парные ручки в виде львиных голов с кольцами являются стилизацией зооморфных форм, принятых в декоре древней бронзы [160, с. 226] (Ил. 157).

Одной из самых популярных форм в составе дворцовых эмалей второй половины XVIII века представляется форма кувшина для воды (афтаба) с округлым туловом, высоким узким горлом, тонким изогнутым носиком и точеной петлевидной ручкой, к которой цепочкой присоединялась круглая крышка с навершием-бусиной (Ил. 158). Этот тип кувшина, как правило, дополненный зооморфными рельефными деталями, расположенными на ручке и носике, имеет ближневосточное или индийское происхождение [67, с. 36, 142]. Он изредка встречается уже в танском металле [251, с. 147, № 103] и получает распространение в цинском серебре правления Канси [283, № 378, 379]. В годы Цяньлун декорация такого кувшина стала заметно сложнее, причем круглые в плане детали объединены в его композиции с квадратными элементами (Ил. 161). Сочетание этих геометрических форм особенно уместно в декоре дворцовых вещей, поскольку в китайской традиции круг и квадрат связаны соответственно с символикой Неба и Земли, мужского и женского начал (*ян* и *инь*).



Ил. 160

Многие дворцовые кувшины-афтаба, созданные в годы Цяньлун, расписаны европейскими жанровыми сценами. Совмещение «западных» (европейских, индийских, ближневосточных или тибетских) декоративных и пластических мотивов со стилизованными элементами, почерпнутыми из декорации чжоуской бронзы определяет облик этой и многих других вещей правления Цяньлун (см.: Часть I, Главу 1). Их эклектичность отражала культурную концепцию цинской династии, а также имперские амбиции периода трех правлений, что сближает подобные произведения цинского стиля с современными им западными стилизациями шинуазри, созданными по заказу европейских правителей. Формы и декор китайских перегородчатых эмалей XVIII века часто демонстрируют принадлежность к той же придворной версии цинского стиля.

Такова находящаяся в собрании Государственного музея Востока (ГМВ, Москва) группа медных тарелок, отделанных в перегородчатой технике [98, с. 135–138]. В композициях вещей заметна трансформация принципов французского искусства второй половины XVII века: очевидно общее сходство предметов из московского собрания с декором руанских фаянсовых тарелок, в которых сочетаются компактные орнаментальные элементы растительного характера и ажурные решетки, помещенные у краев на равном расстоянии от центра [15, с. 66, ил. 50]; по набору и расположению узоров перегородчатые эмали из ГМВ составляют близкую аналогию композиции ковра, вытканного на мануфактуре Савонери и украшенного гербом Кольбера [16, с. 79].

Закручивающиеся в спирали растительные побеги, обрамленные пышной листвой, размещаясь симметрично и густо заполняя плоскость цветного фона в композиции ковра, с прихотливым изяществом оплетают жесткие линии решеток.

В отличие от французских образцов, композиции китайских эмалевых тарелок не содержат фигуративных обрамлений и эмблем, а столь обычные для изделий в стиле Людовика XIV геометрические узоры из прямых углов и дуг в произведениях пекинских мастеров сразу же заменяются переплетением полукружий, воспроизводящих облачные очертания головки жезла *жуи* 如意. Таким образом, в декоре цинских клуазонне первой половины XVIII века был адаптирован стиль Людовика XIV, сочетающий помпезный растительный декор барокко с симметричными построениями и геометрически правильными линиями и формами раннего классицизма.

Растительный орнамент цинских клуазонне, напоминающий европейские «гротески» (или «арабески» <77>), представляется новой версией традиционного узора в виде лозы с головками лотосов. При этом центр композиции китайских клуазонне принадлежит не щиту с гербом, как в европейских оригиналах, а условной цветочной розетке, обрамляющей две скрещенные ваджры *цзиньганчу* 金剛杵, что напоминает о принципиальном значении ламаистского компонента в элитарных видах цинского искусства периода трех правлений [98, с. 135, 136].

Аверс парных эмалевых тарелок из ГМВ украшен изображениями бабочек, летающих вокруг символа «великого предела» – *тайцзи* 太極, и симметрично расположенными на бирюзовом свастиковом фоне рамами-картушами, заключающими в себе символы четырех искусств (*сышу*). Орнамент борта каждой из тарелок восходит к так называемым «парчовым» узорам и имеет свои версии во французском искусстве XVII–XVIII веков, где он фигурирует под названием трельяжа. По мотивам «четырех искусств», семантически близких западным «трофеям» (атрибутам европейских искусств, наук и художеств) и форме картушей (вытянутых по горизонтали прямоугольников, у которых прямые линии на двух узких сторонах



Ил. 162

заменены полукружьями дуг) китайские клуазонне аналогичны произведениям «большого стиля» французского просвещенного абсолютизма.

Следы влияния цинской придворной живописи, получившей развитие в студии *Жуигуань* 如意館 (где трудились упомянутые выше Дж. Кастильоне и Ж.-Д. Аттире), проявились в композициях некоторых клуазонне периода Цяньлун, украшенных ландшафтами, например – в пейзажной пластине из собрания ГМВ [98, с. 47 – 49] (Ил. 162). В ее композиции сохраняется обычное для китайских пейзажей вертикальное построение, единственно возможное при взгляде сверху («с высоты полета птицы»), однако небу отведено неожиданно много места – почти половина формата.

Подобное отклонение от нормы связано с влиянием европейской живописи. Набор изображений, между тем, остается абсолютно традиционным, включая горы, камни, облака, сосны и ручей, на берегу которого расхаживают красноголовые журавли, произрастают цветы и божественные грибы – *линчжи* 靈芝. Все образы согласуются с даосской системой ценностей, в центре которой лежит идея долголетия. Поднимающаяся в горной расщелине за линией горизонта одинокая вершина имеет форму и цвет спелого персика – плода долголетия. Эта деталь обращается к воображению зрителя и задает некоторый интеллектуальный поворот традиционного сюжета, совпадая тем самым с общим культурным контекстом периода этого «просвещенного» правления.

Близкую аналогию пейзажной пластине ГМВ по сюжету составляет круглый настольный экран из собрания Пьера Олдри, датирующийся годами Цяньлун. Оправа экрана, сочетающая образы китайской мифологии с элементами европейского рококо, имеет форму кольца, составленного клубами рельефных облаков, а ножка сделана в виде раковины и поднимающегося из нее пика «мировой горы» *Бошань* 博山 или омываемого морскими волнами легендарного горного острова *Пэнлай* 蓬萊 – обители бессмертных [187, с. 321]. Подобная форма обрамления настольного экрана, по-видимому, была характерна для дворцовых произведений указанного периода, поскольку она встречается даже в композиции часов, созданных тогда же придворными мастерами [164, с. 47]. Декорация европейских часов, представленных в коллекции музея Гугун, и их китайских реплик (подробнее см.: Часть II, Главу 5) сопоставима с формами пекинских клуазонне правления Цяньлун в целом. Так, идея использования фигурок журавлей в качестве ножек предмета обыграны в композиции китайской эмалиевой курильницы из собрания Олдри [187, с. 323] (Ил. 168) и в английских часах конца XVIII века [164, с. 150].

Китайские перегородчатые эмали периода Цяньлун, выполненные, как правило, с завидным мастерством, бывают забавными и изящными, или же слишком суетными и надуманными, однако неизменно демонстрируют артистизм и фантазию мастеров – качества, стимулируемые меценатством императора. Одним из наиболее экстравагантных нововведений эры Цяньлун стала форма двойных ваз, нашедших самое широкое распространение в эмалях этого времени. Обе вазы, в некоторых случаях скрепленные между собой пышной драпировкой, как правило, составляли композицию, основанную на принципе контраста формы и размера элементов [160, № 100, 98,] (Ил. 163).



Ил. 163

Мотив занавеса или драпировки, наброшенной на алтари или античные вазы, появился во французском искусстве конца XVII века (под названием ламбрекен) и, видоизменяясь, сохранился в течение всего XVIII столетия, когда к нему добавились другие подобные детали – ленты и банты, а также узлы и петли из витых шнуров, распространенные в произведениях эпохи Людовика XVI. В контексте изложенного едва ли можно считать случайным то обстоятельство, что мотивы шнуров и узлов нашли применение также в композициях изделий из металла с марками правления Цяньлун, где они обычно вступали в сочетании со стилизованным декором чжоуской бронзы.

В произведениях придворных мастерских эры Цяньлун весьма часто используется сочетание различных техник работы по эмали – перегородчатой, выемчатой и расписной одновременно. Декоративный эффект в этом случае построен на контрасте художественных возможностей каждой техники (Ил. 161, 164). Во всех предметах со смешанной техникой декора перегородчатая или выемчатая эмаль выступает средством создания полихромных изображений фона для фигурных картушей с живописной эмалью [160, ил. 103–105].



Ил. 164

Многоцветные орнаменты из перегородчатой эмали на бирюзовом фоне обычно обрамляют светлые «окна», включающие не только пейзажи, но и живописные изображения цветов и птиц, европейских или китайских фигур с применением линейной перспективы и светотени. Прототипами европейских жанровых сцен нередко служат гравюры, которые воспроизводятся детально и с большой точностью, способной иногда компенсировать отсутствие адекватного понимания смысла изображений. Стремление к точности в передаче деталей европейского первоисточника отличает работы придворных мастеров от произведений кантонских эмальеров, как правило, допускающих художественный произвол в обращении с западными прототипами. Вместе с тем, в смеси разнородных декоративных элементов, соединенных в произведениях цинского придворного стиля правления Цяньлун, оживает опыт китайского экспортного фарфора (гуанцай, см.: Часть II, Главу 1). Живописные композиции в медальонах в большинстве случаев представляют собой изображения в гамме *розового семейства* на белом фоне. Тем не менее, иногда встречается монохромная роспись *en grisaille* (Ил 164), имитирующая гравюру, которая вновь стала модной во французском прикладном искусстве в годы правления Людовика XVI. В опубликованных вещах из коллекции пекинского дворца можно видеть

европейские пейзажи в клеймах, написанные одной только розовой эмалью с небольшим добавлением золота [160, с. 110].

Декор некоторых живописных эмалей второй половины и конца XVIII века имитирует современную им перегордчатую технику (например, орнамент на желтом фоне на Ил. 159); зачастую он следует формам и орнаменту древней ритуальной бронзы (Ил. 163). В эмалях на металле этого времени иногда копировали даже фарфор с подглазурной росписью синим кобальтом по белому фону или выемчатую технику [193, с. 14, ил. 30]. Спектр художественных решений показывает экстравагантность и многообразие вкусов, господствующих в годы Цяньлун, когда искусство эмалей на металле достигло в Китае своего высшего расцвета.

Однако, в конце XVIII столетия придворные эмалевые мастерские внезапно завершили существование и, как свидетельствует запись в дворцовых архивах, датированная тринадцатым числом десятого месяца 1789 года, их персонал был расформирован. Поскольку придворная эмалевая мастерская прекратила работу, чиновники, художники и другие трудившиеся в ней люди влились в по-прежнему действующие императорские мастерские. Ремесленники по производству расписных эмалей были переданы студии *Жуигуань*, евнухи-контролеры возвращены во дворец Цянцингун 乾清宮 и прочие места для исполнения своих прямых обязанностей.

Объяснение этой неожиданной ситуации приводит столичный чиновник Шэнь Чу 沈初, который до ухода в отставку (1799) пользовался уважением при дворе, принимая участие в подготовке двух дополнительных каталогов императорской коллекции живописи и каллиграфии. В оставленных им заметках говорится, что в 1784 году, как только появились свидетельства значительного роста цен на медь, эдиктом императора повелели разобрать зеркальную ширму в дворцовом павильоне Маоциньдянь 懋勤殿, где работал Шэнь Чу, и передать ее в монетный приказ, чтобы использовать металл для чеканки денег. «Недавно были закрыты эмалевые мастерские, некоторые из дворцовых эмалей переданы в монетный приказ с той же целью» [цит. по: 193, с. 15]. И хотя отдельные вещи из металла и расписной эмали производились при дворе даже в годы Цзяцин [см., например: 160, с. 257], эту практику можно считать скорее исключением, чем правилом.

Мемуары Шэнь Чу 沈初 показывают, что закрытие придворных эмалевых мастерских было связано с экономическими проблемами, возникшими в конце правления Цяньлун. Опустошению казны способствовали расточительность придворной жизни; военные кампании и императорские путешествия на Юг, требующие больших материальных вложений; дорого-

стоящие строительные работы во многих местах, в том числе – загородном дворце *Юаньминъюань*. Отражением роскошного стиля жизни в период Цяньлун было производство огромного числа бронзовых сосудов, являющихся шедеврами декоративного искусства, однако полностью лишенных функциональности³⁷. В результате радикального роста цен на медь и сплавы судьба многих бронзовых изделий была решена, существование же императорских эмалевых мастерских в условиях отсутствия сырья для работы становилось невозможным. Однако это не означало, что производство эмалей прекратилось в стране повсеместно. Южные мастерские (Кантона и, в меньшей степени, мастерские Сучжоу) по-прежнему выпускали эмалевые изделия, поступавшие в распоряжение императорского двора, а также на внутренний и внешний рынок. Обязанность поставлять императору эмали и некоторые другие ценные вещи, например, часы европейского производства, возлагалась на контролера гуандунской таможни. После периодов Цзяцин и Даогуан во дворце бытовали предметы, сделанные в основном в провинциальных мастерских Гуандуна и доставлявшиеся в столицу как дары-дани (*гун*).

В заключение главы могут быть сделаны следующие выводы.

Во-первых, производство живописных эмалей возникло в результате рецепции западных технологий и художественных принципов в конце правления Канси и процветало в южных и дворцовых мастерских в годы Юнчжэн и Цяньлун, обнаруживая прямую заинтересованность в нем этих императоров.

Во-вторых, если при Канси происходило утверждение в Пекине технологии расписных эмалей и наметилось определенное художественное своеобразие этого ремесла, то в годы Юнчжэн заимствования из различных внешних источников в дворцовых эмалях стремились привести в соответствие с требованиями традиционной эстетики.

В-третьих, сохранение и развитие достигнутого имело место в течение продолжительного царствования Цяньлун, ставшего временем кристаллизации цинского придворного стиля XVIII века, эклектичность которого (сочетание форм древнекитайской бронзы с европейскими, тибетскими и другими формами и мотивами декора) отражала имперские амбиции маньчжурских правителей.

³⁷ Бронзовые вазы и курильницы, часто отделанные эмалями, украшали дворцовые интерьеры и служили императорскими дарами некоторым столичным храмам. Так, Юнхэгун получил от Цяньлуна гигантскую бронзовую курильницу в форме ритуального треножника *дин*, которая и теперь находится во дворе перед главным зданием этого ламаистского комплекса [179, с. 31].

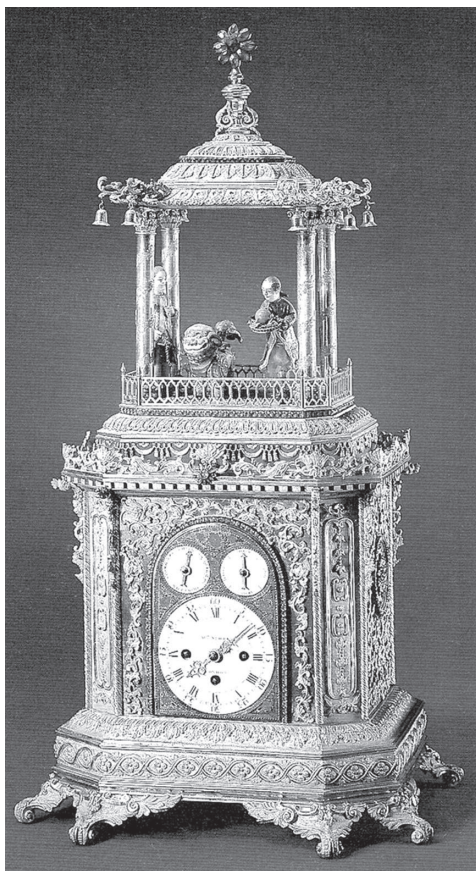
В-четвертых, то обстоятельство, что расписные эмали на металле были освоены в пекинских придворных мастерских под руководством европейских миссионеров, давало основания причислить заимствованную технику к культурным достижениям маньчжурской династии. Именно в этом новом для китайцев виде искусства (а также в изделиях, сочетающих живописную и другие эмалевые техники) особенно свободно обыгрывались формы и мотивы декора западных вещей, что обеспечило условия для формирования художественного компромисса, являвшегося принципиальной основой как цинской придворной «китайщины» периода трех правлений, так и сопоставимого с ней европейского явления шинуазри.

В-пятых, обретенный в эмалях на металле художественный компромисс между китайской и западной эстетикой был совершенно новым качеством, отличавшим произведения цинского времени от изделий мастеров предыдущих династий. Окончательно оформившийся в придворном искусстве в годы Цяньлун цинский стиль XVII–XVIII веков определил также художественный облик вещей для двора (*гуанфалан*), созданных в провинциальных мастерских и оказал серьезное влияние на кантонские изделия этого времени в целом.

**«МЕХАНИЧЕСКИЕ ЧАСЫ КАК ПРИМЕР
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И КУЛЬТУРНЫХ НОВАЦИЙ
В ЦИНСКОМ ИСКУССТВЕ**

Механические часы (чжунбяо 鐘表), производство которых возникло и достигло высокого уровня развития в странах Западной Европы, попали в Китай в конце правления династии Мин (см.: Часть I, Главу 3). Большие часы, приводимые в действие гирями <78>, и маленькие, по-видимому, пружинные <79> золотые часы, наряду с другими диковинными вещами были включены миссионером Маттео Риччи (Matteo Ricci, 1552–1610, китайское имя Ли Ма-доу 利瑪竇) в состав даров Ваньли (1573–1620), чтобы заинтересовать китайского императора. Механические часы произвели на Ваньли столь сильное впечатление, что он приказал поместить меньшие из двух в своих личных апартаментах, поручив заботу о них придворным евнухам, сведущим в математике. Вместе с математиками императора Риччи отвечал за работоспособность часов; миссионеру пришлось разобрать и снова собрать механизм, дать китайское наименование каждой детали, а также объяснить принцип действия, требующий заводить часы через определенные промежутки времени [43, с. 83, 99-101]. Тем не менее, сложности в обращении со столь диковинным устройством и позднее вызывали вполне понятные опасения придворных, поэтому миссионерам предстояло долгие годы курировать эту работу в Пекине (см.: Часть II, Главу 2).

Оформлением интерьерных часов в эпоху бурного дворцового строительства XVII–XVIII веков на Западе занимались мастера – мебельщики, которые согласовывали декорацию этих астрономических приборов с внутренним убранством жилища. В создании небольших настольных часов или миниатюрных «карманных» хронометров с момента их появления в Европе принимали участие, как механики, так и ювелиры разных специальностей, которые, соперничая в мастерстве и богатстве материалов и идей, отделяли корпуса часов в сложных техниках, применяя золото, серебро, драгоценные камни и эмали. В период трех правлений та же практика существовала и в китайских мастерских. Но, в отличие от китайской ситуации, изменение часового дизайна на Западе было связано как с требованиями определенного стиля, вкусами заказчиков и фантазией исполнителей, так и со стремлением мастеров к совершенствованию часового механизма <80>.



Ил. 165

Уже в начале маньчжурского правления в Китае были известны (а в годы Цяньлун – закреплены законами как ритуальная утварь правящей династии) различные виды европейских часов (см.: Приложение 5): от монументальных механических хронометров утилитарного назначения (*цзыминчжун*), применявшихся в дворцовых павильонах повсеместно и ставших неотъемлемой частью аристократического интерьера – до небольших и весьма дорогих изделий (*шичэньбяо*), служивших в то же время личными украшениями официального мужского костюма.

По указу от второго месяца четырнадцатого года правления под девизом Цяньлун (1749) администрация провинции Гуандун и Кантона должна была ежегодно отправлять в столицу большое число интерьерных и карманных часов. Распоряжение главы Департамента снабжения двора от десятого месяца двадцать пятого года Цзяцин (1820) вновь подтвердило эту обязанность контролера гуандунской таможни [193, с. 20,

прим. 37]. Из писем женевого купца Шарля де Констан (Charles de Constant, 1762–1835), торговавшего механическими часами в Китае в годы Цяньлун и Цзяцин, следует, что предпринимавшиеся таможенными властями «обложения данью» торговых судов, прибывших из Европы, даже западными негодантами воспринимались как неизбежный ритуал [258, с. 102].

Результатом этой практики стало формирование обширной дворцовой коллекции часов XVIII–XX веков, наиболее крупный раздел которой составляют механизмы европейского производства. Среди общего числа 312 часов, находящихся в настоящее время в пекинском музее Гугун, самая значительная часть собрания (241), содержащая образцы интерьерных и карманных часов, атрибутируется как продукция часовых мастерских западных стран (в том числе – 171 вещь производства Англии, 32 – Франции, 25 – Швейцарии, 13 – прочих государств) [164, с. 5, 24].

В маньчжурское время на китайском часовом рынке в целом (как и в коллекции пекинского двора) преобладали изделия английского, французского и швейцарского производства. Европейские часы, доставленные между 1715 и 1774 годами и вызвавшие подражания в Китае, происходили по большей части из Англии. Во второй половине XVIII века не менее важную роль играла Женева, которая постепенно оттеснила Францию, пережившую в конце столетия революционные преобразования, негативно сказавшиеся на экономике и торговле, в результате чего часть французских эмальеров и ювелиров эмигрировала в Швейцарию (как это было и столетием раньше, после отмены в 1685 Людовиком XIV Нантского эдикта). Отличавшиеся инициативностью и предприимчивостью женеvские купцы в поисках новых рынков странствовали по дорогам Европы, Азии и даже Северной Африки. Изделия женеvских часовщиков уже в конце XVI века проникли на Средний Восток, но лишь во второй половине XVIII столетия завоевали, наконец, китайский рынок [258]. Обращение к восточному рынку сбыта (не только Китаю, но также Турции, Индии) позволило западным производителям часов сохранить высокий уровень производства этих предметов роскоши даже в период, начавшийся в первой четверти XIX века, сложный для Европы в политическом и экономическом отношении [152, с. 13].

Если в XVII – первой трети XVIII веков китайский рынок часов еще не имел для Запада особого значения, то правление Цяньлун знаменовало собой его расцвет, продолжавшийся до середины XIX столетия, когда были созданы лучшие из европейских часов для Китая, и значительно увеличился объем торговых операций. Механические «игрушки», доставляемые во дворец гуандунской администрацией, западными послами и представителями торговых фирм, служили прекрасной рекламой европейским производителям часов.

Как показывает состав опубликованных вещей императорской коллекции, среди попадавших в цинский Китай произведений европейских мастеров разных стран преобладает тип интерьерных часов–павильона с высокой крышей и колонками по углам [164, с. 117, 195] (Ил. 165). Именно он фигурирует в составе узаконной в период Цяньлун ритуальной утвари дома Цин.



Ил. 166

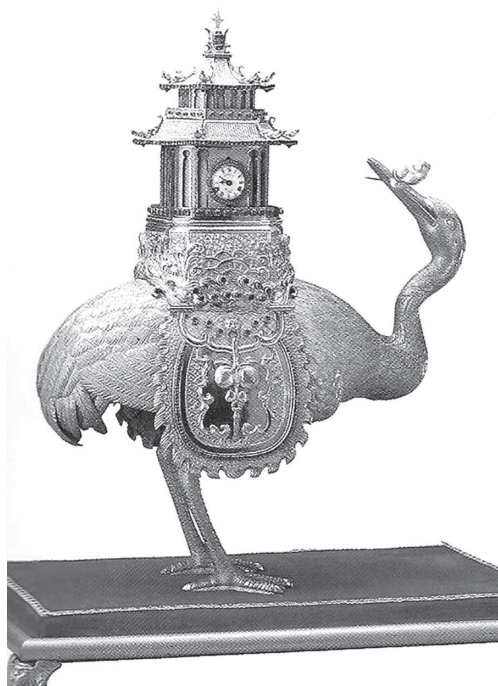
В целом, продукция западных мастеров, по-видимому, часто была серийной, поскольку имеет аналогии и повторения с незначительными изменениями в других коллекциях <81>. Однако в некоторых произведениях, созданных Дж. Коксом (James Cox) около 1760–1780-х специально для Китая, выбор декоративных мотивов говорит о понимании местного вкуса и традиций, а также о знании особенностей придворной жизни того времени. В отделке часов Кокса не единожды обыграны изображения слона и быка (Ил. 166). Оба животных в годы правления маньчжурской дина-

стии были связаны с ритуалом; их изображения присутствуют в декоре жертвенной утвари храма императорских предков и в бронзовых с эмалью скульптурных сосудах, предназначенных для украшения залов пекинского дворца (см.: Часть I, Главу 2). В дворцовых интерьерах встречалось также изображение журавля, символизирующего бессмертие (Ил. 168).

Этот образ послужил Дж. Коксу основой для создания оригинального варианта композиции в духе шинуазри, скульптурных часов – журавля с павильоном на спине [164, с. 108] (Ил. 167). Журавль, зажавший в клюве чудесный гриб – *линчжи* 靈芝, украшен попоной с изображением двух висящих на ветке персиков долголетия – *тао* 桃.

Местные формы и художественные мотивы нашли применение также в работах других, менее известных, английских мастеров этого времени, которые иногда использовали китайские обозначения на циферблате. Примером тому могут служить настольные часы Джеймса Халстеда, выполненные в виде фигуры слона, поддерживающего пагоду с сидящим в ней полным довольства упитанным божком (прообразом которого, вероятно, явился Майтрейя/*Милэ* 彌勒 или *Будай хэшан* 布袋和尚). Английские часовщики Терриман и Вильямсон обыгрывают в убранстве своих механизмов форму кашпо с цветами и садовым камнем. Декоративная композиция часов Томаса Гарднера соединяет изображения феникса (*фэн* 鳳), китайского единорога (*цилинь* 麒麟) и куста цветущих пионов [164, с. 116, 133, 136–137] (Ил. 169).

В ряду английских произведений, предназначенных специально для китайского рынка, интерес вызывают находящиеся в дворцовой коллекции часы в форме жезла *жуй* 如意. Они, как и часы в виде пряжки



Ил. 167



Ил. 168

и петель мужского пояса или хронометр, вмонтированный в седло, были специально созданы для маньчжурской знати [164, с. 205, 208]. В композициях французских часов XVIII века (возможно, рассчитанных, прежде всего, на обитательниц женских покоев пекинского дворца) нередко использовались зеркала, ставшие в цинское время неотъемлемой частью придворного быта. Одни из парижских часов этого времени, находящиеся в собрании китайских императоров, включены в драгоценную оправу небольшого овального зеркала [164, с. 226].

Позднее швейцарские мастера тоже с успехом использовали в отделке карманных часов китайские мотивы, например, форму складного веера или изображения жуков, синие эмалевые крылья которых,

инкрустированные ограненными камнями, скрывают миниатюрный часовой механизм [164, с. 257, 259] (Ил. 170). Те же формы, сделавшиеся международным достоянием благодаря расцвету в прикладном искусстве XVII–XIX веков стилизаций шинуазри, представлены в декоре некоторых швейцарских часов из коллекции Государственного Эрмитажа [152, с. 83, 88].

О том, как происходило завоевание китайского рынка швейцарскими часовщиками, свидетельствуют факты из биографии женеvского купца Шарля де Констан, подолгу жившего в Кантоне и Макао и даже проzванного поэтому «китайцем». Констан сумел изучить запросы китайских потребителей, чтобы дать соответствующие рекомендации женеvским часовщикам. Суть пожеланий сводилась к тому, чтобы учитывать как вкусы, так и местные климатические условия. Например, часы для Китая желательно было снабжать музыкальными устройствами и механическими игрушками, а корпуса украшать жемчужинами, резными камнями и цветными эмалями. Секундная стрелка должна была располагаться в центре циферблата вместе с часовой и минутной, что объяснялось высокой влажностью климата, порождавшей технические проблемы. Среди мастеров, с которыми



Ил. 169

был связан Ш. де Констан, следует упомянуть отца и сына Дроц (Droz), семейство Лешо (Leschot), стоящих во главе блистательного поколения часовых техников второй половины XVIII века; с ними сотрудничал и



Ил. 170

упоминавшийся ранее лондонский часовщик Дж. Кокс [258]. Необыкновенная красота их изделий восхищала августейших особ Европы и Китая. Стремление женеvских часовщиков учитывать условия китайского рынка сказалось в ряде специфических особенностей, которые прослеживаются в произведениях. Так, стрелки на женеvских часах для Китая были стальными, и добавочный циферблат секундной стрелки встречался редко. Поле циферблата покрывалось обычно белой эмалью, отметки наносились римскими цифрами в виде коротких широких черт. Возможно, по причине некоторого сходства с иероглифами римские цифры были более близки китайцам, чем арабские, порой записанные на китайских изображениях циферблатов с искажениями.

Женеvские мастера едва ли не первыми стали производить парные часы с зеркально симметричными композициями декора, которые пользовались высоким спросом в Китае [152, с. 13]. Комментируя причину этого явления, некоторые западные исследователи полагают, что парные часы требовались на случай женитьбы или помолвки. Другое предположение заключается в том, что парные часы приобретали люди, жившие вдали от городов побережья, где можно было починить часы (поскольку, посланные в ремонт, они могли вернуться к владельцу лишь через несколько лет).

Автор статьи о китайском рынке часов Освальдо Патрици считает, что причина кроется в чем-то другом, например, в бытовавшей традиции дарить только парные вещи людям, старшим по возрасту или социальному положению. По мнению этого автора, имело значение также желание владельцев видеть часы в интерьере в парном экспонировании, что объясняется склонностью китайцев к зеркальной симметрии как основе гармонии. Например, пара интерьерных часов с секретом была сконструирована семейством Дроц и подарена (1795) Цяньлуну посольством Голландии [258, с. 102–103].

Высказанные соображения, по-видимому, справедливы в отношении настенных и напольных часов. Парность карманных или подвесных на шатлене часовых механизмов имеет, по-видимому, другое объяснение. Как показано выше (см.: Часть I, Главу 3), в соответствии с цинскими законами часы на шатлене были причислены к ритуальной утвари правящей династии (Ил. 53). Из тех же законов следует, что обязательной принадлежностью ритуального (*чаофу* 朝服) и официального (*цзифу* 吉服) рангового мужского костюма считался пояс с парными подвесками по бокам (Ил. 65).



Ил. 171

Примечательно, что карманные часы, представленные в коллекции пекинского двора, как правило, отделаны живописной эмалью – новой для Китая техникой украшения изделий из металла, высоко ценившейся на протяжении всего XVIII века.

В ряду сюжетов, встречающихся в декоре часов и, вероятно, послуживших источником для росписи пекинских и кантонских эмалей того же времени, следует назвать европейские жанровые композиции (пасторали, «галантные сцены») и христианские мотивы, например, изображения мадонны с младенцем [164, с. 132, 209] (Ил. 171).

В коллекции пекинского музея Гугун представлены часы в виде птиц в золоченых клетках работы английских мастеров XVIII века [164, с. 182]. Забавно, что именно такая механическая игрушка, в сознании людей Запада прочно связанная с образом Китая, пленительно промелькнула в сказке Г.-Х. Андерсена «Соловей» как след ностальгической любви к дальневосточной стране, вызвавшей к жизни явление шинуазри.

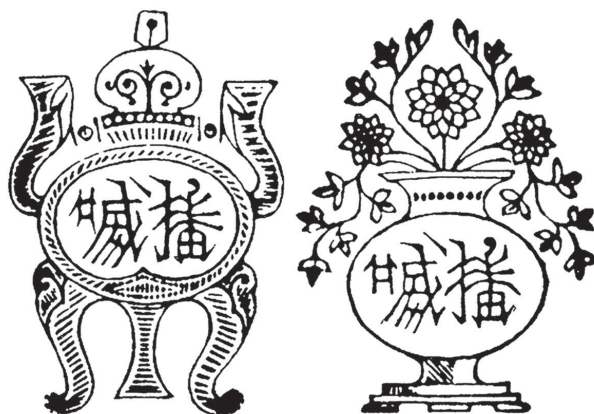
Часы в форме подвесной клетки с птицей существуют и среди шедевров, произведенных для Китая в Женеве. Очевидно, они пользовались особой популярностью, потому что такие же часы производили многие мастера. Первыми в конце XVIII века были Лешо, Дроц и работавшие сначала вместе с ними, а потом – независимо от них Пьер Роша (Rochat) и его сыновья – Ами-Наполеон, Луи и ученик старшего Дроца – Жакоб Фризар (Frisard) <83>. Женевские мастера старшего поколения создавали музыкальные часы в форме золотых флаконов, похожие на китайские табакерки, и часы-автоматы («Писатель», «Художник», «Пианист»). Их традиции продолжали часовщики XIX столетия – Филипп-Самуэль Мейлан (Meulan, 1772–1845) и Исаак-Дэниэль Пиге (Piguet, 1775–1845), в 1811–28 годах выступавшие как партнеры. Выпуская часы и музыкальные табакерки, они создали вместе 9997 механизмов, что может дать представление о масштабах этой торговли. Механизмы для китайского рынка были стальными и отшлифованными до зеркального блеска, поэтому практически не поддавались окислению в условиях влажного климата. Кроме того, мастера увеличили точность часов, снабдив их цилиндрическим регулятором хода. Партнеры специализировались на сложных музыкальных часах с репетицией, поющими птицами и лающими собаками, действующими без дополнительного завода от восьми до двухсот дней, реже – в течение года. Эти мастера сотрудничали с лучшими женевскими эмальерами и ювелирами, благодаря чему их произведения были выдающимися по дизайну, элегантности художественного решения и красоте колорита. К наиболее совершенным творениям Мейлана и Пиге относится созданная между 1818–20 годами серия карманных часов (в том числе – парных), корпуса которых, расписанные розовой эмалью и инкрустированные жемчугом, имеют форму цветка розы или пиона. Одиночные часы снабжены музыкальным автоматом, в верх-

ней части их циферблата помещается жанровая сцена, изображающая дуэт девушки-пастушки с арфой и купидона с лирой. Партнеры применяли фантазийные формы часов, в согласии с модой начала XIX века, используя геометрические фигуры (овалы и ромбы), силуэты в виде капли, сердца, флаконов и различных фруктов – мотивов в духе шиуазри [258, с. 103–105]. Источниками последних, возможно, являются формы картушей или обрамления императорских марок на расписных эмалях периода Юнчжэн, также имевшие вид головки цветка или плода персика на ветке (Ил. 172).

Другая известная мастерская, с первой четверти XIX века производившая часы для Китая, принадлежала семье Бовэ (Bovet) из швейцарского города Флёрье (Fleurier). Старший из братьев Эдуард Бовэ (1797–1849) около трех лет работал в Лондоне, имея там собственную мастерскую и подписывая работы «Bovet London». Двое карманных часов этого мастера представлены в пекинской коллекции [164, с. 246]. Вместе с братом, Шарлем



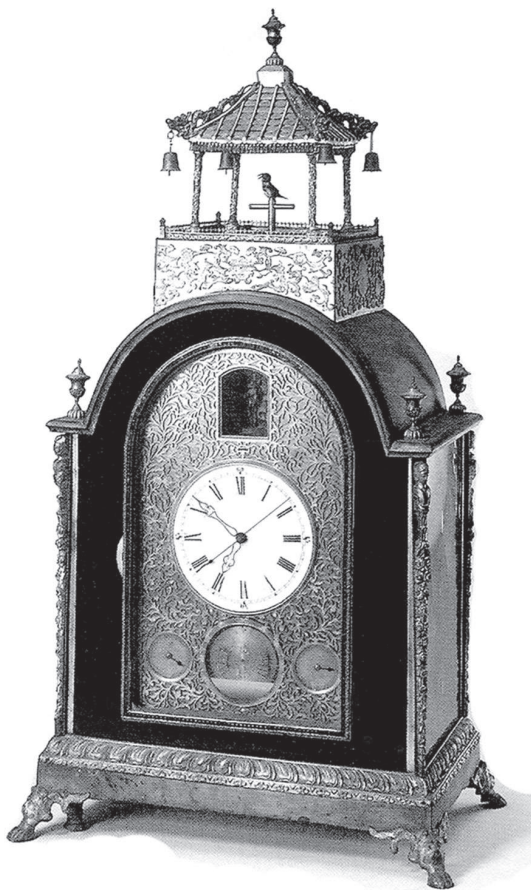
Ил. 172



Ил. 173

Бовэ, он долгое время с большой выгодой вел дела в Кантоне и Макао, и даже успел обзавестись семьей, женившись на китайке, воспитанной иезуитами; родившийся от этого брака мальчик, крещенный в Макао в 1826 году, был увезен родителями во Флёрье. Вещи, созданные для Китая, Бовэ помечали марками из двух иероглифов («*бовэй*»), представляющих собой транскрипцию фамилии; марку обрамляли круги, изображение треножника или вазы с цветами (Ил. 173). Таким образом, и фирма Бовэ по-своему использовала опыт компоновки императорских марок на расписных эмалях периода Юнчжэн. Продукция мастерской Бовэ поначалу заметно разнилась по цене и качеству, поскольку, наряду со сравнительно простыми вещами, покупателям предлагались роскошные ювелирные изделия, корпуса которых были выполнены женевскими декораторами. Но уже в 1843 году второе поколение часовщиков этой семьи открыло торговый центр в Кантоне, предлагавший на продажу скромные и умеренные вещи с серебряными корпусами и китайскими обозначениями на циферблате.

Выходцем из Флёрье был часовщик Эдуард Жювэ (Juvet, 1820–1883), который организовал (1856) торговый дом в Шанхае. Созданные им часы – флакон, стилизующие формы шинуазри XVIII века, представлены в собрании пекинского музея Гугун [164, с. 252]. Как и его предшественники, Э. Жювэ часто обращался к женевским ювелирам, что значительно повышало художественный уровень изделий. Жювэ использовал в Китае различные торговые марки, наиболее часто – марку из двух иероглифов (О. Патрицци предлагает читать ее «*уна*»), заключенную, к примеру, в фигуру бабочки с расправленными крыльями. Высокое положение среди торговых домов, известных на китайском часовом рынке, между 1870–1900 годами занимала фирма братьев Курвуазье (Courvoisier) из города Шо-де-Фон (Chaux-de-Fonds) на северо-западе Швейцарии. Они производили и экспортировали карманные часы с крышкой и плоским стеклом, а также часы в «китайском стиле» мастерских Флёрье, часто помечая свои работы иероглифической маркой («*гаохуаши*»). Многие из вещей братьев Курвуазье были роскошными в отделке, снабжались постоянно действующим календарем и музыкальным автоматом, однако этим часам уже очень сложно было соперничать с дешевой массовой продукцией. Качественные изменения наблюдаются на китайском часовом рынке этого времени в целом. Наиболее важный период развития часов как вида европейского декоративно-прикладного искусства, представленного в Китае, укладывается в промежуток времени между серединой XVIII и началом XIX века, в основном совпадая со второй половиной правления Цяньлун. После этого искусство декорации часов стало клониться к упадку, поскольку коммерческие соображения регулировали преобладание простой и чисто утилитарной продукции.



Ил. 174

Первые попытки создания механических часов в самом Китае были предприняты в позднеминское время. Известно, к примеру, относящееся к шестому году правления Тяньци (1626) изображение заключенного в деревянный корпус механизма передачи зубчатых металлических колес (главное колесо имело 16, второстепенное – 48 и вспомогательное – 36 зубцов). В тексте *Мин ши. Тянь вэнь чжи. И сянь* (明史。天文志。儀象 / «Минская история. Астрономия. Образцы установленных инструментов») сообщается, что древний водяной прибор для измерения времени – клепсидра (*хулоу*) ныне заменен колесными часами (*луньчжун*) [цит. по: 164, с. 20]. В реальности развитие производства механических часов при пекинском дворе началось лишь в конце правления Канси и достигло расцвета в годы Цяньлун, когда механические часы стали создавать не только в столице,



Ил. 175

но и в других местах, в основном городах юга – Кантоне / Гуанчжоу и Сучжоу. В собрании дворца Гугун находится 71 предмет (исключительно интерьерные часы) работы китайских мастеров, в том числе – 24 изделия придворных ателье, 42 предмета производства Кантона и 5 – Сучжоу (Ил. 174).

Часы, выпускавшиеся придворными мастерскими (*Цзаобаньчу* 造辦處 или *Цзочжунчу* 做鐘處), были предназначены специально для дворца, поэтому они сосредоточены в основном в его собраниях, хотя в силу исторических обстоятельств отдельные произведения все-таки попали на внешний рынок и в наши дни фигурируют иногда в каталогах международных аукционов. Так, в декабре 1991 года на лондонском аукционе Сотби были выставлены на продажу золоченые бронзовые с эмальями часы-павильон XVIII века, украшенные по углам фонтанами в виде дельфинов и снабженные музыкальным авто-

матом [227, с. 126]. Эти часы представляют собой не только характерный образец изделий периода расцвета пекинских дворцовых мастерских, но и примечательное напоминание о многоплановом влиянии Европы в цинском придворном искусстве этого столетия, отразившемся, например, в пристрастии Цяньлуна к «западному» дворцу в парке *Юаньминъюань* 圓明園 и его фонтанам (см.: Часть II, Главу 2). Не случайно, изображение фонтанов является наиболее характерным мотивом декора многих китайских часов периода Цяньлун, обыгрывающих европейские архитектурные и скульптурные формы (колонны, балюстрады, оформление сливов фонтана в виде фигур дельфинов) [164, с. 73–74, 79] (Ил. 175, 178).

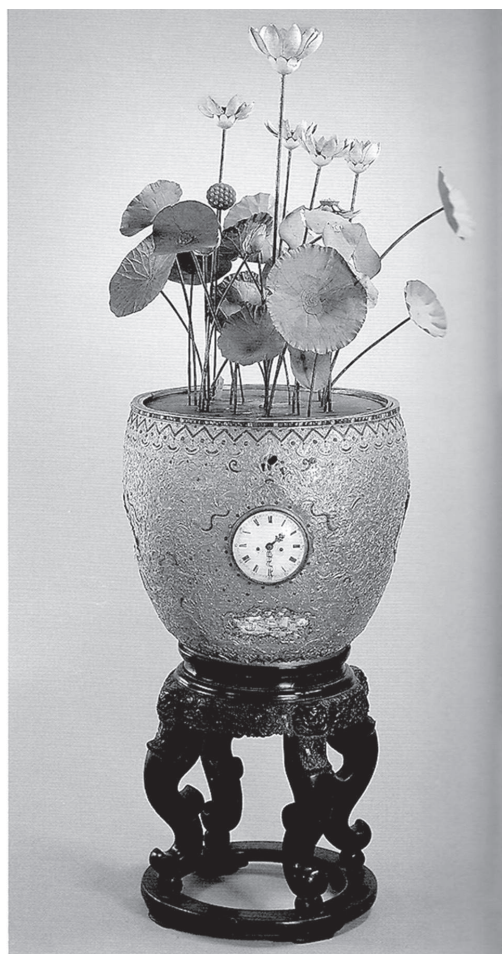
Мастерские *Цзаобаньчу* 造辦處, производившие часы и другие богато украшенные утилитарные предметы только для императора и подчинявшиеся дворцовому ведомству Нэйуфу 內務府, были учреждены указом Канси в дворцовом павильоне *Янсиндянь* 養心殿. В годы Юнчжэн (1723–1735) и позднее ту же роль играли специальные дворцовые мастерские по ремонту и производству часов – *Цзочжунчу* 做鐘處.

В XVIII веке эти мастерские выпускали приводимые в движение гириями (*чжуйто*) куранты (*цзыминчжун*) и колокола (*гэнчжун*), которые отбивали ночные стражи. Сохраняющие завод в течение года, они были оборудованы спусковым механизмом (*цзисегоу*) и функционировали при помощи системы передачи зубчатых колес (*чилунь*). Наиболее эффективными в художественном плане следует признать те произведения придворных мастерских, которые служили для украшения интерьеров дворца – настольные и напольные часы. Первые из них, приводившиеся в действие пружинным механизмом (*фатяо*) и содержащие миниатюрное окошечко, открывающее взгляду движения маятника (*минбайчжун*); они часто снабжены четырехзначной маркой «Цяньлун нянь чжи / Сделано в годы Цяньлун», расположенной сверху на циферблате. Все такие хронометры имеют по две стрелки; многие часы были дополнены музыкальными автоматами, позволявшими озвучивать время каждую четверть часа. Среди изделий придворных механиков особого упоминания заслуживают музыкальные кукольные часы для украшения дворцовых интерьеров.

Чтобы создать подобные часы весь коллектив мастеров должен был трудиться несколько лет, как об этом свидетельствуют данные архива дворцовых мастерских (*Цингун нэйуфу цзаобаньчу хоцзидан* 清宮內務府造辦處活計檔). Так, в записи от 22 дня первого месяца девятого года Цяньлун (1744), отражено распоряжение императора о подготовке проекта и изготовлении по нему игровых музыкальных часов западного образца в виде кабинета в деревянном лаковом корпусе, заключающего изображения архитектурного павильона и «восьми даосских бессмертных (*басянь* 八仙), желающих долголетия».

Готовые часы следовало передать на высочайшее рассмотрение, что и произошло по данным архива через пять лет, в четырнадцатом году Цяньлун (1749). В отделке часов кроме полихромного лака были использованы золото, слоновая кость и зеркальное стекло. Эти часы-кабинет, находящиеся и теперь в собрании пекинского дворца, демонстрируют наиболее примечательные особенности цинского стиля в продукции мастерских Цзочжунчу начала правления Цяньлун [164, с. 22]. Обращение пекинских придворных часовщиков к форме кабинета не было случайным. Кабинетам («секретерам»), развившимся из более простых типов вещей и получившим окончательное оформление в Европе в течение XVII века, отводилась роль парадной мебели, за наружными створками которой в мно-

гочисленных углублениях и ящиках с «секретами» хранились коллекции древностей, драгоценности и важные бумаги. В соответствии с этим назначением и вкусами эпохи, европейские кабинеты обычно исполнялись из ценного черного дерева с резным и гравированным декором и полихромной инкрустацией пластинами камня, кости, черепахи. Архитектурные детали и массивные карнизы придавали кабинетам монументальность и помпезность, необходимые для парадной мебели, как ее понимали мастера стиля барокко [15, с. 13, 52]. Следуя особенностям европейской формы, китайские часы-кабинет имеют вид шкафа с архитектурным декором, установленного на высоком подстоле. Заимствуя общие принципы западной мебели, пекинские мастера, однако, насыщают композицию предмета в основном традиционными китайскими мотивами.



Ил. 176

Важной частью обязанностей придворных часовщиков была их работа в качестве императорских экспертов, занятых оценкой сильных и слабых сторон поступающих ко двору изделий и распределением карманных часов в зависимости от их уровня по назначению лицам того или иного ранга. Лучшие часы отбирались для августейшего использования, худшие отсылались в Гуандун, но если их все-таки решали оставить при дворе, низкое качество присланных часов отмечалось наложением штрафных санкций на гуандунскую администрацию. Придворные часовые ателье за все время их существования постоянно решали задачи обновления и ремонта всех (в том числе европейских) часов, находившихся во дворце. Мастера устраняли неполадки механизмов, производили замену испорченных деталей и циферблатов, занимались ремонтом и переоформлением корпусов. Во многих случаях часовщики использовали детали европейских механизмов, хотя в отношении декора больше следовали местной традиции. Примером тому могут служить бронзовые золоченые часы-кашпо с цветущими лотосами. Кашпо, украшенное чеканным и гравированным растительным узором, и цветы лотосов с лепестками из слоновой кости выполнены группой гуандунских мастеров (Ил. 176). Синхронизация работы вмонтированных в кашпо устройств – часового механизма и музыкального автомата французского производства – с раскрытием чашечек цветов в определенные моменты времени, была с успехом осуществлена пекинскими дворцовыми мастерами [164, с. 23, 44].

Работу китайских придворных художников, набравшихся из лучших мастеров разных провинций (прежде всего – Гуандуна) и занятых в производстве часов, контролировали старший евнух (*тайцзянь*) и европейские миссионеры, состоявшие на службе у императоров (см.: Часть II, Главу 2). В этой связи обязанностью правителя Гуандуна являлась поставка ко двору, наряду с готовыми европейскими часами и механизмами западного производства, которые могли быть использованы в работе при дворе, также опытных механиков, прибывавших (до 1770-х – достаточно часто) морем в Кантон из западных стран.

Вслед за прекрасным периодом расцвета часового дела в годы Цяньлун, в период Цзяцин мастерские Цзочжунчу производили все меньше изделий, а к концу правления Даогуан полностью пришли в упадок. Ни производство, ни ремонт часовых механизмов при дворе впоследствии так и не возобновились, несмотря на очевидную потребность поддерживать в рабочем состоянии уже существующие образцы, украшающие собой многочисленные павильоны императорского Запретного города. Поскольку часы европейского производства продолжали поступать во дворец, проблема ремонта сломанных механизмов решалась отправкой их в соответствующие магазины, возникшие в крупных городах Китая, прежде всего – Кантоне и Шанхае.



Ил. 177

Представленные в собрании пекинского дворца-музея Гугун механические часы, сделанные в Гуанчжоу (так называемые *гуанчжун* 廣鐘), тоже относятся к периоду Цяньлун (Ил. 175, 178). В результате упомянутого указа от двадцать третьего года правления Канси (1684) об ограничении морской торговли с иностранными государствами, повлекшего за собой образование четырех морских таможен, одна из которых размещалась в Кантоне, здесь стали создавать произведения по образцу западных вещей, доставлявшихся в империю европейскими судами. К периоду Цяньлун относится запись в *Гуанчжоу фучжи. Гуанчжоу чжи. Учань* (廣州府志。廣州志。物產 / «Архив гуанчжоуской администрации. Гуанчжоуские заметки. Природные богатства и выпускаемая продукция», т. 48) о том, что в Кантоне тогда существовало производство часов, приводимых в действие цепным передаточным механизмом, которые были не столь совершенными,

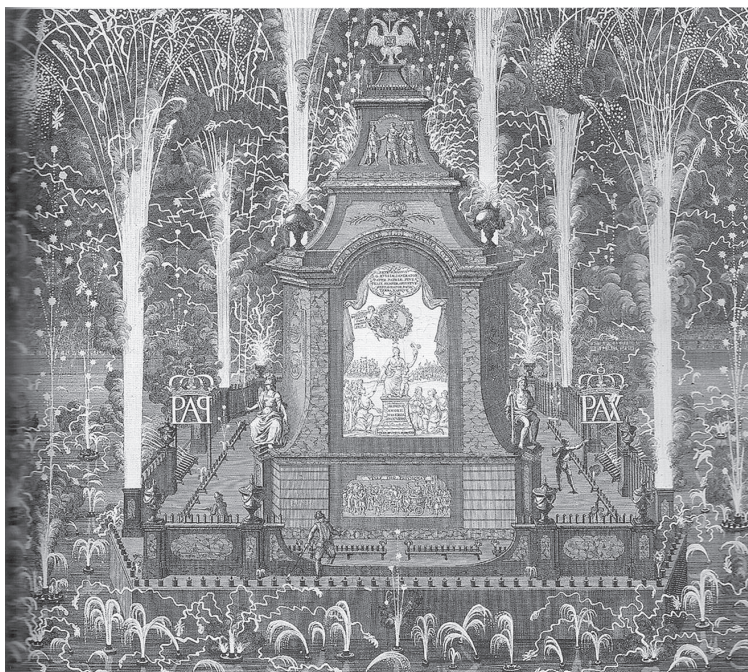
как западные хронометры, и отбивали, в отличие от последних, двенадцать китайских часов в сутки [цит. по: 164, с. 24].

Для улучшения качества кантонских часов и развития этого производства в годы Цяньлун имелись веские причины. Императорский указ (1749) обязывал контролеров гуандунской таможни разыскивать и посылать в качестве дани интерьерные (*чжун* 鐘) и карманные (*бяо* 表) механические часы, которые эти чиновники, как правило, были вынуждены приобретать по очень высоким ценам у западных поставщиков, поскольку карманных часов китайцы не выпускали, а уровень производимых ими интерьерных часов был еще недостаточно хорошим. К началу сорок пятого года Цяньлун (1779 – 1780) проблема качества изделий, видимо, была решена, поскольку механические часы кантонского производства, хотя и в небольшом количестве (от двух до четырех штук), стали включать в состав даров-дани (*гун*), отправляемых ко двору трижды в год – весной, в праздник лета (пятый день пятого месяца) и день рождения государя.



Ил. 178

Художественные мотивы, используемые в отделке многих кантонских часов периода Цяньлун, подражают тем, что применялись в механизмах западного производства. Особенно часто обыгрывались формы европейских архитектурных сооружений, со скульптурами и цветочными вазами, фонтанами и фейерверками, которые на Западе сделались едва ли не самыми важными приметами стилизаций шинуазри, предложенных мастерами рококо в этот век балов и карнавалов [164, с. 79, 139].



Ил. 179

Анализ вещей показывает, что композиции некоторых из них (Ил. 178, 180) были заимствованы европейскими и китайскими часовщиками из графических листов на тему фейерверков – гуашей с алыми фонтанами огней на фоне ночного неба, акварелей и гравюр, получивших распространение в европейском искусстве XVIII века и привлекательных для авторов прикладных произведений своей нетривиальной декоративностью [146, № 128] (Ил. 179).

В отличие от гравюр, часто создававшихся в качестве проектов будущего фейерверка и лишь впоследствии иногда переплетавшихся в виде альбомов, подобные цветные рисунки специально предназначались для украшения интерьера. Их выполняли уже после представления фейерверков для поднесения высокопоставленным лицам и ко двору [2, с. 6,

11]. Фейерверки, изображенные в графике XVIII столетия, разнообразны. Они демонстрируют все формы «огненных забав», доступных в то время: летящие («верховые»), плавающие («водяные»), наземные («низовые») ракеты, фонтаны, колеса, шутихи и некоторые другие виды огней.



Ил. 180

Предметом особого внимания был цвет фейерверков: в сочетании ярких огненных столбов, красных, зеленых и синих звезд возникала ошеломляющая в своей красочности картина. Переведение ее на язык пластики было сопряжено с определенными трудностями, поэтому в декоре европейских и китайских часов особенно распространены эффектные изображения цветных колес, которые, вращаясь, как будто выбрасывали разноцветные огненные нити [164, с. 44, 73, 79] (Ил. 178, 180).



Ил. 181

интерпретации готического стиля, созвучной настроениям европейского искусства XVIII века.

Единственным в своем роде, хотя и весьма характерным для эпохи произведением, являются находящиеся в собрании музея Гугун часы в оправе большого овального зеркала, созданные кантонскими мастерами периода

В художественном оформлении некоторых кантонских часов периода Цяньлун встречаются изображения готической архитектуры. Поскольку китайцы не могли непосредственно видеть европейские здания в этом стиле (работавшие в Поднебесной иезуиты предпочитали творить в стиле барокко, признавая его наиболее подходящим для целей миссионерства), остается полагать, что готика (Ил. 181) была воспринята китайцами из художественного оформления некоторых английских часов XVIII века [164, с. 124].

Один из наиболее выразительных примеров использования готического декора – кантонские часы в стиле шинуазри, имеющие традиционную форму установленного на резном деревянном основании прямоугольного лакового экрана с пейзажем [164, с. 75]. На некотором удалении от центра пейзажной композиции показано остроконечное европейское здание в «готическом» стиле, напоминающее ратушу или церковный портал с круглым циферблатом, вмонтированным в середину изображения над входом в здание. Мрачноватый колорит росписи, подчеркнутый яркой белизной циферблата, отвечает романтической

Цяньлун в стиле европейского рококо [164, с. 77] (Ил. 182). Рельефная рама из золоченой бронзы с инкрустацией драгоценными камнями выполнена в виде цветочного венка, который в европейской культуре явился наиболее древним видом аранжировки растений. Форма венка, особенно широко распространенная в античном искусстве, была воспринята из этого источника европейскими мастерами ренессанса, барокко, классицизма и рококо <84>. Так, выполненный на севрской фарфоровой мануфактуре в 1761 году портрет Людовика XV *en grisaille* помещен в «раму» полихромного цветочного венка, причем над головой короля расположен еще один венок меньшего размера – лавровый [51, с. 69].



Ил. 182

Рама в виде цветочного венка изображена на холсте в композиции известного портрета (1754) русской императрицы Елизаветы Петровны работы австрийского живописца Г. К. Пренера [146, № 115] (Ил. 183). Здесь,

как и в китайском зеркале, композицию венчает важный в символическом плане цветок подсолнечника, головка которого, слегка наклоненная внутрь, обращена к российской императрице, как Солнцу. Символический смысл этих изображений раскрывают сохранившиеся литературные источники.



Ил. 183

В Европе XVII–XVIII столетий вниманию любознательных читателей предлагались издания «Символов и эмблематов», первое из которых появившееся в Аугсбурге в 1553 году, открыло серию аналогичных публикаций в Голландии, Франции и России. Иллюстрации этого издания, снабженные надписями и девизами, нашли самое широкое применение в прикладном искусстве эпохи [см.: например, 51, с. 87].

Благодаря «Эмблематам», ставшим своеобразным путеводителем по античному искусству, на Западе сделались общеизвестными виноградный

или плющевый венок Вакха, дубовый – Юпитера, кипарисный – Плутона, лавровый – Аполлона, венок из пшеничных колосьев – Цереры, цветочный – Флоры и розовый венок Венеры и Гименея [121, с. XLVII, L]. Венок, возлагавшийся на чело божества, и сами растения, родственные тому или иному античному образу, пребывали с ним в неразрывной связи, даже тогда, когда изображались обособленно, сохраняя аромат и очарование античного мифа.

Так, роза (возникшая по преданию из морской пены вместе с богиней любви и покрасневшая от капель крови Пеннорожденной, уколотившейся о шипы) как самый популярный цветок эпохи рококо, приглашающий к галантному общению и любовной игре, стала распространенным мотивом даже в китайском прикладном искусстве XVIII века (см.: Часть II, Главу 3). Упомянувшееся ранее (в связи с декором часов Дж. Кокса, ил. 167) изображение двух плодов на одной ветке символизировало верность влюбленных, как утверждает сопутствующая надпись из «Эмблематов»: «Тако соединенные пребываем» [121, рис. 158].

Цветок подсолнечника трактовался в контексте отношений государя и приближенного, сопровождаясь комментарием: «Ожидаю солнца моего» [121, рис. 106]. Лестное сопоставление августейших особ с дневным светилом, характерное для официального искусства эпохи абсолютизма, возникло во Франции в связи с образом короля Людовика XIV (см.: <70>) и было с удовольствием воспринято не только в России, но и в Китае.

Вместе с темами западного искусства, в кантонских часах представлен весь спектр характерных для маньчжурского Китая в целом благопожелательных композиций, включающих восемь даосских бессмертных *басянь* 八仙, трех богов счастья (*Фулушоу саньсин* 福祿壽三星), благовещих или символизирующих императора и императрицу животных и птиц (цилиня, журавля, дракона, феникса). Корпуса часов обычно украшались яркой росписью лаком по дереву и цветными эмалевыми красками по медной основе. Большая часть произведений следовала различным китайским архитектурным формам – беседки *тин* 亭, здания с террасами *тай* 臺, многоярусного терема *лоу* 樓, храма или дворца *гэ* 閣, пагоды *та* 塔, а также компромиссным формам архитектурных стилизаций в духе шинуазри, что было особенно характерно для часов пекинских императорских мастерских [164, с. 24].

Так, произведение придворных мастеров периода Цяньлун, имеющее форму павильона с двухъярусной китайской крышей, поддерживаемой шестью коринфскими колоннами [164, с. 43], в конструктивном плане сходно с каминными часами в стиле позднего классицизма, выполненными в Париже около 1780 года [146, № 147] (Ил. 184 а, б). Однако предметное наполнение архитектурной формы представляется совершенно иным в силу своей актуальности исключительно для маньчжурского Китая. Под

крышу павильона помещена молитвенная мельница с надписью тибетским письмом молитвы лотосу (*Ом мани падме хум*) и изображениями восьми буддийских сокровищ (*бацзисян* 八吉祥). Появление подобных композиций объяснялось возросшей в цинское время популярностью северного буддизма и распространением в прикладном искусстве этого периода изделий в сино-тибетском стиле.



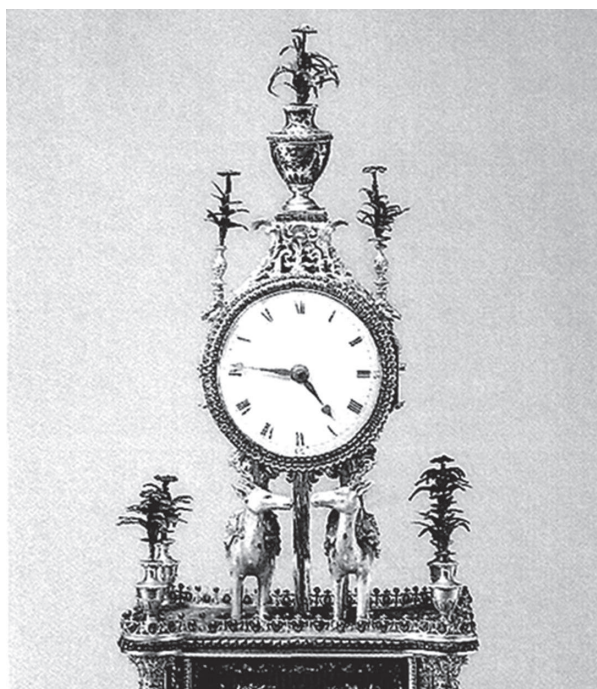
Ил. 184 а



Ил. 184 б

К тому же сюжетному ряду следует отнести многочисленные в пекинских и кантонских часах изображения слонов – *тайтин юсян*, и проникнутые имперским пафосом, буддийские по сути, благие пожелания: *Тянься тайтин* (天下太平 «В Поднебесной – великий мир») или *Тайтин шэньши* (太平盛世 «Великий мир и полное благоденствие»), а также композиции, образованные фигурами двух ланей, держащих «колесо закона» с вмонтированным в него часовым механизмом и циферблатом <85> [164, с. 64] (Ил. 185). О принципиальной важности последнего сюжета для цинского

Китай свидетельствует факт заимствования его некоторыми европейскими часовщиками. Так, английский мастер Вильям Карпентер (Carpenter, годы работы 1770–1805) включил изображение лани с колесом закона в декор часов, принадлежащих ныне пекинскому дворцу [164, с. 151] (Ил. 186). Эта композиция символически восходит к теме первой проповеди Будды Шакьямуни (*Шицзяфо*) в легендарном Оленьем парке, во время которой Будда уподобил излагаемое им законоучение – колесу. Метафора Учителя весьма остроумно обыграна в декоре английских часов, где колесо соединено с циферблатом, зримо воплощающим идею круговорота бытия. Таким образом, в художественном облике китайских и, вслед за ними, европейских часов, созданных в годы Цяньлун для цинской империи, причудливо соединились черты западного, китайского и тибетского происхождения.



Ил. 185

Часовые механизмы *гуанчжун* 廣鐘, в конце правления Цяньлун по-прежнему основанные на системе передачи зубчатых колес, стали совершеннее и точнее благодаря применению компенсационных приспособлений, музыкальных автоматов, театра механических кукол, хотя они и не могли (особенно в техническом смысле) соперничать с современными им часами английского и швейцарского производства, стоившими примерно



Ил. 186

второе дороже. Тем не менее, и кантонские часы были недоступны для подавляющего большинства населения империи, их изготовление удовлетворяло в основном запросы императорского двора. Качество кантонских часов не ухудшалось в течение первых трех десятилетий XIX века, что позволяло администрации Гуанчжоу вводить эти вещи в состав императорских даров вплоть до периода Опиумных войн. К середине XIX столетия часовое производство, являющееся одним из весьма показательных учреждений цинской династии, постепенно сократилось, хотя отдельные интерьерные часы, вторившие формам гуанчжун XVIII века, создавались в Кантоне до периода Гуансюй (1875–1908). К ним относятся, например, часы середины XIX века с корпусом из розового дерева в виде павильона и декоративными накладками из золоченой латуни, произведенные в Гуанчжоу для цинского двора, которые были представлены на лондонском аукционе Кристи в апреле 1998 года [194, с. 88, № 93].

Еще менее значительным по своим масштабам было производство часов в городе Сучжоу, расположенном к югу от Янцзы, вблизи озера Тайху. По-видимому, периодом высшей активности сучжоуских мастерских можно считать годы Цяньлун (в меньшей мере – годы Цзяцин и Гуансюй). Так, павильонные часы XVIII века, выполненные в Сучжоу, вместе с их более поздней версией периода Гуансюй представлены в собрании пекинского дворца (Ил. 174). Основная часть сучжоуских часов (*сучжун* 蘇鐘) относится к концу периода Цин, когда, по данным китайских исследователей, в этом городе изготовлением и отделкой часов занималось восемнадцать семей [164, с. 25]. Опубликованные произведения в основном сходны с кантонскими изделиями, хотя заметно уступают им по качеству и сложности декора.

Свидетельством особой популярности механических часов в маньчжурском Китае является превращение их в самостоятельный художественный мотив китайского искусства этого времени. В собрании ГМВ представлена фарфоровая табакерка с росписью эмалевыми красками в гамме *розового семейства* (инв. № 7248 I). По форме и характеру декора табакерка ими-

тирует золотые с эмальями карманные часы конца XVIII столетия, в которых на белом поле циферблата римскими цифрами обозначены часовые деления. По традиции именно так вплоть до начала XX века помечались часовые интервалы на подавляющем большинстве европейских часов, тогда как минуты на западных часах, начиная с XVIII века, стали обозначать арабскими цифрами. Секундная стрелка часов-табакерки имеет отдельный циферблат, что может указывать на английское или французское происхождение оригинала. В предметном и художественном отношении данная вещь прекрасно иллюстрирует эпоху расцвета шинуазри, совпавшую с периодом сложения цинского стиля в китайском искусстве. Как было показано в предыдущих главах, миниатюрные контейнеры для нюхательного табака и техника росписи их эмалевыми красками были заимствованы в маньчжурское время с Запада, наряду с часами. В период Канси все это производили в дворцовых мастерских, которые император с гордостью демонстрировал в ряду культурных достижений династии западным послам. По традиции, также заимствованной из Европы, подобные предметы в маньчжурском Китае входили в состав государственных даров.

Подводя итоги сказанному, можно сделать следующие выводы.

Во-первых, организация часового дела в пекинских мастерских, возглавляемых западными миссионерами, была связана с заинтересованностью маньчжурских императоров, которая имела не только личные, но и политические причины, нашедшие отражение в ритуале, что оправдывало большие материальные вложения в часовое производство на протяжении восемнадцатого столетия.

Во-вторых, возникновению часовых мастерских в провинции Гуандун способствовали процветавшая с периода Цяньлун торговля часами европейского производства и все возрастающие потребности маньчжурского двора.

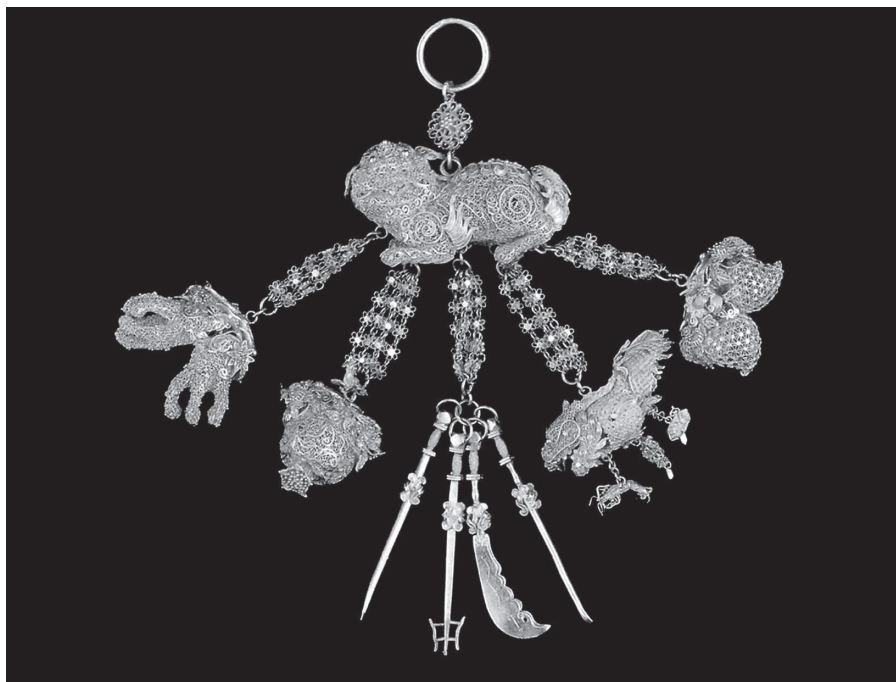
В-третьих, несмотря на инерцию производства часов в южных мастерских в годы Цзяцин и попытку возрождения этого ремесла после Опиумных войн, время расцвета часового дела в Китае приходится на период трех великих правлений – Канси, Юнчжэн и Цяньлун, в особенности – на последнее из них, когда производством часов занимались пекинские придворные мастерские.

В-четвертых, китайцам не удалось добиться в часовом деле технического прогресса, способного перекрыть достижения европейцев – они даже не смогли освоить выполнение миниатюрных механизмов для карманных часов. Однако очень быстро китайские часовщики достигли значительного художественного совершенства в новом для них ремесле.

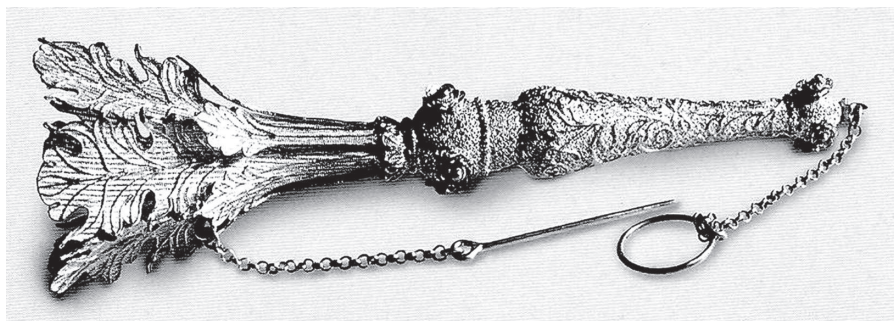
В-пятых, созданные пекинскими и кантонскими мастерами в годы Цяньлун часы, существующие на границе европейской и китайской культуры, являя пример цинского стиля XVIII века, содержат свидетельства прямого следования западным образцам в русле европейских стилей того же столетия (рококо, неоготики, ампира).

**КИТАЙСКИЕ ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ
ЗАПАДНОГО СТИЛЯ ШИНУАЗРИ**

Ювелирное дело остается наименее исследованной областью взаимоотношений европейского искусства с дальневосточной художественной культурой XVII–XVIII веков, что объясняется как единичностью научных публикаций, посвященных китайским украшениям, так и недостаточностью критериев для определения стилиевой принадлежности произведений европейских ювелиров этого времени [88, с. 73]. Не вызывает однако сомнений то обстоятельство, что стилизации шинуазри в ювелирном деле отражают увлечение Запада разными восточными культурами, при очевидном преобладании в XVIII веке внимания к Китаю, как это было и в других видах европейского искусства.



Ил. 187



Ил. 188

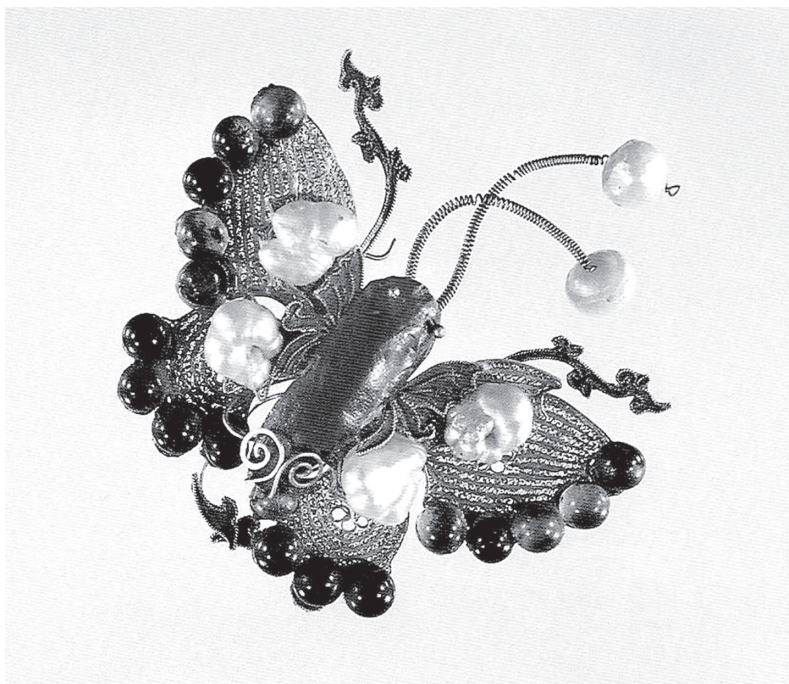
В такой связи особенно интересны произведения китайских ювелиров, попавшие в Европу среди прочих предметов экспорта из Поднебесной империи (см.: Часть II, Главу 1). Как правило, украшения приобретались с целью использования по прямому назначению, а не для коллекционирования или вложения денежных средств: даже эстетически совершенная и весьма сложная по технике исполнения китайская филигрань XVIII века была значительно дешевле современных ей европейских ювелирных вещей, инкрустированных бриллиантами и ограненными самоцветами. Обладательницей китайской филигранны («золотой канители») была российская императрица Екатерина Великая. В Государственном Эрмитаже хранятся принадлежавшие ей шпильки с навершиями в виде фениксов, цветочных композиций и другие разнообразные по формам и декору предметы, упомянутые в дворцовом каталоге 1789 года [57, с. 70; 283, № 384]. В целом китайских ювелирных украшений на Западе в то время было немного в сравнении с фарфором и лаками, во всяком случае, сведения об их поступлении достаточно редки. Известно, что в нью-йоркском музее Метрополитен, в составе коллекции Бишоп, сохранились произведения китайских мастеров из поделочного камня и ювелирные изделия. Одно из украшений по описанию представляет собой подвеску в форме пальчатого лимона *фошоу* («рука Будды») с двумя продетыми друг в друга кольцами, второе – браслет с резной каменной вставкой, изображающей схватку двух фантастических зверей, похожих на кошек. В каталоге, опубликованном А. Пристом, можно видеть воспроизведение входящей в коллекцию Бишоп филигранной золотой броши, инкрустированной жемчугом и жадеитом, в виде сидящей на листе бабочки [261, ил. 19]. Иногда китайские украшения приспособлялись к особенностям западной одежды, попадая в руки европейских мастеров. Отдельные предметы были созданы в Китае с учетом требований западной моды специально для внешнего рынка [64, № 156; 281, с. 64 – 65] (Ил. 187, 188).

Американский коллекционер и исследователь китайских украшений Р. Хартман отметил интерес европейцев к изделиям с аппликацией перьями зимородка, производство которых в цинское время существовало в Кантоне / Гуанчжоу [221, с. 75–80]. Такие украшения представлены в музейных и частных коллекциях за пределами Китая. Соответствующий раздел собрания Государственного музея Востока (Москва) более чем наполовину образован украшениями для женских причесок цинского времени, составлявших ранее собственность русских купеческих семейств; значительная часть вещей отделана синими зимородковыми перьями.

В период оживленной международной торговли с империей Цин особого внимания удостоились «китайские цветы» из бумаги или шелка, которые, наряду с ювелирными украшениями, использовались на Западе для оформления женских причесок и платьев. Они, по-видимому, и вдохновили европейских ювелиров на создание букетов из драгоценных камней, как показано ниже. По воспоминаниям представителей русского посольства, посетившего Пекин в годы Канси, китайские шелковые цветы были выполнены так искусно, что выглядели, «как живые». Не удивительно, что



Ил. 189



Ил. 190

их включили в состав ответных даров китайского двора русскому царю Петру I³⁸.

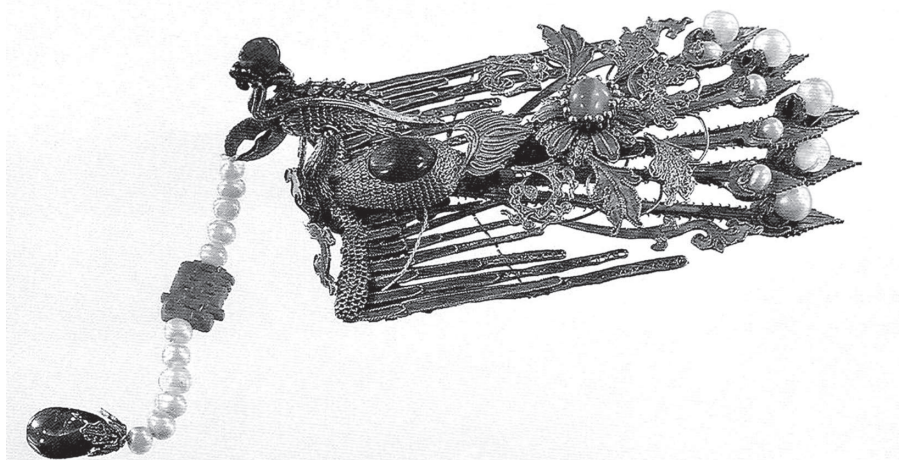
Ювелирное искусство в Китае во время обращения к нему европейцев имело уже более чем двухтысячелетнюю историю. Главными потребителями украшений здесь, как и во всем мире, оставались женщины. Своеобразие китайских украшений обусловлено сочетанием особых материалов и технических приемов, а также преобладанием некоторых видов и мотивов декора вещей. Об использовании цинскими мастерами шелка, зимородковых перьев и резных камней, необычных для европейского, но традиционных для китайского ювелирного искусства, сказано выше.

В маньчжурское время китайские украшения в целом становятся более легкими, что отличает их от вещей предыдущей эпохи (тяжеловесность и застылость форм свойственна лишь некоторым цинским украшениям, отразившим эстетическое воздействие Центральной Азии и Тибета). Вместе с тем, на протяжении всего маньчжурского периода ювелирные произведения сохраняют унаследованную от минских прототипов яркость

³⁸ Перед отъездом посла (Л.В. Измайлова) от китайской императрицы прислали «много ящичков с мелочами: красивыми цветами, бабочками, жуками и многими другими безделушками, изготовленными из шелка», которые следовало доставить в Петербург [117, с. 571, 575].

и разнообразие цветов в колорите. Эти качества в полной мере присущи элементам декора причесок и головных уборов китайских императриц и императорских наложниц из собрания пекинского музея Гугун [166, ил. 25, 66, 67, 125, 137, 162] (Ил. 189–191).

С жемчугом, фрагментами цветных тканей, синими и бирюзовыми зимородковыми перьями, почти полностью скрывающими поверхность золотых и серебряных деталей, соседствуют кабошоны и резные камни – красные (рубины, кораллы), желтые и зеленые (янтарь, жадеит, нефрит, кошачий глаз).



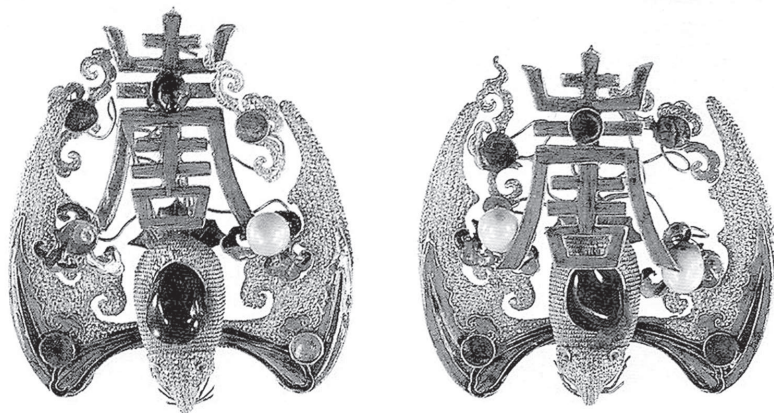
Ил. 191

Примечательной чертой китайских украшений (особенно – головных) по традиции выступает обилие подвесок и мобильных деталей, закрепленных на проволоках и пружинках <86> (Ил. 190, 193). Головные украшения (которые китайянки обычно носили в прическах, а маньчжурки – поверх уборов из ткани) следует признать основными в женском costume цинского времени.

К важнейшим видам относятся шпильки с декоративными навершиями сложных форм и рабочей частью одного из двух конструктивных типов – «булавки» *цзань* 簪 (Ил. 193) и «вилки» *чай* 釵 [97, табл. 34 – 36] <87>. Вторыми по значению оставались *хуаши* 花飾 («цветочные украшения») – нередко парные или образующие комплект со шпильками <88> (Ил. 194–195).

В декоре женских головных украшений цинского времени преобладают традиционные мотивы жанра *хуаняо* – «цветов и птиц». Любой мотив был наполнен конкретным символическим смыслом, чем определяется характерная для китайских украшений узнаваемость каждого изображения <89>. Во многих ювелирных элементах для женской приче-

ски или головного убора встречается образ птицы *фэн* – феникса, имеющий исключительную важность как символ императрицы и женского начала (Ил. 191) <90>.



Ил. 192

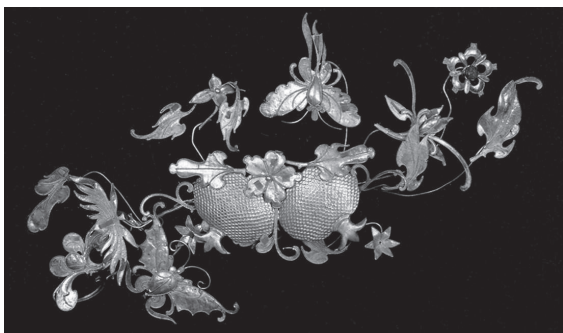
Нередки изображения летучей мыши-*фу* (китайское название которой является омонимом к слову «счастье»), бабочек, вазы, кашпо или корзины с цветами [166, с. 48–49, № 64–67; с. 69 № 124; с. 73–75, № 137–142]³⁹.



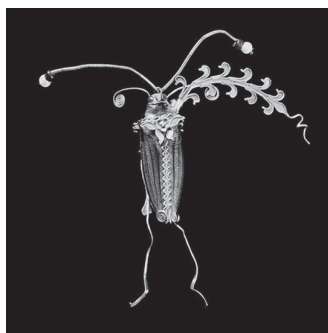
Ил. 193

³⁹ Ваза считалась символом материнского лона, цветочная корзина служила атрибутом небесной садовницы Хэ *Сяньгу* – даосской святой (ГМВ, инв. № 5479 I, 3193 I, 11000 I).

К характерным мотивам женских украшений относятся согласующиеся с даосско-буддийскими идеями изображения символических сокровищ из наборов *бабао* 八寶 и *бацзисян* 八吉祥, зачастую выступающие в сочетании с другими упомянутыми выше мотивами (например, с изображением цветов, Ил. 193) [97, с. 208, рис. 1]. Особого внимания в контексте исследования заслуживают отразившие дух эпохи парные украшения в виде атрибутов «четырех искусств» *сышу* 四術 [283, № 398] <91>. В жанровом плане к ним примыкают и другие украшения с «предметными» композициями [166, № 162].



Ил. 194



Ил. 195

Определенный интерес вызывают и некоторые технические новации европейского происхождения, повлиявшие на эстетику цинских украшений, например, использование стразов *ляоши* 料石 – камня и стекла сложной огранки. Начало этой новации было положено в минскую эпоху <92>. Каменными или стеклянными стразами обычно инкрустированы ювелирные украшения и часы, поступавшие в цинский Китай из европейских стран. Использование ограненных камней в украшениях маньчжурского времени представляло собой закономерность, согласующуюся с культурной концепцией династии Цин, но вступающую в противоречие с традиционными вкусами <93>.

Самые ранние точно датированные вещи из пекинского дворцового музея, в которых применяются камни европейской огранки – это выполненные в период Цзя-цин парные шпильки *лосу* 流蘇 с подвесками (дл. иглы – 16 см, дл. подвески – 6,5 см, серебро, золочение, цветные камни, перья зимородка, аппликация, 1814); жемчужные бусины подвесок перемежаются матовыми резными камнями (кораллом и лазуритом), снизу к ним прикреплены прозрачные овальные стразы с заостренными концами [166, № 212].

Об успешной рецепции западного опыта в украшениях традиционных форм свидетельствует наличие тонких контурных оправ и лапок для фиксации прозрачных камней огранки кабошон⁴⁰. Подобные произведения цинских ювелиров и ориентированные на китайский рынок изделия европейских мастеров образовали художественный фонд, базирующийся на некоторых общих формально-стилистических принципах <94>. Вместе с тем, очевидно, что гладко шлифованные камни неправильных очертаний даже в цинское время сохраняли приоритетное значение в китайском ювелирном деле. Вероятно, ими иногда заменяли ограненные кристаллы в привозных западных вещах. Такая возможность подтверждается наличием клейм *фа хуа цзу цзинь* 法華足金 – «золотая оправа французской выделки», проставленных на инкрустированных кабошонами перстнях из собрания маньчжурского двора⁴¹.

Франция играла совершенно особую роль в распространении «китайского стиля» в европейском искусстве вообще и ювелирном деле в особенности. Причины формирования шинуазри в этой европейской стране самым непосредственным образом связаны с экономикой и политикой. Более столетия поглощенная собственными аристократическими и религиозными войнами Франция опоздала принять участие в борьбе за передел мира, уже поделенного между собой ее соседями. Роль французов в торговле с Востоком в XVII–XVIII веках была незначительной, и все же между Францией и Китаем установились прочные культурные связи, при посредничестве «вездесущих иезуитов», выполнявших не только почетную обязанность духовников короля, но и важную роль его представителей в Китае. В затрагивающих жизненные интересы ордена иезуитов спорах о рентабельности изучения Китая на Западе Людовик XIV высказался за необходимость обобщения знаний о Срединной империи, накопленных благодаря усилиям миссионеров его временем. Как осмотрительный государь он не разделял слишком оптимистичные взгляды иезуитов на возможность скорой христианизации Поднебесной, но видел большую пользу в том, чтобы французская культура и наука приняли во внимание достижения этой далекой, древней и во многом принципиально иной цивилизации [204, с. 96]. Личные качества французского короля и сосредоточенная в его руках безмерная власть позволили организовать государственное покровительство искусствам. Сложение «китайского стиля» во Франции, таким образом, определялось меценатством правительства, создавшим условия

⁴⁰ Пример тому – наверху шпильки-уховертки *эрвацань* 耳挖簪 в форме веточки цветущей груши (размеры 13 x 2,2 см; серебро, золочение, изумруд или зеленый жадит, жемчуг, сапфир, алмазы?, инкрустация) [166, № 172].

⁴¹ Три помеченных этим клеймом золотых перстня (дм одного из них – 2,4 см, дм двух других – 2,2 см) инкрустированы рубинами и сапфиром неправильных форм, отвечающих китайскому вкусу [166, № 249 (1,3,4)]. Похоже, что закрепленные в тонкой оправе при помощи лапок-крапанов *тоцзо* 托座 ювелирные кабошоны заменили собой европейские «розы».

для профессионального подхода к производству изделий художественного ремесла.

Созданные в 1660-х по замыслу Ж.-Б. Кольбера крупные мануфактуры, производившие предметы роскоши (см.: <67>), сумели составить серьезную конкуренцию модным товарам из Китая. Предпочтение отдавалось импорту идей. Занятые при дворе Людовика XIV мастера, среди которых было немало иностранцев, отличались высоким профессионализмом. Последнее предполагает сознательный анализ опыта, существующего в области художественного ремесла, и его умелое использование. Примером такого отношения к делу служит периодическое издание увражей – гравюр, изображающих памятники искусства и их фрагменты, свидетельствующие о принадлежности произведений к определенному стилю. Одна из первых серий гравированных листов с орнаментальными мотивами и эскизами ювелирных украшений (еще до введения искусствоведческого понятия стиля, см.: <61>) была выпущена в 1663 году Ж. Легаром, придворным ювелиром и эмальером Людовика XIV [234, с. 126]. Ювелиры достигли больших успехов среди мастеров разных видов прикладного искусства этого времени, поскольку украшения, которые так любил Король-Солнце, служили не только свидетельствами богатства и власти, но также памятными и дипломатическими дарами.

Использование ограненных драгоценных камней, пришедших на смену филиграни и эмалям, имело принципиальное значение в европейском ювелирном ремесле XVIII века. В результате изобретения в конце XVII столетия бриллиантовой огранки алмаза, бриллианты приобрели то главенствующее положение в ювелирных украшениях всех стилей XVIII века, которое жемчуга занимали в предыдущую эпоху господства стиля барокко <95>. Металлические оправы ювелирных вещей стали выглядеть ненавязчиво и скромно, выполняя служебную роль и привлекая внимание к драгоценным камням. Европейские ювелиры усвоили китайский опыт в отношении подвесок и камней на пружинках («трясульках») или проволоках («на тушэ»), но перевели его в другое качество, сочетая с камнями и стеклом сложной огранки [128, ил. 11] (Ил. 198). Находящиеся в постоянном движении ограненные кристаллы создавали изменчивую игру бликов и световых преломлений, созвучную веку балов и маскарардов. Соединение приемов «подвижного» крепления с эффектами бриллиантовой огранки способствовало стилевой эволюции западного ювелирного искусства.

На протяжении большей части XVIII столетия французские ювелиры искусно вправляли бриллианты и ограненные цветные камни не только в перстни, броши, украшения для причесок и шляп – шпильки и эгреты, но также в пуговицы и пряжки туфель <96>. Форма эгрета была европейской интерпретацией индийских и ближневосточных прототипов, сыгравшей заметную роль в шинуазри. Эгрет на время сделался одним из характер-

ных видов европейского головного украшения; по конструкции он напоминал шпильку, его носили в причёске и поверх шляпы, дополняя перьями страуса или цапли⁴². Распространение в западном costume XVIII века шпилек с навершиями сложных форм можно хотя бы отчасти отнести за счет увлечения подобными китайскими вещами с их новыми для европейского восприятия художественными достоинствами <97>.



Ил. 196

Формы и декоративные мотивы в исполнении западных ювелиров конца XVII–XVIII веков отражают господство женского вкуса, отчетливо различимое в придворном искусстве абсолютных монархий <98>. Само обилие украшений, носимых в это время дворянами обоего пола, в значительной мере определялось проявлением женского начала в западной моде.

Женщина (главным образом – замужняя) сделалась центром придворной жизни: королевская фаворитка фактически стала первой дамой государства, задавая тон в причёсках, costume и его драгоценных дополнениях <99>. Не удивительно, что цветочные мотивы, а также ленты и

⁴² Приведенный здесь эгрет-фонтан из коллекции Государственного алмазного фонда, составляющий комплект с парой серег-каскадов, имеет явное сходство (в линиях и ритме растительного узора нижней части навершия) с цинскими головными украшениями.

банты были распространены даже в мужских ювелирных аксессуарах [115, с. 19–20]. Мотив ленты, который с изумительной фантазией обыгрывался в costume галантного кавалера XVIII века, имел в европейском искусстве собственную историю, однако, в некоторых случаях в рисунке лент угадывается китайский прообраз⁴³.



Ил. 197

В эпоху господства в Европе стиля рококо, давшего наиболее интересную версию шинуазри, западные украшения редко были единичными. Обычно они входили в состав гарнитуров (парюр) из многих вещей (Ил. 196, 200), что явилось следствием распространения французской

⁴³ Наделенные собственной энергией, словно «наэлектризованные», ленты и шарфы окружали тела ламаистских святых и символические изображения буддийских «сокровищ» – *бацзисян* (см.: Часть I, Главу 5).

моды, испытавшей значительное влияние Китая. В собрании лондонского Музея Виктории и Альберта сохранился ювелирный гарнитур, состоящий из банта, броши, пары серег, а также очень похожей на китайские цветочные украшения (*хуаши*) декоративной веточки с цветами, вероятно, применявшейся для оформления прически (этот гарнитур из золота и сапфиров был выполнен во Франции около 1760 года) [280, с. 92].

Усвоение китайских влияний очевидно в характерной особенности рокайльного костюма, сочетающего ювелирные детали с композициями из живых и искусственных (шелковых или бумажных) цветов – мода, сложившаяся во Франции в годы Регентства (1715–1723) [234, с. 129]. В связи с ней возник и новый вид украшения – протбуке, крепившийся к одежде, как брошь, драгоценный контейнер с водой для живых цветов [64, № 156; 146, № 83] (Ил. 188, 199). Альтернативу ему составил появившийся тогда же букет из самоцветов, которым декорировали не только дамские прически, но (в отличие от китайских *хуаши*) также корсажи и рукава парадных платьев. Петербургские мастера второй половины XVIII века создали несколько прославленных букетов, находящихся в крупнейших отечественных собраниях (Ил. 198) [78, с. 19; 86, ил. 36]⁴⁴.

Примечательной чертой европейских букетов XVIII века стала реалистичность изображений, позволяющая уловить особые приметы каждого цветка, как было и в цинских украшениях. Здесь очевидно расхождение в трактовке растительных и цветочных мотивов с украшениями барокко XVII века, для которых в целом характерны условные формы цветов и растительный побег, напоминающий античный аканф. Одно из произведений петербургских придворных ювелиров – «малый букет от убора бриллиантового разноцветного» (1755) императрицы Елиза-



Ил. 198

⁴⁴ Их прецедентом явился ювелирный букет, выполненный для Марии-Терезии Австрийской (1717–1780) придворным мастером Гроссером в 1736 г. [256, с. 247, ил. 71]. Известна также аналогичная по виду и назначению вещь, подаренная донной Хуаной Рабаза, женой министра финансов Карла IV Испанского (1788–1808), собору Богоматери в Сарагосе [280, с. 97, ил. 3].



Ил. 199

веты Петровны, хранится в коллекции Государственного алмазного фонда.

Мастер букета, используя сочетания различных растений, очевидно, стремился придать композиции определенный смысл, в XVIII веке хорошо понятный каждому образованному человеку, знакомому с текстом упоминавшихся выше «Символов и эмблематов» [121]. Так, включенные в композицию «малого букета» гвоздики служат знаком пламенной и чистой любви, фиалка символизирует «лепоту в смиренномудрии», набухшие и готовые распусться бутоны розы (в виде двух крупных каплевидных подвесок-панделоков) воплощают мысль о «приятном от приятного».

Несколько аналогичных букетов было произведено для Екатерины II Л.-Д. Дювалем (возможно, при участии Ж. Позье)⁴⁵.

Способ крепления петербургских букетов в вазочках-подставках из горного хрусталя, а также ассортимент и качество камней позволяют видеть в этой серии творений ювелиров российской императрицы удобную для экспонирования коллекцию самородных камней. Интересным свойством букетов, которое роднит их с минералогическим собранием, было применение драгоценных, полудрагоценных, недорогих поделочных камней и кристаллов, имеющих разного рода дефекты. По-настоящему крупные и красивые камни единичны в каждом букете, они составляют основу композиции, перемежаясь менее ценными камнями.

В отличие от Петра I, постоянно державшего свои минералогические коллекции в китайских лаковых кабинетах, «просвещенная» императрица,

⁴⁵ В начале октября 1786 г. по устному указу императрицы, переданному через управляющего Кабинетом тайного советника С.Ф. Стрекалова, было выдано «ювелиру Дювалу, за три пучка цветов в горшках, сделанных из самородных камней, 7700, 3000 рублей», а в июле 1787 г. ему же были выплачены «достальные 4700 рублей» [цит. по: 78, с. 16 – 18].

по-видимому, предпочитала демонстрировать собрание драгоценностей на корсаже парадного платья (известно, что букеты почти сразу утратили хрустальные подставки, возвращенные на прежние места лишь в середине XIX века). Подтверждением сказанного может служить и тот примечательный исторический факт, что находящиеся в коллекции Государственного Эрмитажа букеты уже в годы царствования Екатерины II хранились в специальном помещении дворца (примыкающем к Лоджиям Рафаэля), где они экспонировались вместе с собранием минералов, приобретенным императрицей у академика Палласа.

Лучший из цветочных букетов, представленный в эрмитажной коллекции, был первым внесен в каталог 1789 года [78, с. 19] (Ил. 198). Центром его композиции выступает сиреневато-розовый аметист, оправка которого сообщает камню сходство с бутоном тюльпана, служившего эмблемой величия и знаком объяснения в любви. Рядом на красном цветке розы изображена маленькая агатовая муха или (что представляется более вероятным) трудолюбивая пчела, избранная Екатериной в качестве ее собственной эмблемы [78, с. 23]. Эта черта, придающая букету еще большую натуральность, сближает его с китайскими украшениями, для которых жанр *хуаняо*, основанный на подобных сочетаниях образов, был родным. Вполне вероятно, что перед нами пример «естественности» не как таковой, а увиденной сквозь призму китайского искусства. Интересно, что аналогичные композиции (в виде цветочных букетов с кружащими возле них насекомыми) были приняты и в европейских живописных натюрмортах той эпохи, где они существовали в контексте размышлений о не только о радостях жизни, но и о ее скоротечности.

Примечательна развитая пространственность в композициях букетов 1730–70-х годов (исчезающая в более поздних сходных по мотиву европейских вещах): каменные цветы, подобно живым, возвышающиеся на тонких стеблях из проволоки, могут также слегка покачиваться и изменять положение относительно соседних изображений. Образы природы, безусловно, являлись важным источником творческой активности европейских мастеров в эпоху расцвета западного садово-паркового искусства и натюрморта в живописи. Однако и пример Китая, который вдохновлял и ориентировал художественное зрение творцов «англо-китайского» парка, столь же отчетливо различим в творениях петербургских придворных мастеров.

Аметистовый тюльпан в букете окружен вырезанными из белого кахолонга пятилепестковыми цветками земляники (согласно «Эмблемам», обозначающими приветливость) или персика (символ робкого признания); миниатюрными незабудками из голубой бирюзы и еще более интенсивными по тону бессмертниками; анютиными глазками (талисманом влюбленных) из слегка тонированного прозрачного кварца и выточенным из оранжевого коралла с ограненными изумрудами и алмазами цветком

настурции (эмблемой «любви страстной»). Вместе с тем, петербургские ювелирные букеты не чужды символизма иного рода, имеющего связь с греко-римской мифологией. Примечательно соединение в них весеннего тюльпана и цветов земляники, летней розы и незабудок – с осенним желтым колосом, знаком изобилия⁴⁶. Подобное совмещение растений всех сезонов представляет идеальный в своей целостности образ природы как радующего глаз царства Флоры и Помоны, которые в реальности не приносят даров одновременно, поскольку царят на земле в разное время года. Нечто подобное отмечалось и в китайских украшениях, сочетавших растения разных сезонов, например, осенние хризантемы и цветущие весной ветви сливы *мэй* (см.: <89>, Ил. 193). В этом обретенном единстве времен года сквозит ощущение гармонической целостности природы, существующее в архаическом сознании всех народов и выражающее понятие о цикличности времени.



Ил. 200



Ил. 201

Блеклые цвета и неровности окраски отдельных камней в композиции петербургских букетов исправлены подложкой из цветной фольги, что было характерно для западного ювелирного искусства этого времени в целом [78, с. 16]. Но известны случаи, когда дефекты камня обыгрывались в композиции предметов [86, с. 32]. Подобное нежелание совершать насилие

⁴⁶ Изображение колоска дополняет не только композицию букета с аметистовым тюльпаном, но и оправу эрмитажного букета с пионом из хризолита (инв. № Э-1864).

над материалом, редкое в прошлом для европейского сознания, относится к традиционным и наиболее древним принципам работы с камнем в Китае. Однако и это качество не исчерпывает сходства упомянутых произведений с китайскими украшениями. Некоторые элементы петербургских букетов (листья, лента, обертывающая стебель) выполнены из ткани; фрагменты металла местами покрыты цветными эмалями. Подобная комбинация материалов была распространена и в цинских вещах, содержащих также примеры близких цветовых решений. Ясно, что сочетание насыщенных красок (благодаря соседству красных, синих, зеленых, золотистых и голубых драгоценных камней) было естественным и возможным в полной мере именно в композиции букета, хотя рискованные колористические комбинации характерны для многих европейских украшений той эпохи.



Ил. 202

Разделяя китайский интерес к цветовой насыщенности и (в более редких случаях) причудливости окраски камня, европейские мастера, творившие в «век бриллиантов», превыше всего дорожили, однако, другими качествами материала – блеском и светоносностью камней. В этом состоит наиболее существенное отличие традиционных китайских украшений, отделанных кабошонами из непрозрачных или полупрозрачных цветных минералов, от европейских произведений, унизанных ограненными самоцветами и бриллиантами. Восхищение световым потенциалом камней нередко приводило к полному отказу от полихромии, как видно на примере находящегося в одном из немецких собраний корсажного украшения в рокайльном варианте «китайского стиля». Абрис этой изящной дамской

вещи, выполненной из серебра с бриллиантами и подвесками-жемчужинами каплевидной формы, напоминает бабочку или летучую мышь с распахнутыми крыльями, фигура которой образована арабесками растительного узора [115, ил. 18; 234, ил. 162]. Успех декоративного решения во многом основан на сложной игре света, отраженного в серебре, ярко вспыхивающего в ограненных алмазах и мягко скользящего по поверхности жемчужин (впоследствии тот же эффект обыгрывался в ювелирных произведениях неоклассического стиля). Вместе с тем, удачной представляется стилизация китайских «природных» мотивов, увиденных и воспринятых на уровне художественной идеи. Подобный подход был возведен в принцип европейскими мастерами эпохи шинуазри.

Силуэт китайского феникса со сложенными крыльями и веерообразным хвостом угадывается в художественном решении броши из золота и серебра с инкрустацией бриллиантами и гранатами, входившей в гарнитур драгоценностей середины XVIII века (собрание Государственного алмазного фонда, Ил. 200). Нечто похожее присуще композиции пряжки-аграфа для скрепления коронационной мантии (Ж. Позье, около 1760) [128, ил. 37] (Ил. 202). В отличие от других вещей, аграф, как и описанное ранее украшение для корсажа, почти монохромен из-за применения бриллиантов в сочетании с серебром. Силуэт его, абсолютно симметричный, имеет вид бабочки, крылья которой составлены близко расположенными веточками с листьями и цветами. В центре аграфа помещается несколько крупных камней, образующих лепестки большого цветка, может быть, пиона, с тычинками из мелких бриллиантов⁴⁷. В результате оригинальной аранжировки мотивы цинского искусства в аграфе Ж. Позье как бы наслаиваются друг на друга. Приведенные примеры свидетельствуют о претворении идей, почерпнутых из китайского источника, не только на изобразительном, но и на более высоком, формообразующем уровне.

Вместе с китайскими украшениями для причесок в поле зрения европейцев попали поясные подвески, считавшиеся в Срединной империи традиционным видом мужских украшений и узаконенные в официальном costume маньчжурского времени (см.: Часть I, Глава 4) <100>.

Первоначально подвески привязывали к поясу шнурами. Другой прием крепления, в виде крюка, применялся уже в период Мин, например, в парных золотых подвесках, найденных в одном из погребений в Нанкине и датирующихся годами Чжэндэ (1506–1521); эти подвески украшены резными нефритовыми пластинами и кабошонами рубина и сапфира [156, с. 174–175] (Ил. 66).

⁴⁷ В китайском пионе, нередко в произведениях западных ювелиров XVIII в., видели чудесную “розу без шипов”, символ достоинства и чести, что согласуется с общим идеализированным восприятием Китая, проявившимся в европейской культуре в период расцвета «китайского стиля».

Аналогом китайских поясных подвесок представляется европейское украшение шатлен – брелок из плоских фигурных звеньев и пластин, крепившийся к поясу при помощи крюка или шнура. В этом брелке имелось место для полезных или декоративных предметов: набора ключей, табакерки, печати, пудреницы, туалетных принадлежностей (нессесера), часов и даже фигурных миниатюр [234, с. 130; 283, с. 85–87] (Ил. 171, 187, 203). Шатлены впервые входят в моду в 1730-х годах, в период утверждения в Европе стиля рококо; они применялись в западном мужском (реже – женском) костюме [50, ил. 13, комментарии]. В европейских шатленах последней четверти XVIII века преобладали античные мотивы, но среди декоративных подвесок, как и раньше, встречаются скульптурные формы⁴⁸.



Ил. 203

Появление в европейском костюме столь необычного украшения, по-видимому, нельзя объяснить, как это иногда делалось, исключительно функциональной необходимостью, связанной с распространением карманных часов [31, с. 78]. Миниатюрные хронометры, служившие украшением костюма, существовали на Западе уже в XVI – начале XVII веков, хотя тогда они и были редкостью; для крепления часов к поясу использовали тонкие цепочки из драгоценных металлов. Набор же предметов на шатлене следует признать достаточно широким, поэтому, как справедли-

⁴⁸ Например, в композиции часов (Лондон, 1760) со сценой «Клятва Ганнибала» из собрания Тиссен-Борнемиса к шатлену прикреплена миниатюрная головка мавра из тонированного металла с эмалью. Верхняя часть брелока составлена четырьмя пластинами сложных форм с заключенными в них рельефными фигурами античных богинь [256, с. 50, 239, ил. 10].

во считает Л.М. Русанова, моду на подобные вещи в период повышенного внимания европейцев ко всему китайскому едва ли можно счесть простым совпадением [115, с. 20 – 23]. Часы на шатлене, утвержденные в наборе ритуальной утвари периода Цин (Ил. 53 б), в равной мере отвечали вкусам представителей маньчжурской династии и культурному контексту эпохи; в конце маньчжурского правления они бытовали даже в женском придворном костюме [166, ил. 334, 335 – 342].

В XVIII веке шатлены, по-видимому, иногда производились в Китае для европейского рынка. Редким образцом подобного украшения представляется китайский шатлен из золотой филигрании, находящийся в лондонской коллекции Спинка [281, с. 64] (Ил. 187). По набору декоративных мотивов он отличается от произведений западных ювелиров и часовщиков из собрания цинского двора: центром его композиции служит трехмерное изображение цилиндра (мифического князя зверей), к которому прикреплены пять брелоков – в виде фантастического льва *фо* (в свою очередь увешанного четырьмя малыми подвесками), плодов граната, персика, лимона *фошоу* (символов многодетности, долголетия и счастья); часть подвесок изображает в миниатюре комплект образцов холодного оружия.

Изложенное выше позволяет сделать следующие выводы.

Во-первых, в качестве украшения, характерного для XVIII столетия, представленного в экспортном и придворном искусстве европейских стран и маньчжурского Китая, шатлен с закрепленными на нем часами выступает образцом «возвращенного» шинуазри.

Во-вторых, интерес к китайским ювелирным украшениям, проявленный европейцами в XVII–XVIII веках, во многом был односторонним, поскольку в повседневном быту китайцев (особенно женщин) до конца маньчжурского периода сохраняется традиционная форма одежды и обычные для нее дополнения из драгоценных металлов, резных и шлифованных камней.

В-третьих, ориентация на Китай западной моды XVIII века создала условия для рецепции китайского опыта в европейских украшениях, что обнаруживается в формах вещей, декоративных мотивах (аналогичных изображениям жанра *хуаняо*/«цветы и птицы»), а также в материалах и технических приемах.

В-четвертых, принимая в расчет распространенное мнение о том, что явление шинуазри было одним из вариантов европейского рококо, следует признать, что увлечение Китаем прослеживается в европейских украшениях разных стилей – барокко, рококо и классицизма, хотя его проявления различны. Так, при сходстве форм и композиций существуют расхождения в колорите вещей: насыщенная всеми красками мира полихромия барокко составляет контраст изысканной монохромности украшений в стиле роко-

ко и неоклассицизма; трактовка природных мотивов к концу XVIII века также становится более строгой и рассудочной.

В-пятых, произведения европейских ювелиров дают основание говорить скорее о стилизации китайских мотивов, чем о прямых заимствованиях (как это бывало, например, в лаках и фарфоре). Процесс адаптации китайского опыта сопровождался творческим переосмыслением его в западном ювелирном искусстве на уровнях типологии вещей, технических средств и дизайнерских решений – несколько отстраненный, обобщающий взгляд позволил европейцам выделить наиболее характерные «китайские» черты и создать на их основе свои варианты декоративных композиций.

В-шестых, существующие отличия, обусловленные абсолютным господством ограненных камней в западных украшениях и способами стилизации в них китайских мотивов, отвечающими требованиям классических европейских стилей, не оставляют возможности спутать произведения западного шинуазри и цинского стиля периода трех правлений.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Феномен шинуазри, несмотря на кажущуюся легковесность и художественную эклектичность, представляет определенную эпоху – время трех великих правлений в Китае и период европейского Просвещения. Шинуазри выступает культурным мостом, соединяющим Запад и Восток, прошлое с современностью, чем объясняется притягательность «китайщины» как для ценителей искусства, так и для его исследователей. «Китайский стиль» – один из удачных, сохраняющих свое значение и поныне, примеров трансформации национальных традиций. Это также испытанный временем способ их выживания в сегодняшнем глобализованном мире. В самом деле, художественная продукция Европы XVII–XVIII веков и современные ей изделия цинских мастеров (экспортные вещи, предметы дворцового и аристократического обихода), являясь технологической и стилистической рефлексией друг друга, создавали условия для взаимного существования. Их очевидное на каждом этапе визуальное сходство согласуется с самой логикой протекания художественных процессов, благодаря чему стиль, как выражение духа времени, независимо от его культурной принадлежности проходит несколько почти обязательных стадий – конструктивную, орнаментальную и декоративную. Важными условиями сближения цинского стиля периода трех правлений и европейского шинуазри сделались внеэстетические – экономические, социальные и политические причины. Формирование цинской «китайщины» стало проекцией в художественной сфере глубоких, затронувших все уровни общественной жизни изменений, среди которых – маньчжурское правление в Поднебесной империи, расцвет китайско-европейской торговли и просветительская деятельность в Пекине западных миссионеров.

Маньчжурские государи, выступавшие в XVII–XVIII веках главными заказчиками искусства и вдохновителями цинского стиля, по причине своей этнической принадлежности воспринимали как условность не только европейское или тибетское, но и традиционное китайское искусство. Однако они справедливо полагали, что масштаб художественного произведения, особенно связанного с ритуалом и придворным бытом, в значительной

мере определяется тем, насколько глубоки его корни в опыте искусства и памяти китайской истории.

Исследование культурного и художественного значения цинской ритуальной утвари и ритуальных форм в произведениях периода трех правлений, данное в первой части работы, позволяет проследить основные тенденции китайского искусства маньчжурской эпохи. Анализ назначения, форм, декора ритуальных вещей обнаруживает существование в них важнейших «культурных слоев», образующих структуру цинского стиля: традиционного китайского пласта, восходящего к эпохе бронзы; слоя, связанного с культурой тибетского буддизма (ламаизма) и областью бытования сино-тибетского стиля; европейского слоя, представленного комплексом введенных в ритуал астрономических и геодезических приборов западного образца.

Эстетическое и этическое значение ритуальных вещей определялось их статусом в церемонии жертвоприношений. Представляя собой нечто исключительное, выходящее из ряда явлений повседневной жизни, ритуальные предметы обладали большой общественной значимостью и таили в себе огромные потенциальные силы, как инструменты управления энергиями природы и социума. Следуя конфуцианскому идеалу и декларативно сохраняя в ритуальных сосудах на уровне их форм и назначения китайскую традицию (о чем свидетельствуют примеры, приведенные в Главах 1, 2 первой части работы), маньчжурские государи позаботились о способах ее переосмысления и интерпретации.

В качестве образца (инварианта) использовался стиль чжоуской (в меньшей степени также шанской, ханьской и танской) бронзы. Возрождаемый чжоуский стиль был связан с традиционными представлениями о возвышенном искусстве. Вместе с тем Канси, Юнчжэн и Цяньлун видели в обращении к этому стилю (и посредством него – самому историческому прецеденту чжоуского правления) возможность актуализации и передачи принципиально важного для них социального опыта, помогающего сгладить этнические противоречия и акцентировать внимание на факте культурной преемственности. Сам этот факт, по-видимому, представлялся более важным, чем детальное следование традиции, которая иногда удерживалась лишь в общем виде – воспроизведении форм либо только названия ритуальных вещей при полном или частичном изменении их структуры и назначения. (Так было, например, в случае древних ритуальных сосудов *дин* и *гу*, выступавших в цинское время вазами и курильницами в храмовых и дворцовых интерьерах; похожие трансформации наблюдаются в формах и назначении ювелирных дополнений мужского и женского ритуального костюма – поясных подвесках и головных украшениях *цзань*.)

Характер интерпретации древних форм в ритуальных предметах, прикладном металле и эмалях указанного периода определялся не только эсте-

тическими и этическими предпочтениями, но также политическими соображениями маньчжурской элиты. Так, сосуд *шаньцзунь* в виде священной горы, использующийся в храме императорских предков Таймю, представляет собой пример преломления традиций древней бронзы в контексте понятий китайского даосизма и маньчжурского шаманизма. В храмовом сосуде *сянцзунь* (в форме слона), восходящем, как указано, к чжоуским (но в реальности больше к минским) прототипам, прослеживается связь с традиционной китайской дипломатией, с одной стороны, символикой буддизма и эстетикой сино-тибетского стиля, процветавшего в художественном металле правления Цяньлун, с другой стороны.

Воздействие северного буддизма (ламаизма), служившего цели консолидации северо-западных окраин империи, в государственном ритуале маньчжурского времени проявилось по-разному. Оно угадывается как в предпочтении материалов из буддийского набора «семи сокровищ» *цибао*, так и в типах личных украшений (гривнах, ожерелиях *чаочжу* в форме четок, кокарде *цзиньфо* в виде фигурки Будды, составляющих в ритуальном костюме *чаофу* августейших особ и знати аналогию украшениям бодхисаттв).

Примером обратной связи – воссоздания форм древней ритуальной бронзы в произведениях сино-тибетского стиля – явился набор *угун*, включающий курильницу-треножник в виде сосуда *дин* либо *ли*, две вазы в форме *гу* или *цзунь* и пару подсвечников. Сам принцип соединения сосудов разных форм в комплекты ритуальных предметов соотносится с древней китайской традицией; введение в алтарный набор подсвечников выражало дух времени интенсивных контактов с Европой и культурных заимствований из этого источника.

В империи Цин по-своему практично использовали символические жертвоприношения Дальнего Запада, применяя их в художественной практике и быту, а также заноса их в инвентарь ритуала. Для включения европейских астрономических и геодезических инструментов в набор ритуальной утвари был использован традиционный для китайской дипломатической практики механизм дара-дани *гун*. Эта парадоксальная на первый взгляд ситуация основывалась на конфуцианской традиции, предписывавшей императорам Поднебесной заботиться о развитии китайской культуры. Интеллектуальные дары европейского мира, введенные законами правления Цяньлун в государственный ритуал, стали принципиально важной приметой и новацией цинского времени, равно как и отличительной особенностью этого династийного стиля в китайском искусстве.

Поскольку художественный металл и эмали периода трех правлений примыкали к ритуальной сфере, во все времена составлявшей опору традиционной культуры, их можно назвать элитарными видами искусства поздней империи. По замыслу вдохновителей и создателей цинского

стиля, элитарные виды искусства были ориентированы прежде всего на небольшую группу людей, участвующих в совершении государственных ритуалов, обладающих особой художественной восприимчивостью и способностью осознать современные им научно-технические достижения мировой цивилизации. Перечисленные качества делали таких людей (императоров, придворную аристократию) лучшей частью китайского общества эпохи Цин, его элитой.

В течение трех великих правлений маньчжурской династии цинский стиль не только оформился как китайский вариант шинуазри, но и успел пройти три основных стадии: начальную – в период Канси (когда основные художественные составляющие стиля еще только наметились); рефлексивную – в период Юнчжэн и начале периода Цяньлун (когда новации осознавались как достижение цинской династии, а созданные на их основе произведения были занесены в ритуал, сделались предметами эстетического осмысления и коллекционирования); и стадию глубокой трансформации, при которой к середине правления Цяньлун принцип нормативизма сохранился, однако китайская традиция, оставаясь темой истолкования, источником вдохновения и даже предметом ностальгии, окончательно перестала быть единственной. Последняя стадия знаменовалась невозможной ранее мерой свободы, граничащей с эклектизмом и риском утраты равновесия между традицией и новациями. Тем не менее, общность образной системы и художественных приемов в придворном и экспортном искусстве середины и второй половины XVIII века, кристаллизация в них собственной цинской традиции позволяет констатировать сложение того структурного единства, которое может быть определено как стиль правления Цяньлун, по существу являющийся квинтэссенцией цинского стиля.

Состоящий из нескольких гетерогенных слоев стиль середины и второй половины XVIII века предстает как легко узнаваемое структурное целое. Особая полифоническая гармония вещей, созданных в эти годы, позволила впоследствии носителям китайской культуры многократно возвращаться к стилю правления Цяньлун на протяжении XIX и XX веков.

Являясь продуктом определенного мировоззрения, в той или иной мере отражая исторические процессы и вовлекаясь в общественную жизнь, произведения ритуального и придворного искусства периода трех правлений выражали политическое кредо своей эпохи и поэтому обладали таким неизбежным качеством, как тенденциозность. Анализ материала показывает, что именно политическими соображениями были в значительной мере обусловлены заимствования из китайской архаики, тибетского искусства и европейской культуры. Воплощая традицию, чжоуский канон способствовал сохранению эстетического идеала и связанной с ним системы художественного мышления, препятствуя резким изменениям в культуре

маньчжурского времени, подвергаясь трансформациям в направлении, определяемом имперской волей. В отличие от чжоуского источника, позволившего маньчжурским государям разыграть собственную историческую партию «в освященном древностью наряде», введение в государственный ритуал и придворный быт европейских инструментов (механических часов и других измерительных приборов) давало возможность просвещенным правителям Поднебесной показать себя людьми своего времени.

Занесение подобных европейских «даров» в состав ритуальной утвари маньчжурской династии решало и проблему характерного для эпохи Цин стилевого дуализма – вместе с европейским инвентарем была «ритуализирована» сама стилевая система западного искусства. В отличие от базовой китайской традиции, образующей культурный фонд цинской эпохи, европейская составляющая играла роль функции, превратившей традиционное искусство в систему, открытую для синхронных трансформаций, которые продолжались в течение всего маньчжурского правления. (Если цинский стиль XVII–XVIII веков составил полюс западной «китайщины», то в XIX – начале XX века он коррелировал также с европейской эклектикой и модерном, что отчетливо прослеживается в перегородчатых эмалях позднецинского времени [98, с.58–68].)

Желая соединить в рамках династийного стиля столь разные по происхождению фрагменты, маньчжурские государи, правившие под девизами Канси, Юнчжэн и Цяньлун, должны были проявить незаурядную эстетическую интуицию, которая позволила им осознать скрытый ценностный смысл перечисленных выше явлений, составивших по августейшему замыслу основу китайской культуры маньчжурской эпохи. Способность к непосредственному эстетическому восприятию и интеллектуальному постижению произведений китайской древности, искусства северного буддизма и находок европейской цивилизации базировалась на личном опыте: учителями цинских государей в той или иной мере выступали не только носители китайской традиции, но также тибетские ламы и европейские миссионеры.

Результатом анализа материала, предложенного во второй части работы, явился вывод о принципиальном сходстве европейского шинуазри и версий цинского стиля XVII–XVIII веков («европейщины» и «китайщины»). Взаимный экономический интерес между Европой и Китаем был едва ли не самой существенной причиной расцвета «китайского стиля» в западном и цинском искусстве. Международная торговля способствовала обогащению сторон, благодаря чему некоторые европейские страны (Англия и Голландия) стали процветающими буржуазными государствами, а цинский двор по роскоши и расточительности жизни не имел себе равных на Дальнем Востоке в течение большей части XVIII века. Расцвет международной торговли и связанный с ним процесс усвоения принци-

пов западного искусства обусловили появление стилевых трансформаций («европейщины») в китайских экспортных вещах, производившихся в Кантоне / Гуанчжоу. Но, поскольку те же кантонские мастерские выступали поставщиками цинского двора и, со своей стороны, способствовали формированию вкуса маньчжурской элиты, они должны были учитывать форму придворного цинского стиля, создававшегося под императорским контролем.

Реализация культурной концепции маньчжурской династии оказалась возможной только в рамках профессионального искусства, что потребовало восстановления и реорганизации придворных ателье. Творческий подход мастеров к созданию вещей, стимулируемый меценатством императоров и знати, явился условием превосходного качества дворцовых произведений XVII–XVIII веков. Работа европейских миссионеров помогла рецепции в Пекине западного опыта и сложению на его основе особой версии дворцового «китайского стиля». В отличие от кантонских умельцев первой половины XVIII века, ориентированных прежде всего на продажу своих изделий, пекинские мастера (уже в годы Канси создававшие астрономические и геодезические приборы западного образца и другие произведения по августейшему указу) следовали четким художественным целям. Придворные художники использовали разработанные для достижения этих целей методы и технологические навыки, приобретенные в процессе специального обучения, что определяло их высокий профессиональный уровень.

Важную роль в формировании цинского стиля периода трех правлений сыграла адаптация новых, европейских по происхождению, технологий и художественных приемов (иллюзорной живописи, линейной перспективы, светотеневой моделировки), оказавшихся наиболее эффективными во взаимных сочетаниях. Так, возможность применения западных эмалевых красок (*розового семейства*) вызвала расцвет в художественном металле, стекле и фарфоре живописных жанров *хуаняо* («цветы-птицы») и, в еще большей мере – *мэйжэнь* («красавицы»). Достоверная передача в росписи всех достойных любования деталей была невозможной в сине-белом и даже полихромном («пятицветном»/*уцай*) фарфоре предшествующего периода. Именно новая красочная гамма и миниатюрная европейская техника непрозрачной цветной эмали позволили отразить «портретное» сходство, точно воспроизвести в росписи фрагменты каждого объекта и даже имитировать индивидуальную манеру определенного живописца (Юнь Шоупина или Джузеппе Кастильоне – в жанре «цветов [и] птиц», Цзяо Бинчжэня – в жанре «красавиц»). Популяризация живописи (этого наиболее почитаемого в Китае традиционного искусства) посредством прикладных вещей отразила одну из тенденций эпохи шинаязи. Стиль декоративной росписи эмалей, фарфора и стекла выступает вариантом позд-

него академизма; его образцы преобладают в вещах периода Цяньлун, что объясняется как ориентацией на художественное наследие прошлого, так и канонизацией современных форм и технических приемов, произошедшей к середине XVIII века. Даже в Кантоне, где исторически сложилась своя («экспортная») версия цинского стиля, в годы Цяньлун ощущалось значительное влияние пекинского придворного искусства, во многом аналогичного западной «китайщине», потому что и на Юге в это время во множестве производились вещи для маньчжурского двора. Поступавшие в Пекин как дары-*гун*, они даже по этическим соображениям не могли в качественном отношении заметно уступать изделиям столичных мастеров.

Общность искусства маньчжурского Китая и абсолютных монархий Европы определялась также воздействием политики на художественное видение реальности, сблизившим Запад и Восток. Политизация искусства в тех европейских странах, где сформировался и процветал «китайский стиль», побудила носителей власти обратиться к уникальной в определенном смысле культуре Китая, воспринимаемой как анахронизм с неограниченным диапазоном возможностей утверждения в мифологических образах идеала абсолютной монархии. При произошедшей в XVII–XVIII веках «встрече» двух принципиально отличных друг от друга мировых культур – китайской и западной (европейско-средиземноморской), Поднебесная империя находилась на этапе распада мифологической картины мира, поддерживаемой существованием ритуала, на который сознательно опиралась династия Цин. Эти черты китайской культуры позволяют исследователям определять ее как «бесконечно затянувшийся неолит» [69, с. 129]. Сама же Европа с эпохи Ренессанса предпринимала интеллектуальные усилия, пытаясь вернуться в состояние мифологического сознания и возрождая греко-римскую античность, которая оставалась общей для всех западных народов культурной основой. Интерес к мифологии в Европе совпал с расцветом абсолютизма и был им поддержан, поскольку отвечал определенным политическим и пропагандистским задачам искусства.

Продуктами распада мифов явились популярные как в европейской, так и в китайской культуре рассматриваемого периода символы и эмблемы, которые были по-своему уникальны, хотя сближение привело к формированию некоторой общей «базы данных». (Здесь уместно вспомнить присутствующие в китайских эмалях и фарфоре изображения цветочных венков и других атрибутов античных божеств; а также образы китайской мифологии и цинских ритуальных животных – в произведенных для Китая европейских часах.) Интерес к мифологии и стремление подменять реальность театральностью (артизация) побуждали европейцев сознательно стилизовать образ Китая, превращая его в современный им миф. Отношение же китайцев к европейцам как «западным варварам», приносящим

дань-*гун* правителю Поднебесной, опиралось на местную политическую традицию и отражало качества монархической власти династии Цин.

Театрализация выступает неизменным свойством искусства абсолютных монархий, позволяя художественными средствами добиваться политических целей. В культуре цинского периода эта особенность проявилась не только на сюжетном уровне (в декоративной росписи перемежались театральные сцены и сюжеты, имеющие проекцию в мифологии; при пекинском дворе стали популярны механические часы с музыкальными устройствами и кукольным театром). Артизация стала качеством цинского династийного стиля: театральные эффекты умножали зрелищность произведений искусства. Подобно явлению «китайщины» в Европе, стиль периода трех правлений призван был укрепить престиж маньчжурских правителей и имидж государства Цин. Связанное с дворцовой жизнью и государственным ритуалом официальное искусство, начиная с периода Канси, жестко фиксировало традиционные и современные художественные принципы, которые приобрели качества канона. Специфическая артикулированность династийного стиля обеспечивала его принципиальное несходство с китайским традиционным искусством, которое, по удачному определению Фэн Юланя, всегда суггестивно, подразумевает намек и недосказанность и даже некоторую образную бессвязность [141, с. 33].

Знакомству маньчжурского Китая с европейскими художественными стилями XVII–XVIII веков способствовало участие миссионеров-иезуитов. Одним из первых адаптированных стилей явился барокко: иезуиты привнесли его в колонии Нового Света и страны Дальнего Востока, признав подходящим для целей миссионерства (благодаря сочетанию в барокко чувственной убедительности и религиозного экстаза). Отголоски светского варианта этого стиля угадываются в архитектурных руинах «европейской» части дворцово-паркового ансамбля Юаньминъюань. Предметы прикладного искусства (прежде всего, попавшие в Пекин астрономические приборы, созданные немецкими мастерами, и лиможские расписные эмали) выступали образцами европейского ренессанса и раннего французского классицизма. Влияние классического стиля распространялось благодаря присутствию при дворе Канси многих иезуитов французского происхождения, посланцев «короля-солнце». Влияние стиля Людовика XIV, смоделированного во французском прикладном искусстве профессионалами придворной мануфактуры Гобеленов и других государственных мануфактур, особенно ощутимо в китайских расписных эмалях первой половины XVIII века. Император Канси, наряду с некоторыми западными государями и русскими монархами, в определенном смысле стремился подражать этому французскому королю, главному вдохновителю европейского стиля шинуазри.

Таким образом, абсолютная власть была силой, определившей форму художественной реальности XVII–XVIII веков на Западе и Востоке. Имперские темы западного искусства, имеющие проекцию в античной мифологии – изображение Людовика XIV в образе солнечного божества (Аполлона) – могут быть сопоставлены с подобными сюжетами китайского искусства, в свою очередь берущими начало от национальной мифологической традиции. Принятая, к примеру, в расписных эмалях и фарфоре XVIII века композиция «множество цветов» изображала все многообразие расцветшей земной флоры вокруг пиона («князя цветов»), символически связанного с образом императора. Другой популярный сюжет цинского искусства – «птицы встречают феникса», в иносказательном плане означал поклонение подданных императору: феникс («князь птиц») по традиции считался одним из символов государя, а показателями рангов гражданских чиновников в маньчжурское время служили нашивки на форменное платье с изображениями определенных птиц. Оба сюжета представляются производными от возникшей задолго до периода Цин композиции, объединявшей образы пиона и феникса. Вариации сюжета имели самое широкое распространение как в художественных изделиях для маньчжурского двора, так и в вещах, произведенных китайцами с целью продажи на внутреннем и международном рынках.

В связи с интеллектуальными устремлениями просвещенного абсолютизма и неомифологической тенденцией европейской культуры в изобразительном и прикладном искусстве распространяются композиции, составленные атрибутами античных богов или символами искусства и науки, занимающие периферию больших (часто – сюжетных) композиций и выделенные фигурными рамами (картушами). Китайскими аналогиями этих европейских изображений явились игравшие ту же роль символы четырех искусств (*сышу*) и атрибуты (*бабао*) восьми даосских бессмертных (*басянь*), популярные уже в годы Канси. Эти композиции представляются отголосками стиля Людовика XIV в Китае, а также (будучи переведены на язык китайской традиции) признаками цинского стиля периода трех правлений.

Официальное искусство XVIII века, создававшееся интеллектуалами и меценатами на Западе и в Китае, как бы смотрит в себя, но не вызывает скуки, поскольку обладает остроумием и декоративностью, легко играя мотивами и формами, почерпнутыми из разных источников, и произвольно применяя их в самых неожиданных комбинациях. Например, тканевые орнаменты преобладают в фонах китайских эмалей и фарфора XVIII столетия, проникая и в европейское искусство. Ленты и драпировки являются любимыми мотивами западных художников того времени, выступая даже в композициях орнаментальных обрамлений – картушей, и превращая любой украшенный ими предмет в театральные подмостки. В

годы Цяньлун пекинские мастера тоже используют мотив узорчатой драпировки с пластично решенными складками, как бы наброшенной на тело сосуда и перевязанной шнуром. Подобные произведения в цинском стиле составляют эстетическую пару европейским стилизациям шинуазри.

Цинский стиль периода трех правлений отражает концепцию правящей династии; он отмечен чертами организованной направленности, позволившей по-новому, в неожиданных, но рационально постижимых связях и сочетаниях комбинировать элементы, почерпнутые из разных культурных и временных источников.

Следы сближения в искусстве Запада и Востока вообще, Китая и Франции XVIII века в особенности, нельзя считать капризом случая. Сближение произошло на уровне методологии и отразило такие принципиально важные черты имперского стиля Людовика XIV и Канси, как ориентация на собственную культурную традицию, рассудочность и чувство меры, проявившиеся в художественной избирательности, упорядоченности декора и точно выверенной пропорции изображений и фона. Имперский стиль в обоих случаях, не обладая качествами синкретизма (первоначальной слитности), стал результатом целенаправленного синтеза. Уже на раннем этапе формирования цинского стиля ощутимо не только опосредованное воздействие искусства французского абсолютизма (через поступавшие во дворец произведения), но и прямое участие европейских придворных экспертов. В годы Юнчжэн, наряду с продолжающимся влиянием стиля Людовика XIV и Канси, заметна роль европейского рококо – стиля Людовика XV (что сказалось в распространении колористической гаммы *розового семейства*; орнаментальный декор прикладных вещей периода Юнчжэн и начала Цяньлун в целом тоже отвечает особенностям рококо). Вместе с тем, в течение первой половины XVIII века китайский металл сохраняет присущую эпохе «механистичность», воспринятую из раннего европейского классицизма и отражающую любовь к хитроумным приспособлениям (например, разного рода шарнирам). Эклектичность декора вещей середины и второй половины периода Цяньлун близка художественным решениям в духе неоклассицизма и ампира, однако нежелание отрываться от культурных корней собственной династии побуждало к копированию образцов периода Канси в течение всех последующих десятилетий XVIII века.

Искусство периода трех правлений, без сомнения, интересно как художественный феномен, который представляет по-своему «демократический» маньчжурский вкус. Этот вкус, основанный на программных установках цинских государей, явившийся результатом их воспитания в русле китайской традиции, подверженный влиянию моды и включающий опыт оценки заимствуемых новаций, выражал способность эмоционально и интеллектуально адаптироваться к достижениям различных эпох и национальных культур.

Произведения цинского искусства, апеллируя к китайской традиции и сохраняя национальную самобытность, в согласии с августейшей волей, отразили в превращениях стиля маньчжурской династии развитие мировых (западных) стилей. Благодаря рецепции новых европейских технологий, инициированной императорами в пекинских придворных мастерских, Китай оказался подготовлен к тем переменам, которые последовали в XX столетии, в условиях глобализации художественного процесса.

Сочетание традиционализма и открытости внешним импульсам, ставка на новые технологии, интеллектуализм, прямое отражение текущей экономической и политической ситуации выступают качествами, уравнивающими цинский стиль периода трех правлений с современным постмодернизмом. Но им свойственны и общие пороки. Вмешательство политических соображений в дела искусства привело к тому, что художественная ценность произведений не всегда равна материальной и технической, количественно исчисляемой стороне их составных частей. Вещи, созданные на основе культурного наследования, порой представляют собой имитации, утратившие образную наполненность прототипов и вместо органичной художественной целостности являющие зрителю лишь ее эклектическое подобие.

Однако, располагая сегодня объективным представлением о текущем состоянии мирового художественного процесса, будем ли мы упрекать в эклектизме искусство XVIII века?

Возвращаясь к вопросам, поставленным в начале книги, хотелось бы выразить надежду, что автору удалось на художественных примерах прояснить, чем был образ Китая для заказчиков цинского стиля. Но что же осталось от «экзотической страсти»? Что можно считать наследством, доставшимся нам от эпохи шинуазри? Остались проблема межкультурного диалога и некоторый практический опыт ее решения – опыт, показывающий, что первое слово в этом диалоге принадлежит универсальному средству коммуникации – искусству.

КОММЕНТАРИИ

1. Здесь и далее в тексте работы приняты обозначения императоров девизами их правлений, а не именами собственными. Все даты и годы действия девизов даны в согласии с Большим китайско-русским словарем [22, т. 1, с. 148–161]. См. Приложение 1.
2. Маньчжуры никогда не ослабляли контроля над завоеванной страной, все их города представляли собой крепости, в которых размещались военные гарнизоны. Маньчжурам и монголам запрещалось вступать в браки с китайцами и заниматься какой-либо деятельностью, кроме государственной службы (например, коммерцией и ремеслами). Однако, хотя бы по причине малочисленности маньчжуров, составлявших менее 2% населения империи Цин, новая власть не могла управлять огромной страной, не опираясь на китайцев. Для сохранения паритета половина всех гражданских постов была зарезервирована за маньчжурами, другая половина – за китайцами, при явном преобладании северян. На Юге проживало большинство китайского населения, на долю которого приходилась при этом лишь четвертая часть всех должностей империи. Таким образом, конкуренции на экзаменах для маньчжуров не было вовсе, а среди южан она была выше, чем у северных китайцев. Это не способствовало укреплению авторитета маньчжуров на Юге, где в моменты кризиса власти всегда находилось много недовольных из числа “безработных” интеллектуалов, не имевших шанса получить пост в империи. Не удивительно, что многие восстания, потрясавшие государство Цин, начинались на Юге, в том числе и оразившее европейскую утопию о возможности христианизации Китая Тайпинское восстание (1850–1864). Порок системы заключался в том, что привилегированный народ был максимально огражден от необходимости напрягаться и, вследствие этого, обречен на праздность и вырождение.
3. По традиции, восходящей к основателю маньчжурского государства Нурхаци, объединившему подвластные ему военные силы в армию “восьми знамен” – *ба ци*, эта система сохранилась и в империи Цин. Деление знамен по старшинству было следующим: 1. Желтое знамя с красной каймой. 2. Желтое знамя без каймы. 3. Белое знамя без каймы. 4. Белое знамя с красной каймой. 5. Красное знамя без каймы. 6. Красное знамя с синей каймой. 7. Голубое знамя без каймы. 8. Голубое знамя с красной каймой. Вскоре после установления династии Цин маньчжурские войска ввиду их малочисленности были усилены монгольскими и верноподданными китайскими войсками. Монголы Внутренней Монголии составля-

ли опору власти цинских императоров и считались наиболее близкими маньчжурам по духу, поскольку признали свою зависимость от последних уже в 1636 г. Таким образом, цинские войска стали иметь три подразделения: маньчжурский (самый привилегированный), монгольский и китайский кушай. На войска трех кушаёв была возложена охрана императорского дворца, столицы и близлежащей территории, а также других наиболее ответственных объектов. Особое место в *ба ци* отводилось войскам так называемого “столичного направления”, состоявшим в основном из маньчжуров. При участии передового гвардейского отряда этих войск в боевых действиях командование им должен был принять на себя император или же, по его поручению, принцы крови и князья императорского дома [61, с. 218–220].

4. Доходы казны в цинское время формировались из ряда налогов, в числе которых были подушный и поземельный сборы, доходы от рудников, рыбной ловли и некоторых видов торговли (соляной и чайной). Дворцовые доходы и расходы были частично отделены от государственных. Поземельный сбор, наложенный на все области, кроме земель удельных, дворцовых и жалованных войскам восьми знамен и находившихся по большей части в северном Китае и Маньчжурии, осуществлялся дважды в год, в течение всех весенних и осенних месяцев. Этот сбор производился зерновыми культурами (в Шаньдуне и Хэнани – рисом, пшеницей, просом, бобами, в южных провинциях – только рисом), а также шелком и серебром по эквиваленту (стоимость мешка проса в урожайные годы XIX в. равнялась одному *лану* серебра, стоимость мешка риса – половине *лана*). *Лан* – старинная китайская денежная единица, равная приблизительно 37,3 грамма чистого серебра. Денежные государственные налоги собирались только серебром в слитках, с клеймом, обозначающим место, откуда поступало серебро, и имя мастера, изготовившего слиток. Серебро в империи Цин вводилось в обращение в результате добычи его в южных провинциях Хунань, Сычуань, Гуандун, Гуанси, Юньнань и Гуйчжоу, причем масштабы добычи серебра в Юньнани перекрывали количество серебра, поступавшего из всех остальных указанных провинций, вместе взятых. Доходы дворца ежегодно составляли более миллиона *лан* серебра, а также формировались из трех видов поступлений с территории северного Китая и Маньчжурии – соболей, используемых в отделке придворной одежды, жемчуга, служившего знаком ранговых отличий маньчжурской аристократии, и корня жэньшэнь, применяемого придворными фармацевтами. Из Маньчжурии и Монголии поступали лошади для двора и армии. Государственные расходы распределялись по следующим статьям: расходы на жертвоприношения в храмах; жалование гражданским чиновникам и содержание официальных учреждений; содержание людей, приписанных к войскам восьми знамен (имелись ввиду не только военные, но также их жены, дети и пожилые родственники) и набравшихся из китайцев войск Зеленого знамени; издержки

на поддержание почтовых сообщений, учебных заведений и расходы на благотворительность. Так, в 1812 г. государственные доходы превышали 43 млн. *лан* серебра и 4 млн. мешков зерна, расходы составляли более 33 млн. *лан* серебра и свыше 5,5 млн. мешков зерна. При этом, в одном лишь Пекине на содержание войск ежегодно тратилось до 6 млн. *лан* серебра и 3 млн. мешков риса, до 1,5 млн. *лан* серебра ежегодно отправлялось в Маньчжурию на содержание присутственных мест и войск. Жалование князьям императорского дома выплачивалось серебром и зерном и составляло: князю первой степени – 10 тыс. *лан*, его наследнику – 6 тыс., князю второй степени – 5 тыс., наследнику – 3 тыс., князю третьей степени – 2,5 тыс., князю четвертой степени – 2,3 тыс., князю пятой степени – 700 *лан* серебра; жалование князьям низших степеней нисходило от 500 до 110 *лан*. Всем рангам на каждый *лан* серебра добавлялось еще по половине мешка риса. Жалование принцессам, княжнам и их мужьям полагалось от 400 *лан*, выдаваемых ежегодно императорской дочери, до 40 *лан* низшим рангам, на каждый *лан* серебра добавлялось по половине мешка риса. Жалование лицам, имеющим наследственные титулы *гун, хоу, бо, цзы, нань*, начислялось из расчета от 700 до 80 *лан* и соответствующего серебру количества зерна. Жалование чиновников военного сословия от первого до восьмого класса колебалось от 180 до 105 *лан* соответственно, довольствие чиновников от девятого до четырнадцатого классов включало от 80 до 45 *лан* и жалование рисом, начисляемое по тому же принципу. Гражданские чиновники в Пекине (большинство их было уроженцами восьмизнаменных войск) получали двойное жалование (возможно, вследствие происхождения). Содержание всех войск ежегодно обходилось империи примерно в 25 млн. *лан* серебра и 5,5 млн. мешков зерна, причем расходы на содержание восьмизнаменных войск в Пекине, по данным Н. Я. Бичурина, заметно превышали издержки на губернские гарнизоны [19, с. 67–78, 135–136, 146].

5. Первая попытка найти дорогу в Китай через Индийский океан была предпринята уже в начале XVI в. португальцами. Они снарядили экспедицию (1514) в порт Кантон / Гуанчжоу, расположенный на Юге Китая и ставший впоследствии главной целью всех европейских купцов. Отправленное в Китай вскоре после этого португальское посольство потерпело неудачу. Оно достигло Кантона (1517), а затем и Пекина (1520), где было пленено в связи с нарушением китайского дипломатического протокола, основу которого составлял ритуал многократного коленопреклонения и челобития императору (*коутю*), символизировавший признание подчиненной роли других стран и их монархов по отношению к Китаю и китайскому государю (подробнее см.: <6>; Часть 1, Главу 2). Однако после того, как португальцы в основном усвоили традиционный китайский дипломатический лексикон, отношения стали развиваться успешнее. С официального согласия властей португальцы получили в свое распоряжение (1557) торговый порт Макао вблизи Кантона и занялись не только

поставками китайских товаров в Европу, но и посреднической торговлей между Китаем и Японией, поскольку прямые контакты между двумя этими странами к тому времени уже были ограничены – проводимая с середины XVII в. японским правительством политика изоляции страны от внешнего мира резко сократила ее торговые связи (в середине XVII в. исключительное право торговли на японском рынке получили голландцы, оказавшие помощь правительству Японии при подавлении восстания внутри страны). Интересно однако, что с 1630-х гг. Япония, в отличие от Китая, была полностью закрыта для европейских миссионеров [117, с. 617; 123, с. 49, 54–55].

6. Англичане в 1600 г. создали Ост-Индскую компанию, получившую от правительства Великобритании монопольное право на торговлю со всеми странами в районе Индийского и Тихого океанов [124, с. 11]. Ежегодно компания посылала на Восток несколько кораблей. Быстро ставший популярным в Англии чай ввозили из Бантама, Сурата, Мадраса, в 1689 г. чай впервые привезли в Англию из Амоя. Английские фактории существовали на Формозе (современный Тайвань), где с 1671 г. англичане пользовались правом свободной торговли, а также в Кантоне (1685), позднее в Амое и на острове Чжоушань (1767). После ограничения зоны иностранной торговли портом Кантона (1755) английская Ост-Индская компания к концу столетия фактически монополизировала европейскую торговлю с Китаем [124, с. 23–32]. Таким образом, англичане добились в этом большего успеха, нежели голландцы, перенеся внимание с “индийской” торговли хлопком на “восточно-азиатскую” торговлю китайскими товарами. Великобритания во многом оказалась обязанной своим богатством успехам именно этого направления внешней торговли, которая позволила внести важное новшество в быт западного мира, соединив к удовольствию последнего американский сахар и китайский чай. Хотя в середине XVIII в. голландцы получили прямой доступ в Кантон, к концу столетия британская торговая флотилия в этой гавани втрое превышала по численности голландскую, а британские вложения в китайскую торговлю составляли половину европейских кредитов, поэтому именно в Лондоне были сосредоточены главные финансовые операции всего мира. Коммерческое преимущество оставалось за англичанами вплоть до неудачного посольства 1792–1793 гг., возглавлявшегося лордом Маккартни (Macartney). Созданная в 1602 голландская Ост-Индская компания получила от своего правительства разрешение содержать войска, колонизировать занятые территории, объявлять войну и заключать мир со странами Востока. Вскоре после этого (1619) Ян Кoen основал крепость Батавию (современная Джакарта) на острове Ява, администрация которой с этих пор определяла действия голландцев на Востоке. Этот территориальный выбор связан с тем, что голландцы, ставшие в XVII в. наследниками португальцев в Азии, поначалу потерпели неудачу в попытке обосноваться в Макао. С конца минской династии большим

влиянием при императорском дворе пользовались миссионеры-иезуиты, защищавшие интересы католической Португалии в противовес интересам протестантской Голландии. Так, усилиями одного из них (Адама Шаля фон Белл, подробнее о нем см.: Часть 1, Главу 3; <31>) переговоры (1656) голландского посольства с первым цинским императором Шуньчжи о возможностях торговли закончились неудачей. Посольство, возглавляемое Петером де Гойером (de Goyer) и Якобом де Кайзером (de Keyzer), привезло богатые дары и совершило ритуал *коутю*, однако не добилось права на постоянную торговлю в Китае. Голландцам было разрешено раз в восемь лет (позднее – раз в пять лет) отправлять в Китай посольство, сопровождаемое четырьмя торговыми судами и сотней людей. Важным побочным результатом первой голландской торговой миссии явилось издание в Амстердаме (1656) обстоятельного и хорошо иллюстрированного отчета одного из представителей посольства – Джона Ньюхоффа (Nieuhof, в отечественной литературе часто фигурирует как Нейхофф), сразу же переведенное на французский и английский языки и надолго ставшее важнейшим источником сведений европейцев о Китае. В докладе Ведомства ритуалов императору сообщалось, что прибытие ко двору ранее “не вносивших дани” голландцев – это результат распространения династией своей “доблести и цивилизации”. Изданный в связи с этим императорский эдикт гласил, что Голландия “выполнила обязанности по предоставлению дани, отправив (посла – М.Н.) ко двору, хотя территория (Голландии – М.Н.) отстоит на десять тысяч *ли*. Это свидетельствует о преданности и выполнении долга” [цит. по: 44, с. 210]. Еще менее успешным было последнее голландское посольство, возглавляемое Исааком Титзином (Titsingh), в результате чего голландцы долгое время торговали китайскими товарами в основном обходными путями: на небольших китайских судах грузы доставлялись в Батавию, а дальше – в Амстердам – их везли сами голландцы. Посольство Титзина прибыло в Китай в период празднования шестидесятилетия Цяньлуна (1795) и было воспринято наравне с чествовавшими богдыхана рядовыми данниками империи – монголами и корейцами. Традиционная дипломатическая практика, распространявшаяся в цинское время прежде всего на подданных богдыхана из Монголии, Восточного Туркестана и Тибета, предполагала обязательное регулярное посещение двора для совершения ритуала поклонения императору – *коутю* и доставки в Пекин дани-*гун* 供, размеры которой определялись законом для местного правителя каждого ранга. Посольства из других зависимых от Китая стран региона прибывали менее регулярно, что определялось необходимостью посредничества цинского императора в их внутренних делах. Исключение составляло корейское посольство, которое, в результате договоров, заключенных после вторжений маньчжуров в эту страну (1622, 1636), обязано было доставлять дары ежегодно в канун новогоднего праздника

- [19, с. 260]. В эту систему вассальных отношений маньчжурские императоры пытались включить также всех прибывавших в Китай европейцев.
7. Еще в 1660 г. французская знать и купечество создали первую Китайскую торговую компанию, которая прекратила существование, почти сразу же лишившись своего патрона при дворе – кардинала Мазарини (умер в 1661). Тремя годами позднее аналогичная торговая компания вновь возникла по настоянию Кольбера и также просуществовала лишь до кончины ее президента – Франсуа Карона (1673). Новое торговое предприятие было основано в конце столетия и в 1698 г. первый французский корабль (“Амфитрита”) отправился, наконец, к берегам Китая. В 1705 г. это предприятие было преобразовано в Королевскую Китайскую компанию, которая в 1719 г. слилась с Ост-Индской компанией в Кантоне, а затем (1790) опять превратилась в частное предприятие, утратившее былые преимущества в торговле с Китаем. Трудности торговых отношений и препятствия, чинимые китайской администрацией, побуждали французов к поискам иных путей, и в частности, развитию миссионерства. Посылая французских иезуитов в Китай, Людовик XIV преследовал несколько целей, отчетливо сознавая, что борьба за религиозное господство диктовалась в реальности стремлением к политическому и экономическому преобладанию. Однако и попытка завязать дружбу с императором Канси при помощи ценных подарков и работавших при дворе иезуитов также увенчалась лишь поверхностным успехом. Испытываемые затруднения объясняют в целом настороженное отношение Людовика XIV к Востоку и его нежелание разделять слишком оптимистичные взгляды миссионеров на существующую вероятность подчинения этих территорий [204, с. 96]. К тому времени, когда французские корабли приняли участие в китайской торговле, они уже не смогли изменить общего соотношения сил: Восемнадцатый век в торговле Запада с Китаем по-прежнему оставался “британским веком”. Сложившаяся ситуация, возможно, объясняет инициативу Франции, которая, при столь ограниченных возможностях прямого экспорта китайских товаров, первой на Западе предприняла попытку смоделировать в европейском искусстве оригинальный вариант “китайского стиля” – шинуазри.
 8. Россия оказалась вовлеченной в торговлю с Китаем достаточно рано (1618). С установлением дипломатических связей между Россией и империей Цин в годы правления первых двух императоров маньчжурской династии – Шуньчжи и Канси, и особенно после заключения Нерчинского мирного договора о границах и условиях торговли (1689), предметы роскоши из Китая стали поступать как посольские дары и товары, доставляемые сухопутными торговыми караванами. Но уже в 1694 г. китайская сторона ввела ограничения на количество русских людей, которым разрешалось прибывать с караванами в Пекин (двумя сотнями человек вместо прежних четырехсот), приравняв в этом отношении русские караваны к тем, что приходили из Джунгарии. С 1689 по 1718 из

России в Пекин было направлено десять караванов, причем первые из них доставляли как казенные, так и многократно превосходившие их в объеме частные товары. Результатом такой диспропорции явился указ Петра I о полном запрещении частной торговли и установлении государственной монополии на “китайский торг” (1706). Ярмарками, которые совершались прямо на Посольском дворе, обычно сопровождалось и прибытия в Пекин русских послов [56, с. 571]. Характерной особенностью сухопутной торговли было отсутствие стабильности, поскольку она рассматривалась Китаем в контексте проблемы “управления варварами”, и Канси прибегал к периодическим ее запретам с целью оказания политического давления на монгольские ханства и Россию. Вероятно, экономический потенциал Цинской империи позволял пренебрегать выгодами от торговли с Россией ради политических целей, поскольку постоянным фоном всех русско-китайских переговоров в это время являлись вопросы о приграничных территориях и так называемых “перебежчиках” – монголах, живших здесь и делавших выбор между покровительством Петра или же императора Канси. Успешно развивающиеся культурные отношения с Европой, посредниками в которых выступали европейские миссионеры, особенно иезуиты, состоявшие на службе при пекинском дворе, определяли приоритетное развитие торговли цинского Китая со странами западного мира в обход России. В 1717 г. цинские власти насильно удалили из Пекина русский караван, не позволив ему распродать товары, а год спустя задержали на границе другой торговый караван (под началом Ф.С. Истоппникова), который был допущен в Пекин лишь в 1720 г. в результате переговоров с посольством Л.В. Измайлова (1719–1722). Канси предпринимал попытки перенести торговлю из Пекина в русский пограничный город Селенгинск [117, с. 15–21]. Другим препятствием в развитии этих отношений, по-видимому, явилась небрежная экономическая подготовка русских дипломатических миссий. Так, средства, выделяемые из казны посольствам Н.Г. Спафария (1675–1677), И. Идеса и А. Бранда (1692–1695), были скудными, а меха, предназначавшиеся для богдыхана, отличались низким качеством. Португальский иезуит Томазо Перейра, состоявший на службе у Канси, вспоминая Н.Г. Спафария, особо указывал, что русский посол “был хорошо знаком с торговлей, но не привез никаких товаров” [116, с. 709]. Ценность даров, отправленных со Спафарием, составляла около восьмисот рублей, подарки китайскому императору, доставленные посольством Идеса, тоже оценивались менее чем в тысячу рублей. Набор вещей носил скромный и случайный характер, в результате чего дары не были приняты и вернулись в казну. Для примера стоит упомянуть о том, что посольство Голландской Ост-Индской компании привезло (1656) дары, которые оценивались в пятьдесят шесть тысяч гульденов [59, с. 38–39, 349–350]. Возможно, желая исправить прошлые упущения, русская сторона более ответственно отнеслась к подготовке посольства Л.В. Измайлова. На приобретение даров, кото-

рое было поручено Л. Лангу, из казны выделялось шесть тысяч рублей. Список даров приведен в записках Г. И. Унферцагта, художника и гравера, сопровождавшего посла. В набор подарков входили напольные часы с репетицией (высота которых превышала три метра) и пара золотых карманных часов с бриллиантами (одни – с портретом царя на циферблате), стенные зеркала с золочеными и стеклянными рамами, шкаф-кабинет эбенового дерева с зеркальными дверцами, а также математические инструменты, вырезанное из слоновой кости царем изображение Полтавской битвы, двести черных сибирских соболей, сто пятьдесят черных лисиц, десять тысяч горностаев и верховая лошадь. Канси осмотрел подношения Петра и, видимо, остался доволен. Император в ответ одарил послов соболями шубами и “пожаловал каждому табакерку в виде рожка с португальским нюхательным табаком” [117, с. 569–572]. В списке, приведенном в мемуарах Д. Белла, среди вещей, переданных от Канси русскому самодержцу, значатся фарфоровые изразцы белого и голубого цвета для двух печей, “множество золотых чашечек, украшенных финифтью (эмалью–М.Н.)”, изделия из фарфора, два ящика ракет для фейерверков, шелк и вышитые ткани, а также “шелковые весьма богатые обои для двух комнат”. По мнению Д. Белла, ни русский, ни китайский монархи “не были расточительны” и “предпочитали любопытственные вещи многоценным” [117, с. 536–537]. Это замечание, однако, не совсем справедливо, поскольку, по свидетельству Унферцагта, доставившего обои Петру, на царскую чету они произвели огромное впечатление. Петр демонстрировал китайские обои своим министрам и затеял спор с Апраксиным о том, можно ли изготовить подобные обои на петербургской фабрике, придерживаясь отрицательного мнения на этот счет. Екатерина, осмотрев вещи, спросила, сколько за них заплачено, и, узнав, что это дары, не поверила послу [там же, с. 579–580]. В отличие от Канси, Юнчжэн проявил больше заинтересованности в вопросе о торговых отношениях с Россией. Примечательными событиями этого правления стали посольство в Китай С.Л. Владиславича-Рагузинского (1724–1728), подписание двух важных документов о размежевании границ и экономических отношениях (Буринский и Кяхтинский трактаты, 1727), а также посещение России первым китайским посольством, прибывшим по случаю вступления на престол Петра II (1730). В целом, обмен товарами между Россией и Китаем в течение разных десятилетий XVIII в. отличался неравномерностью и не достигал уровня интенсивности торговых операций XIX в.

9. Прибывшие в составе посольства дипломаты были по традиции препровождены к императору как “носители дани из Английской страны”. В ответе Цяньлуна Георгу III, в частности, говорилось: “Вы, о государь, живете далеко за пределами многих морей и, тем не менее, движимый смиренным желанием приобщиться к благам нашей цивилизации, отправили миссию, почтительно доставившую нам Ваше послание. Серьез-

- ные выражения, в которых оно составлено, обнаруживают почтительное смирение с Вашей стороны, что весьма похвально... Если я распорядился, чтобы дани, присланные Вами, были приняты, то это было сделано исключительно принимая во внимание чувства, побудившие Вас прислать их издалека. Великие подвиги нашей династии проникли во все страны Поднебесной, и государи всех наций суши и морей посылают свои ценные дары. Как Ваш посол может сам убедиться, мы имеем абсолютно все. Я не придаю цены странным или хитро сделанным предметам и не нуждаюсь в изделиях Вашей страны. Трепеща, повинуйтесь и не выказывайте небрежности” [текст письма в русском переводе см.: 60, с. 188–189].
10. Иезуитский орден Общество Иисуса, существовавший вне государственных границ, был основан (1534) Игнатием Лойолой, по оценке Вольтера – “невежественным духовидцем” и “храбрецом”, в поведении которого прослеживалась в период его деятельности в Риме также “определенная доля ловкости” [29, с. 514–516]. Орден, имевший своей главной целью защиту католической церкви от разрушительного воздействия Реформации, был утвержден (1540) папой Павлом III. Одним из главных способов реализации указанной цели стало распространение членами ордена идей католицизма среди “язычников” восточного мира. Первоначально влияние иезуитов простиралось в основном на Пиринейский полуостров и испано-португальские колонии, но скоро охватило также Италию, Германию и Францию. Во Франции особенно большого влияния иезуиты добились при короле Людовике XIV (1638–1715), что отмечал даже Вольтер, жестоко насмехавшийся над представителями “этого странного сообщества”, хотя и признавший, что в его рядах “были и есть люди выдающихся качеств” [29, с. 519]. Период наивысшего могущества иезуитов приходится на XVII и первую половину XVIII в. и совпадает со временем их наиболее продуктивной работы в Китае, затем наступает пора гонений и потерь, продолжавшаяся в течение первой половины XIX в. Постепенное возрождение ордена наблюдается в 1860-е гг., когда Ватикан откровенно признал, что интересы католической церкви нераздельны с интересами иезуитов.
 11. Официальный титул китайского императора – *хуанди* (“высочайший/августейший император”). Русские дипломаты, имевшие дело с представителями цинской династии, использовали для обозначения маньчжурских императоров титул “богдыхан” монгольского происхождения, который может быть переведен как “светлейший/ мудрейший хан” (ему соответствует маньчжурское слово эньдурингэхань). Эта ситуация отражает политическую реальность времени. Монгольские ханы лавировали между империей Цин и Россией, которую они часто стремились привлечь на свою сторону для улаживания конфликтных ситуаций с Китаем, что способствовало сложению общего политического лексикона. Отсюда же русское наименование Маньчжурии – “богдойской землей” и маньчжуров – “богдойцами” [59, с. 299, прим. 13].

12. Периодически совершаемые путешествия китайских императоров по южным провинциям являлись одной из самых уважаемых государственных традиций, унаследованных маньчжурскими правителями. Частыми поездками на Юг прославили себя два императора – Канси и Цяньлун, имевшие на своем счету по шесть таких путешествий (Канси – 1684, 1689, 1699, 1703, 1705, 1707; Цяньлун – 1751, 1757, 1762, 1765, 1780, 1784). Все поездки следовали общей схеме: от Пекина императоры направлялись через провинции Хэбэй и Шаньдун, далее сплавляясь по Хуанхэ, через провинцию Цзянсу, посещали важнейшие в культурном и политическом смысле города Юга – Ханьчжоу и Нанкин. По истечении времени путешествия, длившегося от двух до четырех месяцев, государи возвращались обратно в Пекин. Согласно официальной версии, поддержанной в отчетах миссионеров-иезуитов, императоры навещали южные провинции для того, чтобы узнать, каково в реальности положение народа, и как управляют им чиновники. Находившийся в свите Канси во время второй такой поездки патер Бувэ (Joachim Bouvet, 1656–1730) вспоминал о том, как народ собирался толпами, чтобы встретить правителя как триумфатора в празднично украшенных городах. В действительности поездки Канси преследовали несколько целей, как политических (констатация общих настроений после подавления антимаьчжурского восстания и забота о повышении популярности династии), так и экономических (например, ревизия работы по укреплению дамб, что было особенно актуально для китайского Юга, где периодические наводнения дестабилизировали сельское хозяйство, создавая угрозу экономике всей страны). В путешествиях император устраивал приемы, носившие менее претенциозный характер, чем во дворце, и располагавшие к общению, приглашал к себе местных гражданских и военных чиновников, позволяя им выразить должное почтение. Уже со второго путешествия Канси стал сокращать официальную часть визитов, за время которых он и в самом деле сумел добиться популярности, беседуя со многими людьми разного социального положения, проявляя живой интерес к местным проблемам и историческим достопримечательностям. Императору удалось произвести благоприятное впечатление на южан и завоевать их симпатии изданием указов о школах, ограничении налогов и помиловании рядовых бунтовщиков. Вместе с тем, путешествия маньчжурских государей по южным провинциям призваны были породить ощущение праздника, императорского блеска и величия, оставлять легенды, мемуарную литературу и живопись. Серии свитков и альбомных листов на эту тему, созданные усилиями придворных художников в Пекине, и возникшие на основе этого сюжета произведения в стиле шинуазри западных мастеров, хранятся в китайских и европейских музейных собраниях [222, с. 105–106, ил. 101, 111, 284, 285]. Путешествия на Юг, поданные иезуитами как пример проявления государственной мудрости монархов и свидетельство прогрессивности всей принятой в Китае системы управления,

- вызвали восторг в Европе. Давая высокую оценку этому политическому акту и тем самым сознательно идеализируя его, миссионеры Общества Иисуса преследовали собственные цели, поскольку их присутствие в Китае наилучшим образом обеспечивало выживание ордена. Позитивно заряженный интерес к Китаю на Западе позволял рассчитывать на дальнейшее развитие этого направления европейской внешней политики, следствием чего должны были явиться благополучие и рост авторитета в католическом мире ордена иезуитов, представители которого имели прочное положение при пекинском дворе.
13. “Почтительно полагаю, что сила *дэ* наставника древних времен равноценна изначальной преобразующей мощи природы, а его совершенная мудрость уже достигла великого завершения. Он положил начало культуре и просвещенности для десяти тысяч поколений и насадил образцы, предназначенные для сотен государей. Его вечные слова пылают и светят, и нет никого, кто бы ни относился к ним с почитанием. Я, император, величественно осуществляю грандиозные планы и устремляю свои мечты к совершенному *дао*-пути. Примером для подражания я считаю мудрецов прошлого, а угольником и мериллом мне служат прежние образцы. Преисполнившись вечером трепета, я вплоть до утра простираю упорные мысли свои на шесть классических текстов. Живя в настоящем, но исследуя прошлое, я уповаю на классически правильное преобразование десяти тысяч наших земель. О подвиг постижения канонов! Лишь он может действительно принести результат – успокоение всей Поднебесной. Нынче, предприняв инспекционную поездку по краям и уделам, я, император, достиг горы Тайшань и взирал оттуда на окрестности княжества Лу. Затем я прибыл в Цюйфу. Здесь я бродил по пустынным залам и внезапно услышал звуки струн и бамбуковых трубок. Я бесцельно блуждал по старым покоям, наслаждаясь видом дворцовой стены. Экипажи, одежда, ритуальная утварь – все (здесь) копирует стиль трех династий. Подставки и посохи, письмена на дощечках – след расцвета культуры, удаленной на тысячу лет. Со скорбью взираю на величие просветленного духа: просвещенность и совершенное правление процветали в столь отдаленное время! Торжественно-строго приношу (я Конфуцию) жертвы, являя почтение. Моя чистейшая искренность, надеюсь, достигнет его духа” (цит. по: [85, т. 1, с. 87–88]).
14. В 1747 г. в Пекине был издан устав шаманского богослужения, в котором на маньчжурском языке излагались основные положения, касающиеся обрядовой стороны этой религии. Обряды, состоявшие в пении заклинаний, пляске и жертвоприношениях божествам и духам-онготам, объясняют китайское название шаманизма – *тяошэнь* – “пляска перед духами” [19, с. 36]. В цинское время шаманы Маньчжурии принадлежали к разным сословиям и звание получали по факту исполнения должности жреца, которую принимали на себя добровольно, без какого-либо посвящения и без утверждения ее правительством. В Маньчжурии не

существовало (по крайней мере, до середины XIX в.) также специальных храмов или дней, определенных для богослужений, которые по мере надобности совершались в частных жилищах или вне их (например, на вершинах некоторых гор). Только в Пекине при дворе были утверждены специальные места, дни и постоянные жрецы для шаманского богослужения, которое совершалось во дворце на женской половине (где существовал Храм духов – хранителей лошадей) или в шаманском храме Внутреннего города, расположенном к юго-востоку от дворца и состоящем из трех зданий. Перед павильонами храма (как и в служебном помещении дворца, находящемся в ведении императрицы) во время отправления культа устанавливался шест на каменном основании (“древо”, связующее “миры”). “Мировое древо”, привязанные к нему бечевки, изображения духов и занавеси на западной (во время утренней службы) или северо-западной (при вечерней службе) стене помещения постоянно оставались немногими предметами, необходимыми для совершения этого обряда. Омывание духов-онготов чистой водой, разведенной с медом, совершали восьмого числа четвертого месяца (в день, когда в Китае традиционно отмечали рождение Будды Шакьямуни), принося их во время утреннего богослужения из дворца императрицы в главный шаманский храм внутреннего города и возвращая обратно по окончании обряда. Шаманские духи, кроме риса, воды либо вина из проса, требовали “кровавых” жертв и для них при вечернем обряде в Храме покровителей лошадей закалывалось по две свиньи, а при жертвоприношении во второй день каждого месяца и при водружениях “древа” весной и осенью – еще по одной. Во время сезонных служб жертвоприношение было почти символическим. К дворцу государыни приводили двух белых лошадей и двух бычков, приносили по два золотых и серебряных слитка и отрезки ткани. Все эти дары расставляли перед изображениями духов, а через определенное время слитки сдавали в контору, заведующую жертвенными расходами, туда же поступали средства от продажи жертвенных животных и тканей. На женской половине дворца, по вполне понятным причинам, шаманские должности исправлялись исключительно женщинами (как правило, женами офицеров дворцовой охраны). Количество шаманок высшего ранга – двенадцать, за свою службу они получали от двора только одежду. Число младших шаманок, прислуживающих во время церемонии, было втрое большим (36). Еще одна, сравнительно многочисленная группа (56 женщин, набравшихся из жен младших чинов дворцовой стражи) была занята производством курительных свечей для богослужений и получала от двора ежемесячное жалование (от 2 до 0,5 лан серебра и половину мешка риса). Уставными службами, кроме ежедневных и ежемесячных служб, были ритуалы в начале каждого из четырех сезонов года, в экстренных ситуациях обряды проводились в любой день по необходимости, но всегда в одно и то же время – в третий и четвертый часы утром и вечером. Характерно при этом, что вечером ежедневно почитали десять исконно

маньчжурских и монгольских духов, а по утрам исключительно “чужих” богов – основателя буддизма – Шакьямуни (*Шицзяфо*), бодхисаттв (*нуса*) и Гуанди, персонажа китайской истории (III в.), обожествленно-го за верность государю. Все они, как полагает Никита Яковлевич Бичурин (Иакинф, 1777–1853, в течение четырнадцати лет возглавлявший русскую духовную миссию в Пекине), были “внесены в число онготов уже по завоевании Китая маньчжурами по видам чисто политическим”. То же самое можно, по-видимому, сказать по поводу отправлявшегося в шаманских храмах жертвоприношения Небу. Присутствие государыни на шаманских богослужениях во дворце было обычным явлением, тогда как сам император появлялся только на важнейших из них – осенних и весенних жертвоприношениях при установке “древа”, новогоднем поклонении духам во дворце и новогодней же молитве Небу в шаманском храме внутреннего города. Он, кроме того, непременно посещал этот храм до и после военного похода [17, с. 315–320]. Маньчжурский шаманизм в империи Цин имел определенное родство с традиционным для Китая даосизмом. Так, в системе позднего даосизма вместе с другими элементами архаичного шаманского мировоззрения уцелел культ гор. В цинское время кроме мифических гор (подобных *Бошань* или горе-острову *Пэнлай*) по традиции почитались пять священных вершин, расположенных в разных частях Поднебесной (важнейшей из пяти была признана “восточная гора” Тайшань в провинции Шаньдун).

15. Официально признанной двором была ламаистская форма буддизма ваджраяны, которую задолго до установления маньчжурского правления в Китае исповедовали в Тибете и Монголии. Ваджраяна в основном базируется на философских идеях классической махаяны, при этом своеобразие “алмазной колесницы” связано с ее ориентацией на очищающую работу с “темным морем” подсознания и вытекающими из этого методами (упая), сама же цель применения данных методов остается неизменной и заключается в обретении адептом состояния Будды. Главной особенностью методов ваджраяны считается их чрезвычайная эффективность, позволявшая человеку стать Буддой в течение одной жизни, а не трех неизмеримых мировых циклов (кальп), как предписывали более ранние формы учения. В этой мгновенности превращения заключалась особая опасность, поэтому ваджраяна была тайным учением и требовала непосредственной передачи знаний от учителя к ученику. В ваджраяне, в отличие от более ранних форм буддизма, происходит смещение акцентов с индивидуальных усилий адепта в достижении просветления на получаемую им извне помощь учителя, буддийских святых и милосердных божеств – бодхисаттвы Авалокитешвары и будды Западного Рая Амитабхи. Термин “ламаизм”, изобретенный европейцами в XIX в. для того, чтобы подчеркнуть значение тибетского культа религиозного наставника – ламы, в настоящее время считается некорректным, хотя и продолжает бытовать для обозначения северного тантрического буддизма

- ваджраяны [137, с. 140]. Впервые учение ваджраяны проникло в Китай в период династии Тан (618–907), однако в то время оно не получило широкого распространения. В годы царствования в Поднебесной монгольской династии Юань (1271–1368) тибетские ламы пользовались большим почетом, а их глава Пагба-лама при дворе хана Хубилая (1215–1294) был пожалован титулом *гоши* – “государственный наставник” (1260). Монголы во многом определили всю последующую историю Тибета, поставив во главе его церковного иерарха. Эффективность этого акта оценили маньчжурские императоры, установившие свою власть над Тибетом в конце правления Канси (1720). Правительством Тибета при маньчжурах стал совет из четырех министров (кашаг), над которым возвышался духовный покровитель – далай-лама. Эта система власти сохранялась в Тибете до конца империи Цин (1911) [144, с. 122 – 128, 160]. Ламы пользовались значительными привилегиями при цинском дворе: один из них, геген – хутухта Занабазар, имевший титул “чжэбдэн-дамба лама – просветитель веры”, почти ежегодно посещал Пекин или Жэхэ – загородную резиденцию императора Канси. Император использовал авторитет Занабазара при сношениях с монгольскими княжествами, прежде всего, Джунгарией [117, с. 646, прим. 51]. Своеобразие положения ламаизма в цинском Китае прекрасно сформулировал Н. Я. Бичурин, заметив, что “со времен Хубилая донныне находится она (тибетская религия – *М.Н.*) в Китае как гостья, которую правительство ласкает из политических видов. Обширные и богатейшие монастыри в Пекине и окрестностях его принадлежат тибетским, а более – монгольским ламам, которые пользуются большими преимуществами против хошанов (представителей ортодоксального буддизма – *М.Н.*) и даосов. Впрочем, пребывание ламаистов ограничивается столичным округом горами Утайшань. Китайский народ с любопытством смотрит на обряды их богослужения, но никакого участия в них не принимает” [19, с. 37].
16. Обычай установления родственных связей маньчжурского дома с правителями народов, зависимых от империи, являлся одним из характерных политических приемов, обеспечивающих “верность” окраинных земель, прежде всего Халхи. Так, император Канси выдал одну из своих дочерей за тушиту-хана Дондоб-Доржи, тогда как другая дочь Канси стала женой дзасака Цэрэна. Мужу принцессы полагалось почетное звание императорского зятя (*хэши эфу*), что позволяло символически включить удельного правителя в структуру власти империи. Родственные связи, наличие в свитах принцесс большого маньчжурского штата, обязательные регулярные приезды к пекинскому двору были реальными способами контроля действий монгольской знати [117, с. 609, прим. 21; 106, с. 262]. Этой же цели служили ставшие своеобразным ритуалом осенние охоты императоров и знати в Мулани. В отличие от приемов во время инспекционных поездок на Юг (см.: <12>), охоты были рассчитаны на участников маньчжурского и монгольского происхождения. Вполне определен-

но цель этого занятия охарактеризовал император Цзяцин (1796–1820), сказав: “Осенняя охота – это знак нашей династии; ее цель состоит в удовлетворении окраинных племен” [цит. по: 259, с. 162]. Область Мулань находится в округе Вэйчан современной провинции Хэбэй, в ста пятидесяти километрах от города Чэндэ, который служил в маньчжурский период летней императорской резиденцией. Выбор данного места для охоты государей объяснялся не только красотой ландшафтов и обилием дичи, но и тем, что эта область, расположенная в пограничной зоне и уступленная императору Канси монгольскими князьями, нуждалась в инспекции ничуть не меньше, чем южные провинции. Канси с большой свитой часто приезжал сюда осенью, Цяньлун же превратил (с 1751) эти поездки в ритуал, ежегодно выезжая из Чэндэ на охоту, занимавшую от двух до четырех недель между 2 сентября и 14 октября, сопровождаемый аристократами, чиновниками и командующими восьми знамен. Ритуал осенней охоты сохранился в правление Цзяцин, позже его соблюдали от случая к случаю. По пути следования императора из Чэндэ к месту охоты гвардейцы разбивали палаточные лагеря и выставляли охрану по всем правилам военного искусства [об этом подробнее см.: 116, с. 745 – 746]. Содержание императора и свиты вменялось в обязанность местным правителям – “верноподданным” монгольским князьям, платившим государю установленную дань; их заботой была также организация праздничных состязаний по борьбе и укрощению диких лошадей. В программу входила ритуальная стрельба из лука, в которой император Канси был весьма искусен, за что пользовался особым уважением среди своих офицеров. Об этом в частности вспоминают представители русского посольства 1719–1722 гг. – Д. Белл и Г. И. Унферцагт [54, с. 530; 56, с. 571]. Выражая покровительство хозяевам, императоры, в свою очередь, кормили монгольских князей и их людей со своего стола во все время охоты. Наиболее распространенной ее формой была облавная охота “котлом”, при которой группа загонщиков должна была образовать круг и переловить всех зверей, попавших в него (эта форма охоты хорошо описана в мемуарах французского иезуита Франсуа Жербийона, состоявшего на службе императора Канси [116, с. 739]). Во время охоты император и свита покидали лагерь на рассвете и возвращались обратно в четыре или пять часов пополудни. Охотничью добычу император делил между вельможами, однако все убитые лично им крупные животные (олени и косули) отправлялись с курьером в столицу для жертвоприношения в храме императорских предков Таймья. По свидетельству Г. И. Унферцагта, русскому посольству Л. В. Измайлова была продемонстрирована “башня, выстроенная целиком из рогов тех серн, которые были застрелены самим императором, когда он выезжал на охоту в пустыню” [56, с. 571]. Думается, что подобная демонстрация имела вполне определенную политическую цель. Принимая в расчет развлекательный аспект этого занятия, которое маньчжуры и монголы очень любили, следует также учи-

- тивать его политическую и военную программу. Возрождая древний вид ритуальной охоты, принятый у кочевых племен, цинские императоры давали возможность маньчжурам и монголам почувствовать как свою этническую общность, так и свое отличие от китайского (земледельческого по сути) этноса. Охота позволяла участникам проявить личную доблесть в воинских искусствах в условиях мирного времени, она являлась своего рода учениями для военачальников и гвардейцев, давая возможность императорам показать себя верховными правителями северных “союзных племен”, произвести должное впечатление на джунгарских князей, которые присутствовали на охоте как “гости”, а также оценить достоинства маньчжурской знати и даже выбрать наследника трона. Так, Канси выбрал на охоте своего внука, будущего императора Цяньлуна, а тот, в свою очередь – государя, правившего впоследствии под девизом Даогуан (1821–1850) [259, с. 158–162]. Таким образом, охота была средством контроля над северо-западными землями и монгольскими князьями, наряду с династийными браками и установлением дани.
17. Сказанным объясняется стремление маньчжурских императоров одаривать иностранных послов форменным платьем (*цзифу*) и настойчиво выражаемые пожелания, чтобы послы во время своего пребывания в Китае носили этот цинский официальный костюм [54, с. 526]. Тем самым представителям другой державы, а в их лице – также и правителям ее, указывалось определенное место в иерархии цинского общества [117, с. 609, прим. 24]. То же требование распространялось на служивших при пекинском дворе европейских миссионеров, которые награждались присвоением определенных рангов и, таким образом, оказывались встроенными в цинскую социально-административную систему.
 18. Кроме *Циньдин Сицин гуцзянь* 欽定西清古鑒 были составлены следующие каталоги дворцовых коллекций: *Ниншоу цзяньгу* 寧壽鑒古 (включающий 600 предметов) и два дополнения к каталогу сокровищ кабинета Сицин – *Сицин сюэцзянь цзябянь* 西清續鑒甲編 (844 вещи), *Сицин сюэцзянь ибянь* 西清續鑒乙編 (800 экспонатов) [245, с. 28]. Весьма симптоматично название кабинета, в котором хранилась коллекция древней бронзы при Цяньлуне – *Сицин* 西清 (“Западная Цин”), что указывает на западную ориентацию маньчжурской династии. При этом «западными странами» по отношению к Китаю были не только государства Европы, но и Тибет. Не менее примечательным фактом представляется предметное наполнение «Западного кабинета», содержанием которого стала коллекция ритуальной китайской бронзы. Возможно, замысел Цяньлуна состоял в том, чтобы подчеркнуть: «стержнем» цинской культуры являлись китайская древность и традиционный ритуал, которые были заключены в западную «оболочку».
 19. Лян Шичжэн (1697–1763) в годы Юнчжэн (1723–1735) на столичных экзаменах получил высшую докторскую степень – *цзиньши*, в годы Цяньлун (1736–1795) – должность придворного советника и академи-

ка-дунгэ дасюэши и был утвержден императором в качестве главы *Гошигуань* – Государственного комитета по составлению официальной истории правящей династии. Цзян Пу (1708–1761) в период Юнчжэн был удостоен степени *цзиньши*, в правление Цяньлун – степени *дунгэ дасюэши*. Ван Юдунь (1692–1763), также получивший докторскую степень в период Юнчжэн, в годы Цяньлун дослужился до чина министра-шаншу, возглавив *Либу* – Министерство чинов и аттестаций, он получил и должность главы *Цзюньци* – Государственного военного совета.

20. В китайской столице слонов содержали в построенном еще при династии Мин “слоновом дворе” – *сянфан* и с удивительной настойчивостью демонстрировали иностранцам. Гости воспринимали посещение слоновьего питомника лишь как развлечение, по-видимому, совершенно не улавливая скрытого значения демонстрации, столь важного для принимающей стороны. По воспоминаниям И. Идеса, посетившего Пекин в составе русского посольства (1692–1695), в императорском зверинце в то время было четырнадцать слонов, один из которых – белой масти [59, с. 237–238]. Побывавший в столице Китая позднее (1715–1716) Д. Белл свидетельствует о том, что при дворе в это время содержалось уже около шестидесяти слонов [54, с. 528]. Столетием позже Н.Я. Бичурин упоминает только лишь о семнадцати императорских слонах [18, с. 77]. Эти данные могут служить косвенным подтверждением падения авторитета империи Цин в Азии в XIX в.
21. Например, рисунок *Фацзя лубу ту* (“Схема размещения атрибутов императорского выезда”) из музея Гугун изображает атрибуты торжественного шествия – четыре паланкина, стоящие перед воротами *Тайхэмэнь*, и расположенные за южными дворцовыми воротами *Умэнь* пять больших экипажей и пять слонов с вазами – *баосян*, замыкаемые оркестром из барабанов [165, с. 35, ил. 39]. Слоны, подаренные Канси, приняли участие в праздничном шествии по случаю шестидесятилетия государя 4 апреля 1713 г. Четырьмя годами позднее шествие было запечатлено придворными художниками на восьмидесятиметровом горизонтальном свитке, переписанном заново в правление Цзяцин (1796–1821). Этот свиток, называющийся *Канси лю сюнь вань шоу цин дянь ту цзюань* (“Канонический свиток с изображением празднования шестидесятилетнего юбилея императора Канси”), находится в собрании дворца-музея Гугун в Пекине.
22. Сопоставив интерес к европейской музыке и традиционный философский принцип китайских правителей (“займись музыкой – и ты узнаешь науку управления государством”), можно прийти к мысли о том, что, вслушиваясь в музыку “варваров”, императоры Китая пытались понять, как управляются “варварские” государства, чтобы использовать эти знания на практике. Музыканты же и музыкальные инструменты, поступавшие из дальних стран в составе посольских даров, в этом отношении полностью отвечали понятию дани – *гун* 供 и поэтому значили для китайцев больше, чем для самих дарителей. Впервые чуждая музыка и незнакомые

ранее музыкальные инструменты (такие, как арфа и лютя пипа) пришли в Китай (III–VI вв.) вместе с распространением буддизма. В период правления самой “космополитической” из китайских династий прошлого – Тан (618–907), которой стремились подражать и цинские императоры, в Поднебесной, кроме собственно китайских направлений в музыке, существовало восемь “иностранных” школ, исполнявших мелодии по правилам “западной Лян” (Туркестан и Тибет), Турфана, Куча, Кашгара (Синьцзян), Бухары, Самарканда, Индии, Кореи. Маньчжурские императоры в свое время смогли с гордостью добавить к танскому собранию западных мелодий еще более западную европейскую музыку. Интерес к этому искусству скорее был данью императоров своему официальному положению, чем личным капризом. Об этом свидетельствует в частности тот факт, что эры Канси и Цяньлун обозначили границу последнего короткого расцвета придворной музыки, а главный музыкальный трактат цинского периода был составлен под личным руководством Цяньлуна. Первое соприкосновение с европейской музыкой при цинском дворе произошло по инициативе императора Канси, который пригласил (1672) с этой целью в Пекин жившего в Макао португальского миссионера Томазо Перейру (Pereira, 1654–1708). Перейра исполнял для Канси произведения европейских композиторов и был щедро награжден, однако всеобщее уважение при дворе он снискал лишь тогда, когда продемонстрировал способность играть на китайских инструментах и записывать по-китайски тексты и мелодии песен. После него придворным музыкантом и учителем музыки стал прибывший в Пекин (1711) миссионер Теодорик Педрини (Pedrini), построивший в столице орган и исполнявший мелодии для развлечения императора. В результате интриг Педрини оказался в опале, был арестован и посажен в тюрьму (1720), но вскоре освобожден по амнистии (1723) при вступлении на трон императора под девизом Юнчжэн. Европа, в свою очередь, узнала о существовании китайской музыки от тех же иезуитов. Первое обширное западное исследование на эту тему написал (1779) в Париже Ж.-Ж.М. Амио (Jean-Joseph Mari Amiot, 1718–1793), и в нем, в частности, приведен ритуальный императорский гимн Земле. Но еще раньше в монументальном сочинении о Китае (1735) иезуита Ж.-Б. дю Альде (du Halde) содержались отдельные китайские мелодии, которые были впоследствии использованы основоположником немецкой романтической оперы К.-М. Вебером (1786–1826) в его музыкальной версии пьесы К. Гоцци (1720–1806) “Гурандот” (1762) [199, с. 80–86]

23. Гобеленовая техника шелкоткачества – *кэсы* (“резаный шелк”) появилась в Китае не позднее (по мнению некоторых авторов, даже значительно ранее) периода Тан, которым датируются первые уцелевшие образцы изделий такого рода, находящиеся в японских коллекциях. Расцвет техники наблюдался в сунское время [82, с. 57]. Сохранение этой традиционной техники в Китае XVIII в., как можно предположить, отчасти стимули-

- ровалось поступающими в виде даров изделиями французской Королевской мануфактуры Гобеленов (см.: Часть II, Главу 2).
24. Установленные Цяньлуном формы сосудов *сицзунь* и *сянцзунь*, по-видимому, продолжают применять в ритуалах до конца правления династии. Подтверждением тому служит, в частности, китайский лубочный календарь периода Гуансюй (1875–1908) из собрания Государственного Эрмитажа. В композиции календаря (с изображением ритуального начала весенней пахоты) присутствуют фигуры жертвенных животных – слона и быка, на спинах которых возвышаются вазы с «сокровищами» [131, с. 56].
 25. Стремление выглядеть с глаз поданных «живым Буддой» по-видимому было общим для разных представителей маньчжурской династии. В своих мемуарах иезуит М. Рипа описывает празднование шестидесятилетнего юбилея императора Канси. Во время торжественного шествия, устроенного на дороге, ведущей к загородному дворцу *Чанчуньюань* («Сад долгой весны»), императору выражали почтение, как живому Будде [43, с. 171–172]. Известно также, что императрица Цыси, в течение полувека (1862–1911) выступавшая в роли регентши при императорах Тунчжи, Гуансюй и Сюаньтун, требовала от приближенных, чтобы к ней обращались, почтительно именуя “Старой Буддой” [118, с. 162].
 26. Этими сокровищами были предметы из наборов восьми драгоценностей – *бабао* и *бацзисян*: ветвь коралла, перо павлина, изображение колеса закона и т. д. Кроме них в вазы помещались семена пяти основных для Китая зерновых культур *угу*, упомянутых выше (Часть 1, Глава 1).
 27. Эффективность миссионерской деятельности иезуитов объяснялась особой стратегией ордена, рассчитанной на компромисс в вопросах веры. Иезуиты, как никто другой, допускали перенесение методов юриспруденции в область религиозно-нравственную при решении сложных морально-этических проблем. Представители Общества Иисуса трактовали принципы христианства с поправкой на нравы и обычаи тех, кто его исповедовал, и удачно именовали свою богословскую систему термином *theologia accomodativa*, то есть богословием, приспособленным к воззрениям и нравам людей данного времени и места. Первые миссионеры, подобно М. Риччи, проводили гибкую политику, стараясь избежать прямого навязывания чуждой Китаю религии. Они стремились добиться цели более мягкими средствами, находя параллели христианству в учении Конфуция и проявляя мудрую лояльность по отношению к китайскому ритуалу жертвоприношения предкам. Прибывшие в Поднебесную позже иезуитов францисканцы и доминиканцы, желая нивелировать успехи своих предшественников, атаковали их обвинениями в том, что, приняв китайский ритуал, иезуиты допустили преступный компромисс между христианством и конфуцианством, исказив при этом суть своей веры. Обвинения повлекли за собой более жесткую политику Ватикана в отношении иезуитов и новообращенных китайцев, что негативно отозвалось на контактах христианских проповедников с пекинским двором. Этот

- роковой эпизод в истории миссионерства известен как “спор о ритуале”. Тем не менее, миссионеры других орденов фактически воспользовались достижениями Общества Иисуса, поскольку разрешение на христианскую деятельность в Китае и дозволение миссионерам разместиться в Пекине в реальности явилось результатом дипломатичности, проявленной иезуитами. Незадолго до конца династии Мин некоторые из ее представителей официально приняли христианство. 4 ноября 1650 г. одна из Вдовствующих императриц (в христианстве – Елена) даже обратилась с письмом к папе Иннокентию X, прося вознести молитвы о благополучии династии Мин (оригинал письма хранится в Ватикане, текст опубликован [266, с. 259]). В годы правления первых маньчжурских императоров положение представителей ордена при пекинском дворе значительно укрепилось, что лишний раз доказывает неизбежность цели иезуитов, которая состояла в христианизации Китая, а не в соблюдении личной верности представителям определенной династии. В маньчжурское время иезуиты по-прежнему не ставили интересы династии Цин выше интересов ордена. Примером тому служит эпизод с приемом в Пекине русского посла Н.Г. Спафария (1675). Посредником выступал Ф. Вербист, пользовавшийся особым доверием Канси (подробнее о нем см.: <31>), а сами переговоры велись на латыни, которой не понимали маньчжуры, поэтому иезуит мог позволить себе определенную свободу высказываний. Вербист, взяв со Спафария обещание о неразглашении сообщаемых сведений, определил китайцев как варваров, не знакомых с цивилизованными понятиями о вежливости (речь шла о ритуале *коутю*). Вербист дал Спафарию весьма детальное описание военных и финансовых проблем, стоявших перед маньчжурским правительством Китая, увязшим в войнах с южными провинциями, и фактически предложил представителю русского царя довести до сведения последнего реальность успешного нападения на Китай [43, с. 128]. Иезуит, по-видимому, рассчитывал на то, что с ослаблением маньчжуров позиции ордена при пекинском дворе должны были еще более укрепиться. При этом, желая сохранить за собой право оставаться в Пекине, достигнутое стараниями нескольких поколений католических миссионеров, иезуиты, как и представители других европейских орденов, были вынуждены в официальной обстановке следовать предложенной им маньчжурскими государями схеме отношений, носить китайский официальный костюм и вести себя, как положено слугам правящей династии.
28. По свидетельству миссионера-иезуита Ф. Жербийона (1654–1707), представлявшего императора Канси на переговорах в Нерчинске (1689), глава русского посольства граф Ф.А. Головин (1650–1706) передал в дар богдыхану “стенные часы с боем, три пары карманных часов,.. подзорную трубу около четырех футов” и другие ценные вещи [116, с. 761]. Во время посольства в Китай (1692–1695) И. Идеса императору были поднесены “двое золотых художественно оформленных часов” [59,

- с. 350]. Имевшие более трех метров в высоту стеклянные часы и “пару золотых карманных часов, усыпанных бриллиантами, одни – с портретом их императорского величества (Петра I – *М.Н.*)” на циферблате привезло (1719–1722) в дар Канси посольство Л.В. Измайлова [117, с. 569–570]. Упомянутые в предыдущей главе предметы – напольные дворцовые часы и армиллярная сфера, отправленные (1793) с миссией лорда Маккартни в наборе даров короля Англии императору Цяньлуну, известны в частности по рисунку У. Александра, художника из свиты английского посла [206, с. 121, ил. 112].
29. В записках Д. Белла о путешествии в Цинскую империю (1719–1722) приведены данные, полученные этим автором от миссионера-иезуита отца Фриделлия о том, что “многие веропрповедники, бывшие в милости у императора (Канси – *М.Н.*), почасту преклоняли его воспринять христианский закон и окреститься, но что всегда отказывал он им в том, говоря, что и он того же почитает бога, коего чтут христиане, но что такое применение закона могло бы подать повод к смятением в его державе, кои всегда старался он предупреждать. Как бы то ни было, но сие подлинно, что сей государь посылал в итальянский монастырь в день Рождества Христова некоего из главных своих евнухов, чтоб он принес за него молитву богу, и евнух простоял в церкви во всю службу” [54, с. 531]. Богослужения в храмах той или иной конфессиональной принадлежности становились возможными в Китае только после официального признания религии императором и установления ее места в иерархии учений. Христианство стояло вне традиционного религиозного и социально-политического порядка и почти не имело в Китае исторического прецедента (если оставить в стороне некоторый юаньский опыт и постижение несторианства). Китайцы не могли понять, как христиане все вместе могут почитать одного и того же бога, обременяя его множеством частных просьб, поскольку это противоречило порядку их ритуала. Также непонятно было, как “несчастные варвары” могут добиться политического и морального единства в стране в условиях разделения духовной и мирской власти между папой и светскими правителями. Защищая интересы своей веры, миссионеры утверждали, что христианство основано на идее покорности, поэтому в западных странах царят мир и гармония; с идеями христианства знаком весь мир, и, если о нем не знают в Китае, то только потому, что ученые этой страны редко покидают ее пределы. В годы Канси миссионеры нашли немало сторонников, считавших, что все в западных учителях – от их речей о долге и о том, чтобы “чтить Небо и любить людей”, – до календаря, математики, земледельческой и гидравлической техники, служит государству и поэтому достойно внимания. Западных миссионеров выгодно отличала от буддистов и даосов способность логически обосновать свою правоту, сразу же отмеченная китайской элитой [215, с. 138–143]. Из сказанного ясно, что высокой оценки носителей китайской культуры удостоились в наибольшей степени научные познания

- миссионеров и их навыки в позитивной логике, в наименьшей – христианское учение как таковое. Добровольное крещение до середины XIX в. было делом немногих, причем по большей части людей, терпящих нужду, таких, как ученик иезуитов Аркадэ Хоан, волею судьбы библиотекарь Людовика XIV Французского [204, с. 96].
30. Так, на широко известных гравированных рельефах из ханьского погребения Улянцы (147–163 гг., пров. Шаньдун) изображены Фуси и его супруга Нюйва, держащие в руках циркуль и угольник (воспроизведение рельефа см.: [Виноградова Н.А., Николаева Н.С. Искусство стран Дальнего Востока. М. 1979, с. 25]).
 31. Адам Шаль фон Белл, прибывший в Пекин в 1622 и вскоре опубликовавший первое описание телескопа Галилея на китайском языке (1626), был впоследствии назначен главой комиссии по пересмотру календаря (1645). Верное предсказание А. Шалем затмения этого года, с одной стороны, укрепило его положение (император Шуньчжи возвел предков Шаля в ранг благородных господ), но, с другой стороны, некоторое время спустя, спровоцировало роковые события: А. Шаль, в результате интриг, был приговорен к казни и чудом, благодаря случившемуся землетрясению (1665), воспринятому как божественное вмешательство, ее избежал, но вскоре после этого умер. Ставший после Шаля главой Астрономического приказа (см.: <36>) в Пекине Ф. Вербист (Фербист), сделался близким другом и доверенным лицом императора Канси. Вербист, фламандец по рождению, происходил из маленького городка на западной границе Бельгии, учился в Куртрэ и Брюгге, изучал теологию в Риме. Оказавшись в Пекине (1660), он больше не покидал китайской столицы. Именно во времена его длительной дружбы с Канси авторитет ордена при маньчжурском дворе достиг апогея [43, с. 116, 144–150].
 32. Император Юнчжэн не стал другом иезуитов, поскольку некоторые представители ордена неосторожно интриговали в пользу другого претендента на трон, девятого сына Канси. Юнчжэн, сделавшись императором, постарался избавиться себя от возможных помех со стороны всей этой ветви семьи, пользовавшейся поддержкой миссионеров. В результате его брат Сунью отправился в ссылку вместе с восемью из тринадцати сыновей, которые были в разное время крещены (европейцы позднее рассматривали их как мучеников [197, с. 84]). Всех иезуитов, не имевших официальных должностей при дворе, он также выслал из Пекина в Кантон. Однако в целом Юнчжэн лояльно относился к христианству, о чем свидетельствует его согласие на строительство в Пекине нового христианского храма, а также дарование миссионерам средств на восстановление уже существующих церквей, разрушенных землетрясением 1730 г. Финал отношений маньчжуров с иезуитами и другими христианскими миссионерами был логичным, хотя и далеким от дипломатии. С конца правления Цяньлун последовала серия ограничительных указов (1773, 1784, 1811), касающихся христианских проповедников в Китае, причем

- куска хлеба лишились не только европейские миссионеры, но также священники китайского происхождения из числа обращенных. Христианские монастыри и храмы, располагавшиеся по четырем сторонам вокруг центра Пекина, были разрушены (последним пал южный монастырь), а миссионеры были высланы из империи Цин или продолжали свою деятельность, находясь на полулегальном положении [19, с.37; 111, с. 23]. Попытка принятия христианских идей тайпинами, как поздняя реминисценция этих религиозных контактов, выражала стремление заключить союз с Западом в период Опиумных войн (анализ ситуации хорошо дан С.П. Фицджеральдом, см.: [139, с. 415–426]).
33. Канси в приватной обстановке оставался и, вероятно, осознавал себя “варваром”, хотя в официальной жизни по одежде и манере поведения стремился соответствовать статусу китайского императора. Иезуит М. Рипа, описывая в мемуарах свою встречу с Канси, в то время, когда императору было уже 57 лет, замечает, что Канси, принимая миссионеров в своих личных покоях, расположился на сидении с подогнутыми под себя ногами, что соответствовало маньчжурской привычке [43, с. 169]. На это же обстоятельство обратили внимание представители русского посольства, удостоившиеся личного приема у Канси [59, с. 221]. В своих мемуарах М. Рипа описывает спальню Канси, которую он случайно увидел, сопровождая к императору миланского священника и врача Вольта. Кровать, широкая настолько, что на ней свободно могло разместиться пять или шесть человек, не имела постельного белья, а была покрыта шкурой ягненка. Это описание итальянского миссионера, наряду с впечатлениями других мемуаристов, свидетельствует о том, насколько Канси оставался маньчжуром в повседневной жизни. Судя по реакции императора, он испытал некоторое неудобство, когда его личные привычки и вкусы, не отвечавшие традиционным китайским понятиям, стали достоянием посторонних [43, с. 172]. Подобные мелочи были принципиально важны в традиционном обществе, о котором писал В.О. Ключевский: “Манера, прическа, платье, обстановка, в которой живет человек, вещи, которыми он окружает себя, все это говорит про него и ему самому, кто он есть и зачем существует на свете. В старые времена лицо тонуло в обществе, сословии... должно было своим видом и обстановкой выражать и поддерживать не свои личные чувства, вкусы, взгляды и стремления, а задачи и интересы занимаемого им общественного или государственного положения” [66, с. 29–32].
34. Астрономия получила развитие в Китае уже в эпоху древности: в I тыс. до н. э. были даны названия 28 созвездиям, проводилось наблюдение за движением Солнца, Луны и пяти основных планет (см.: <38>). При помощи солнечных часов около VII в. до н. э. были определены дни зимнего и летнего солнцестояний, весеннего и осеннего равноденствий. В древности было замечено существование пятен на Солнце и комет. В конце ханьского периода появилась первая карта звездного неба, включавшая

2500 звезд, доступных взгляду человека без применения оптических приспособлений, и было известно, что Луна светится отраженным солнечным светом, а положение Земли относительно Луны и Солнца является причиной лунных затмений. Поскольку астрономические явления в Китае традиционно связывались с судьбой того или иного правления, принятие нового времясчисления (обозначенного введением определенного девиза – *нянь хао*) символизировало установление новой власти, и маньчжурская династия не была в этом исключением. По правилам, избранный девиз, рассчитанный на положительную реакцию Неба, вступал в силу лишь с начала следующего календарного года, потому что текущий год должен был завершиться под провозглашенным ранее девизом [42, с. 465–466]. Примечательно в этой связи, что недочеты, обнаруженные миссионерами в календарях минского периода, не могли быть исправлены немедленно – их устранили в начале цинского правления, поскольку внесение изменений в календарь традиционно ассоциировалось с моментом смены власти. Император Канси использовал исторический эпизод борьбы за изменение календаря для того, чтобы удалить со сцены своих политических противников, которые были также противниками его учителей-миссионеров. Утверждая авторитет маньчжурской династии, Канси приказал уточнить время полудня и наступления весны при помощи квадрантов, экваториальных и эклиптических теодолитов и других, новых для Китая, астрономических приборов, заимствованных с Запада [163, с. 20].

35. Существует три основных типа календарей – лунный, солнечный и лунно-солнечный. В основу лунного календаря положено счисление времени обращения Луны вокруг Земли – около 29,5 суток, образующих лунный месяц; лунный год, состоящий из 12 месяцев, включает в себе 354 или 355 дней. В солнечном календаре за основу принимается время обращения Земли вокруг Солнца (примерно 365,25 суток, составляющих год). В лунно-солнечном календаре “лунные” и “солнечные” годы согласовывались между собой за счет применения специальных “вставочных” месяцев. Китайцы с древности использовали лунно-солнечный календарь, сочетающий показания обоих упомянутых выше календарей. В период Цин ежегодно в первый день второго месяца по китайскому календарю (соответствует первому марта) государю передавались на утверждение образцы календарей будущего года. Один из них предназначался для самого императора (и печатался на двух языках – маньчжурском и китайском), другой был общим календарем для всей империи (его издавали на трех языках – маньчжурском, китайском и монгольском). Составляя календари, предварительно вычисляли перемены, которые будут происходить в течение года в атмосфере в зависимости от перемен в положении Солнца. Для вычислений эклиптика (см.: <37>) разделялась на двенадцать звеньев, содержавших угол по тридцать градусов каждое. Через определение расстояния между Луной и Солнцем рассчитывали время

нахождения их в одном звене эклиптики и “рождение” Луны. В императорском и общем календарях отмечалось астрономическое разделение времени на месяцы, указывались дни солнцестояния и равноденствия, начало годовых сезонов, момент восхода и заката Солнца в разных частях империи (в соответствии с градусами географической широты), время новолуния, полнолуния и четвертей месяца. Кроме этого были обозначены “счастливые” для определенных дел и неудачные дни. В императорском календаре последняя статья была более обширной, нежели в обычных календарях, поскольку государь ежегодно выполнял шестьдесят семь обязательных дел, приуроченных к благоприятным дням, в отличие от своих подданных, в обязанность которых входило выполнение в течение года лишь тридцати семи неперменных дел. Кроме этих двух основных календарей существовал третий – семидневный календарь (*цзяоли*) с обозначением дней недели по названиям семи светил (см.: <38>). Рассылка образцовых календарей, утвержденных императором и отпечатанных к первому числу четвертого месяца (мая), осуществлялась через Военную палату в канцелярии восьмизнаменных войск и губернские учреждения, которые печатали с оригиналов нужное количество копий календаря на соответствующем месте языке (китайском, маньчжурском или монгольском), препровождая их в области, округа и уезды своих губерний. Государю передавалось по одному экземпляру всех трех календарей, императрице и главным наложницам – по два календаря (общий календарь для всей империи и календарь семи светил), князьям – по одному экземпляру общего календаря [17, с. 96–105].

36. Астрономический приказ в начале маньчжурского правления был местом пересечения личных интересов и политических интриг. Поэтому от возглавлявших его европейцев требовалось незаурядное мужество в дополнение к гибкости и эрудиции. Интерес иезуитов к этому учреждению объяснялся тем, что Астрономический приказ в реальности служил посредником в деле принятия императором государственных решений. Участвуя в работе приказа, миссионеры могли контролировать и политику Китая. В Европе для помощи иезуитам – астрономам, трудившимся в Пекине, Гуанчжоу, Сиани и других городах, были привлечены лучшие научные силы. Благодаря четкой связи, существовавшей между европейскими и южными китайскими портами, миссионеры располагали последними данными о европейских достижениях в этой области и точно выверенными результатами астрономических наблюдений небосвода с территорий большинства европейских государств и России. Эти сведения сопоставлялись с результатами астрономических наблюдений с территории Китая и сопредельных ему государств [112, с. 151–153]. И хотя работы такого масштаба обходились недешево, их стимулировало желание держать руку на пульсе огромной дальневосточной империи и добиться ее обращения в христианство. В состав Астрономического приказа в маньчжурское время входили три комиссии, отвечавшие за создание

календарей, наблюдение астрономических явлений и показания водяных часов. В ведении Астрономического приказа находился контроль атмосферных явлений – ветра, грозы (доклады о смене направления ветра и первой в году грозе передавались императору). Этот институт занимался также вычислением солнечных и лунных затмений, сведения о которых сообщались в Ведомство ритуала для обнародования в империи. Перед началом затмения администрация Астрономического приказа и чиновники Ведомства ритуала прибывали в пекинскую обсерваторию для наблюдений за ходом астрономических процессов (аналогичные церемонии в то же время совершались в присутственных местах по всей стране). В обсерватории находился постоянный штат астрономов, которые при помощи соответствующих инструментов фиксировали длину солнечной тени в дни равноденствия, проводили ночные измерения по звездам, вычисляли расстояния между планетами, следили за изменениями, происходившими на Солнце, Луне и планетах, отмечали появление комет. Комиссия по наблюдению водяных часов, наряду с фиксацией показаний клепсидры, занималась определением благоприятных дней для неурочных выездов и жертвоприношений государя [17, с. 96–105].

37. Эклиптика – большой круг небесной сферы, по которому происходит видимое годичное движение Солнца, пересекающийся с небесным экватором в точках весеннего и осеннего равноденствия.
38. Семь светил – Солнце, Луна и пять планет: Марс, Меркурий, Юпитер, Венера, Сатурн.
39. Азимут – угол между плоскостью меридиана точки наблюдения и вертикальной плоскостью, проходящей через эту точку и наблюдаемый объект.
40. Аберрация света – феномен искривления светового луча при взаимном движении источника и приемника света, вызывающий впечатление сдвига положения светила в небесной сфере.
41. Суть явления нутации заключается в небольших колебаниях земной оси, обусловленных притяжением нашей планеты, исходящим от Солнца и Луны; эти колебания налагаются на процесс движения Земли.
42. Явление солнечного параллакса состоит в видимом изменении положения Солнца, обусловленном перемещением точки зрения наблюдателя вследствие вращения Земли.
43. Феномен либрации Луны выражается в маятникообразных колебаниях из-за неравномерности ее вращения, в результате чего наблюдаемая с Земли часть лунной поверхности немного поворачивается, меняя положение по долготе и широте.
44. Иезуиты удовлетворялись тем, что учили китайцев, будто только другие планеты вращаются вокруг Солнца, но не Земля, по существу посвящая китайцев в теорию Тихо Браге, которая уже тогда была вчерашним днем европейской астрономии.

45. Китайская картография, существующая с эпохи древности (не позднее V в. до н. э.), развивалась в основном в направлении совершенствования системы координат. Известно, что в период Сун (но, возможно, и ранее) китайские географические карты издавались в технике печати с деревянных досок (ксилографии). Этим периодом датируется самая ранняя китайская карта, сохранившаяся до наших дней (1155). Географические карты в Китае продолжали печатать в периоды Юань и Мин, хотя возможности этой науки оставались во многом не востребованными до маньчжурского правления. Тем не менее, китайцам, как изобретателям компаса, принадлежит важная роль в развитии географического инструментария. Упомянутый прибор, существующий приблизительно с III в. до н. э., применяется в мореходстве с периода Сун. Доставленный арабами на Запад в XII в. он возымел первостепенное значение для европейских мореплавателей в эпоху Великих географических открытий.
46. Популярности данного ремесла на Западе способствовало то обстоятельство, что точение на станке сделалось любимым занятием знати и даже коронованных особ. В XVII в. им увлекались немецкие курфюрсты Георг-Вильгельм Бранденбургский и Максимилиан Баварский, а также император Фердинанд III (на троне 1637–1657). В начале XVIII в. дань этому ремеслу отдал и российский самодержец Петр I, автор весьма профессиональных токарных изделий из кости и дерева.
47. Изучение тибетского художественного металла до сих пор представляется проблематичным, что, вероятно, объясняет единичность специальных работ по этой теме: ранние произведения малочисленны и почти не опубликованы (некоторое количество археологических находок представлено в Тибетском музее Лхасы), тогда как изделия из металла XVI–XIX вв., изданные в последние годы в Китае, датируются лишь приблизительно и по политическим соображениям в основном девизами китайских династий (Мин и Цин) [например: 175; 282]. Тем не менее, есть основания полагать, что китайские влияния в тибетской культуре исторически связаны уже с эпохой поздней древности или раннего средневековья (см.: <50>).
48. Этногенез тибетцев остается спорным вопросом. Скорее всего, племена цянов, населявшие земли к северо-востоку от Древнего Китая и часто совершавшие набеги на китайские пограничные области, постепенно, будучи тесными китайцами, отступали на юг до тех пор, пока не пришли на Тибетское плоскогорье, где они остановились, смешавшись с малочисленными группами автохтонного земледельческого населения неясного происхождения, что произошло, видимо, на рубеже нашей эры. Хотя язык тибетцев относится к бирманской ветви сино-тибетской языковой семьи, не исключено что в их этногенезе приняли участие также ираноязычные этнические группы [137, с. 141].
49. Об этом в частности свидетельствует тот примечательный факт, что одна из жен Сронцангампо – Вэньчан-гунчжу, была дочерью танского императора Тайцзуна (627–649). Именно она доставила в Лхасу, ставшую в

- это время столицей, большую статую Будды, находящуюся в монастыре Джокханг и считающуюся одной из главных святынь страны. Вторая жена тибетского государя, также буддистка, была непальской принцессой. Обе тибетские царицы канонизированы впоследствии как воплощение двух ипостасей богини Тары (белой и зеленой). При Сронцангампо на основе индийского бенгальского письма и грамматики санскрита была разработана национальная тибетская письменность.
50. По мнению некоторых авторов, Тибет, как и Китай, уже в конце эпохи древности мог испытать мощное воздействие скифского звериного стиля, вероятно, воспринятого отчасти сквозь призму китайского искусства, из которого на этой волне были транслированы в Тибет отдельные зооморфные мотивы (например, изображение китайского дракона) [228, с. 18]. Типичные для древней переднеазиатской культуры и перенесенные степняками на Восток зооморфные формы, в которых различные фрагменты изображений животных переданы стилизовано и подчеркнута преувеличены, а не натуралистичны, образуют феномен евроазиатского скифо-сибирского звериного стиля, следы которого очевидны как в позднем тибетском, так и в китайском художественном металле маньчжурского времени [97, с. 140–142]. Появление в тибетской культуре демонических существ, обладающих двойственной сущностью, поскольку они соединяют в своем облике черты людей и животных, вероятно, основано на подобных древних, шаманских в своей основе, магических понятиях, общих для разных народов Евразии и получивших развитие в искусстве звериного стиля.
 51. Национальная религия тибетцев – бонпо – представляла собой одну из форм центральноазиатского шаманизма, подвергнувшись впоследствии настолько мощному влиянию буддизма, что существующий и поныне бон превратился, по определению Е.А. Торчинова, в “одно из не совсем ортодоксальных направлений буддизма”, как в доктринальном, так и в иконографическом и обрядовом отношениях [137, с. 141].
 52. Шантаракшита основал близ Лхасы монастырь Самье и, трезво оценив свой миссионерский опыт, посоветовал царю призвать для проповеди буддизма Падмасамбхаву из Уддияны, который сыграл решающую роль в распространении учения в Тибете. Достоинства тантрической йоги, проповедуемой Падмасамбхавой и в чем-то похожей на местный вариант шаманизма (бонпо), произвели на тибетцев больше впечатления, чем проповедь пути бодхисаттвы, которую вел Шантаракшита. Представители старых (“красношапочных”) школ тибетского буддизма считают Падмасамбхаву воплощением (нирманакая) Будды Амиитабхи [137, с. 143].
 53. Начало формирования ваджраяны как особой системы из элементов древнейшей йогической практики относится, по-видимому, к IV–V вв. Сексуальный символизм тантр имел прообраз в архаических индийских культурах плодородия. Тантрический буддизм стал ведущим направлением поздней индийской махаяны эпохи правления царей династии Палов

- (740–1125), последних буддийских монархов Индии. Именно в таком виде он был заимствован формирующейся синхронно тибетской традицией. К VIII в. основные формы буддийской тантры, испытавшей сильное влияние индуистской (шиваистской) йоги, откристаллизовались и начали проповедоваться в Тибете и Китае. Буддийский тантризм разошелся с развивавшимся параллельно с ним индуистским тантризмом в толковании роли женского начала: в буддизме женское начало (праджня, премудрость) – пассивно, в индуизме оно же (шакти, сила, божественная энергия), напротив, активно. Буддо-индуистская конвергенция на уровне йоги зашла так далеко, что в поздних буддийских тантрах (например, “Калачакра тантре”, начало XI в.) появляется понятие “шакти”, до этого в них не использовавшееся. Работавшие с подсознанием тантрические йогини специальное внимание уделяли сексуальности как основе самой энергетики человеческого организма, рассматривая соитие в качестве состояния высшего блаженства, а блаженство, в свою очередь, как важнейший атрибут природы Будды. Ими был провозглашен тезис о тождестве категорий блаженства и пустоты, развивающий одну из основных идей махаяны. В согласии с последней, пробужденное сознание рождается из соединения искусного метода и великого сострадания бодхисаттвы (символом чего является атрибут позднебуддийского культа, заимствованный у индуистских богов скипетр – ваджра, *цзиньганчу*), а также мудрости как интуирования пустоты в качестве внутренней природы всех феноменов (символ этой философской категории – колокольчик).
54. Интеграция сострадания-метода и мудрости-пустоты и есть пробуждение (бодхи). В таком контексте изображение пар сочетающихся божеств, порождающих в любовном экстазе наслаждение, равносильное обретенному состоянию Будды, предстает пластической метафорой воплощенной буддийской идеи единства метода и мудрости. Применяя форму и внешность объектов древних культов, народных верований и суеверий, ваджраяна в образах крайнего натурализма преобразила первобытных демонов обоего пола в символы тех или иных состояний психики – в искусственно сконструированные (хотя и весьма чувственные в визуальном отношении) архетипы “коллективного бессознательного”. Сексуальная йога, практикуемая в рамках тантризма йогинами-мирянами, не принимавшими обетов, была в основном запрещена в тибетских буддийских монастырях (особенно после реформы Цзонкабы) и заменена практикой медитативного воссоздания искомым состояний при помощи визуализации и самоотождествления с визуализируемым персонажем (джняна мудра) [137, с. 132].
55. В это время тибетские цари нередко отправляли своих подданных учиться в Китай и обращались к буддийским монахам Дуньхуана за разъяснениями наиболее сложных в доктринальном отношении вопросов. Как индийские, так и китайские проповедники (особенно представители школы *чань*) на раннем этапе адаптации буддизма в Тибете имели своих

последователей среди придворной знати и членов царской семьи. Историческая традиция сохранила сведения о диспуте в монастыре Самье, где победу одержали индийские учителя. В реальности китайский буддизм школы *чань* продолжал присутствовать в тибетской культуре в течение всего IX в., постепенно исчезнув только в следующем столетии в связи с общим упадком учения и прекращением контактов между тибетскими и китайскими буддистами. Последнее объяснялось объективными причинами – гонением на буддизм в обеих странах и политическими смутами, как в Тибете после распада единого государства, так и в Китае в результате падения династии Тан. Тем не менее, “чаньский субстрат” в тибетском буддизме отмечается исследователями и позднее, проявляясь в частности в теории и практике течения дзонгчэн, считающегося высшей формой йоги старой тибетской школы ньингмапа, содержащей много элементов бонпо и, согласно легенде, основанной самим Падмасамбхавой.

56. Если ранняя буддийская традиция активно включала китайские элементы, то теперь тибетцы стремились максимально точно воспроизводить именно и только индийские образцы, что касалось и переводческой практики: тибетцы отказались от бытовавшего ранее двойного перевода сутр (с китайского языка) и начали работать только с санскритскими первоисточниками. В XI–XIV вв., ставших периодом интенсивной переводческой деятельности, сформировался буддийский литературный канон Тибета – Ганджур и Данджур, свод теологических текстов и сочинений индийских и тибетских авторов по грамматике, астрологии, математике и медицине. И все же перевод в середине XI в. на тибетский язык “Калачакра тантры” (Тантра колеса времени), считающейся вершиной тайн ваджраяны, повлек за собой реформу календаря и введение шестидесятилетних циклов, традиционно принятых в Китае. Важную роль в восстановлении монастырской системы (винаи) в Тибете и введении в эту систему ваджраянских практик тантрической йоги, а также в утверждении схоластической учености сыграл Атиша (982–1054), монах бенгальского монастыря-университета Викрамашила, создатель школы кадмапа, которая практически исчезла после XV в., слившись с близкой ей по духу “желтошапочной” школой гелугпа. Другая линия возрождения буддизма в Тибете была чисто йогической и восходила к традиции махасиддхов, таких, как Марпа. Школа, основанная йогином по имени Марпа, получила название кагьюпа (“школа преемственности”). Самым известным из ее ответвлений впоследствии сделалась карма-кагью, иногда именуемая “черношапочной школой”, поскольку такой головной убор был в качестве особой привилегии пожалован главам (кармапам) этой школы императорами правившей в Китае монгольской династии Юань. Именно с направлением карма-кагью связано начало практики поисков реинкарнаций высших иерархов, что было позднее использовано школой гелугпа. По своему рангу кармапы теперь стоят третьими в ряду “перерождающихся” иерархов Тибета после панчен-лам и далай-лам [137, с. 144–146].

57. Цзонкаба, досконально изучив все направления буддийской философии и системы тантрической йоги, бытовавшие в Тибете, постарался установить гармоничные соотношения между ними и монастырской дисциплиной в созданной им школе, что ему в целом и удалось. Реформа Цзонкабы, коснувшаяся не только ритуальной области, но также структуры и экономических основ “желтой секты” (гелугпа), превратила последнюю в мощную и дееспособную организацию, ставшую главной духовной и государственной силой Тибета. В течение XV–XVI вв. влияние гелугпа в Тибете неуклонно росло: была создана сеть монастырей-дацанов, в каждом из которых проживало и обучалось несколько тысяч человек. В гелугпа нашла применение система реинкарнации. Две линии перерождения лидеров школы – далай-ламы и панчен-ламы – ведут начало от родственников и учеников Цзонкабы, который, подобно Будде Шакьямуни, считается перешедшим в нирвану [144, с. 128–138].
58. Вступив в Тибет (1720), маньчжуры привезли с собой далай-ламу VII (1708–1758) на смену почившему духовному лидеру и установили военный гарнизон, подчинявшийся двум китайским правителям (амбаням). Преемник Канси, император Юнчжэн, желая ограничить военную активность Китая, отозвал тибетский гарнизон, результатом чего явилось антикитайское выступление в союзе с джунгарами (1727–1728), подавленное в основном силами тибетцев. Обеспокоенные этими событиями китайские власти решили создать политический противовес далай-ламе, усилив позиции панчен-ламы и подчинив власти последнего обширные области – Цзан и Западный Тибет. В годы Цяньлун господство маньчжуров в Тибете еще более укрепилось, в Лхасе постоянно находился полуторатысячный китайский гарнизон; политика, проводимая далай-ламой, контролировалась китайскими представителями. Маньчжуры стали участвовать в обнаружении и утверждении далай-лам. Для избрания верховных иерархов гелугпа Цяньлун предложил отказаться от традиционных пророчеств, заменив их системой жеребьевки. С этой целью он передал в Лхасу золотую урну [144, с. 161, 173–175].
59. Юнхэгун («Дворец мира и гармонии») был построен в тридцать третьем году правления Канси (1694) как резиденция четвертого сына государя, будущего императора Юнчжэна. В годы Юнчжэн и в начале эры Цяньлун этот архитектурный памятник оставался светским дворцовым комплексом. Когда августейшему сыну Юнчжэна понадобилась резиденция для размещения периодически приезжавших в Пекин высоких гостей из Монголии и Тибета, он отдал приказ (1744) о превращении комплекса в ламаистский храм, сохранив за ним в память об отце первоначальное имя – Юнхэгун. Акция имела политический смысл, понятный в связи с синхронными событиями у северо-западных границ империи. Этот комплекс, расположенный вблизи конфуцианского храма и императорской академии Гоцзыцзян, получил статус главного ламаистского храма империи Цин. Юнхэгун призван был соединять в себе черты китайской и

- монголо-тибетской культуры. Здесь хранились и находятся теперь важнейшие реликвии ламаизма – изображения святых (многие из них были подарены храму членами императорской семьи); буддийские тексты на маньчжурском, тибетском, китайском, монгольском языках и санскрите; сакральные инструменты и предметы, специально доставленные в храм из императорского дворца. Главной святыней храма является гигантская статуя Будды (высотой 26 м), вырезанная в начале правления Цяньлун из ствола уникального по своим размерам сандалового дерева в соответствии с канонами ламаизма [36; 179, с. 7, 76–77].
60. Усиление позиций буддизма, наблюдавшееся время от времени, начиная с эпохи Тан, как правило, было связано с ростом державных амбиций и укреплением авторитета Китая в регионе, так же как гонения на буддизм в Поднебесной обычно отражали кризис власти и внешнеполитические неудачи. Поэтому есть основания полагать, что характерное для периода Цин интенсивное буддийское строительство было обусловлено прежде всего маньчжурской великодержавной идеей, наиболее очевидной в официальном искусстве периода Цяньлун. В этой связи особый интерес вызывает находящаяся в коллекции лхасского дворца Потала живописная икона, изображающая императора Цяньлуна как одного из буддийских святых [153, с. 25, 48]. Аналогичная вещь, происходящая из коллекции А.М. Позднеева, хранилась в ГМВ (Москва) но в 1950-х была передана в киевский Музей западного и восточного искусства.
 61. Между 1888–1899 гг. швейцарский теоретик и историк искусства Г. Вёльфлин (1864–1945), опиравшийся на работы своих немецких предшественников – А.Г. Баумгартена (1714–1762) и И.И. Винкельмана (1717–1768), ввел понятие стиля, после чего термином *барокко* стали обозначать обладающее некоторыми характерными чертами европейское искусство 1580–1750 гг. Возникнув в Италии, барокко (около 1630) утвердилось в остальной Европе, а между 1730 и 1750, под влиянием Франции, уступило главенствующее положение стилю *рококо* (термин впервые использован швейцарским историком культуры и философом Я. Буркхардтом). Оба стиля имели определенную область применения и свои локальные особенности, сохранив также некоторые существенные общие признаки. Примечательно, однако, что даже в конце XIX в. французы, не прибегая к нововведениям Г. Вёльффлина, использовали, подобно китайцам, для характеристики собственного прикладного искусства обозначения стилей, привязанные к периодам того или иного правления – Людовика XIV, Людовика XV, периода Регентства или Людовика XVI (см., например: [239]).
 62. Если в 1533 г. владение семьи Медичи составляло, согласно описи, 373 фарфоровых изделия, то к концу того же века Филипп II Испанский (1556–1598) имел коллекцию фарфора, которая насчитывала три тысячи образцов. Кардинал Ришелье (1585–1642) был обладателем не менее четырехсот предметов из фарфора. Людовик XIV в Версале и дофин в

Фонтенбло владели различными произведениями китайского искусства и ремесла. Высоко ценимы королем и его матерью были доставленные из Китая золотые филигранные украшения. К числу знатных коллекционеров принадлежали кардинал Мазарини (1602–1661), который заказывал в Кантоне фарфоровые сервизы с изображением французского герба, мадам де Ментенон, собиравшая китайскую мебель в Версале и Трианоне, а позднее – и фаворитка Людовика XV (1715–1774) маркиза де Помпадур (1721–1764), питавшая слабость к китайскому фарфору и лакам. Многочисленные немецкие князья старались иметь в своих дворцах «Wunderkammer» – домашние музеи (кунсткамеры), наполненные фарфором, лаками, образцами тканей, оружия, музыкальных инструментов. Наиболее крупная коллекция, содержавшая около четырех тысяч экспонатов, принадлежала эрцгерцогу Альбрехту Баварскому и была описана уже в 1647. В Англии аналогичное частное собрание было создано садовником герцога Бэкингемского и короля Якова I Джоном Трейдскентом в 1629. Завещанное впоследствии Элиа Эшмоулу и переданное им Оксфордскому университету, это собрание (так называемый «Ковчег Трейдскентов») было выставлено в 1683 в здании специально построенного для него Музея Эшмоула, ставшего первым общедоступным заведением такого рода в Англии [140, с. 400–401].

63. В правление Юнчжэн для иностранных покупателей, которые охотились за маркированными изделиями из фарфора и металла с росписью эмалью, создавались предметы сравнительно невысокого качества с императорскими марками, которые стали тайком вывозить на Запад. Это было обнаружено при осмотре экспортных товаров императорскими чиновниками и отражено в некоторых дворцовых хрониках, находящихся теперь на Тайване. В результате доклада трону, последовал указ об ужесточении таможенного контроля. В нем, в частности, говорилось, что только мастерские, работающие для императора, могут проставлять на своих вещах марки с девизом правления. Этот указ не был отменен, несмотря на ходатайство губернатора провинции Гуандун и Кантона, особенно заинтересованного в успешном экспорте китайских эмалей. Губернатор, фактически предлагавший государю рассматривать марку на вещах только как знак их высокого качества, а не августейшей привилегии, едва не попал в опалу и вынужден был письменно раскаиваться в “неспособности понять одну десяти тысячную мысли своего императора”. Возможно, контрабанда вещей с императорскими марками существовала также в правление Цяньлун, поскольку в этот шестидесятилетний период маркированных вещей было произведено значительно больше, чем в короткое правление Юнчжэн, и это количество вещей плохо поддавалось государственному контролю. Некоторое число экспонатов дворцовой коллекции, имеющих марки Юнчжэн и Цяньлун, было передано по распоряжению двора в Кантон для изготовления копий с них в правление Гуансюй (1875–1908). Это позволило китайским мастерам XIX в. изучать и осваивать манеру

росписи произведений эпохи расцвета, однако создало и некоторые трудности для коллекционеров и исследователей, неизбежные при определении подлинности вещей. В связи с изменившейся ситуацией в стране и доминантой западных заказчиков многие копии ранних дворцовых эмалей поступили на европейский антикварный рынок (весьма вероятно, как подлинные изделия XVIII в.). Копии раннецинских произведений в конце монархического периода выпускались даже частными эмалевыми мастерскими [252, с. 35; 243, с. 84, 92].

64. Для основы под “лак” западные мебельщики использовали мелкозернистое дерево – обычно дуб или сосну, которое грунтовали смесью мела и клея. Желая получить гладкую поверхность, на грунт накладывали несколько слоев окрашенного “лака”, сделанного из камеди или шеллака, растворенных в винном спирте. С целью придания блеска добавляли ламповую копоть, рисунок наносили смесью гуммиарабика и мела, раскрашивали и золотили, после чего поверхность изделия полировали собачьим зубом или агатовым камешком. К дешевым способам имитации лака относится применявшееся иногда в европейских (в частности – итальянских) мастерских наклеивание гравюр на раскрашенную мебель и ее последующая “лакировка” [140, с. 429].
65. Английское и немецкое серебро этого периода, сохранившееся в достаточном количестве, содержит немало образцов стиля шинуазри, о чем сообщается далее в тексте главы. Изделия из серебра, созданные во Франции второй половины XVII – первой половины XVIII вв., включавшие декоративную скульптуру, столовые и чайные сервизы и даже мебельные гарнитуры, вероятно, имели подобные примеры. К сожалению, подавляющее большинство этих предметов, произведенных на Королевской мануфактуре Гобеленов (см.: <67>), в результате опустошения казны было подвергнуто переплавке в согласии с указом от 14 ноября 1689 г. Переплавка французских серебряных изделий повторялась в 1709 и 1760, в результате чего единицы произведений уцелели в основном за пределами Франции [37, с. 6–7].
66. Италия была первой европейской страной, испытавшей в текстильном производстве мощное влияние Китая. Победа Венеции над Константинополем (1204) положила конец византийской монополии на изготовление шелка в Европе и дала начало итальянскому шелковому производству для всего западного мира. Вывезенные в это время с Востока купцами и крестonosцами китайские узорчатые ткани периода Юань произвели переворот в текстильном искусстве Италии XIII–XIV вв., в котором драконы, фениксы, львы и другие экзотические животные сначала точно копировались, затем стилизовались в готическом декоре.
67. В 1660-е гг. Генеральный контролер (министр финансов) Франции Ж.-Б. Кольбер ввел систему субсидирования государством отдельных отраслей промышленности и основал или модернизировал ряд крупных мануфактур, производивших предметы роскоши. В 1664 г. в Париже было

- создано самое значительное из учреждений такого рода – Мануфактура королевской мебелировки, больше известная как Королевская мануфактура Гобеленов, открывшаяся в здании, принадлежавшем ранее красильщикам шерсти по фамилии Гобелен. Здесь производились не только прославившиеся на весь мир шпалеры (гобелены), но и художественная мебель, изделия из бронзы и серебра (см.: <65>). Наиболее известные художники, работая по заданию двора, получали звание королевского мастера (*maitre du roi*) и часто в виде привилегии им выделялось в Лувре помещение для работы. В том же 1664 по инициативе Кольбера открылась Королевская шпалерная мануфактура в Бове. Значительными центрами шпалерного ткачества в XVII в. были Обюссон и Феллетен. Находившиеся там мастерские в 1665 Кольбер объединил в королевскую мануфактуру. Двумя годами ранее (1663) он существенно изменил организацию первой во Франции фабрики по производству ворсовых ковров – Савонери в Шайо, где выпускались изделия для Лувра, Версаля и дипломатические дары. К нововведениям Кольбера следует причислить основанную им в Лионе (1667) мануфактуру шелковых тканей. В те же годы маркиза де Монтеспан открыла крупную мануфактуру по производству вышивок в парижском женском монастыре св. Жозефа, где были выполнены обивки стен и мебели для версальских апартаментов [15, с. 49, 60–63].
68. Сравнение принадлежит Д. Макговану и сделано им в 1909 в книге “Светлые и темные стороны китайской жизни” [цит. по: 120, с. 27].
 69. Письма Аттире печатались в следующих английских изданиях: “London Magazine” (vol. XXI, 1752); “Monthly Review” (vol. VII, 1752); “Scots Magazine” (vol. XIV, 1752); а также в берлинском “Letters d’un Societe aux Remarques sur quelques ouvrage nouveaux” (vol. 1, 1751).
 70. Лестное словосочетание “король-солнце” впервые возникло благодаря роли “солнца, разгоняющего тьму”, которую пятнадцатилетний Людовик играл в спектакле “Королевский балет ночи”, поставленном в честь разгрома Фронды. Прозвание быстро и прочно соединилось с образом этого монарха, который во взрослые годы сознательно поддерживал свой “мифологический титул” и поощрял живописцев и скульпторов, изображавших его в виде солнечного бога – Аполлона. Людовик XIV действительно был незаурядным артистом. Обладая музыкальным слухом, он играл на нескольких инструментах и, в этот период становления классического балета, танцевал на сцене дворцового театра до тридцати двух лет, причем нередко рядом с прославленным профессиональным танцором Пьером Бошаном.
 71. Эмаль представляет собой свинцово-силикатное стекло, обладающее качеством легкоплавкости, непрозрачное (за счет введения в сплав некоторых материалов – “глушителей”, например, каолина) и окрашенное окислами металлов. На начальном этапе производства металлическая форма покрывалась эмалью и обжигалась в муфельной печи. Наружное

покрытие и контрэмаль внутри формы способствовали равновесию между растяжением и сжатием тела вещи, препятствуя в равной мере отслоению эмали и коррозии металла. Следующим этапом работы было нанесение живописи, чему предшествовал ряд подготовительных процедур. Цветные материалы для росписи выпекались в виде отдельных блоков эмали (фритты). Когда наступало время использовать их, фритту размальывали в мелкую эмалевую пудру, фильтровали, отделяя крупные частицы, чтобы в итоге краски получались ровными и одинаково яркими. Перед нанесением росписи цветную пудру смешивали с растительными маслами, применяя затем смеси как краску, после чего расписанные вещи подвергались обжигу и золочению. Таким образом, для производства живописных эмалей требовалась группа компетентных ремесленников, занятых подготовкой материалов и обжигом, а также хороший декоратор (автор проекта), способный живописец, который должен выполнить роспись, и мастер по золочению металла. Каждая стадия производства была необходима и содержала в себе определенный риск испортить вещь, поэтому удачный результат был следствием коллективных усилий.

72. Уже в XV в. сложилось три типа карт – итальянские, немецкие и французские. Итальянский тип возник с изобретением игры “тарок” (таро), причем количество карт в колоде колебалось от девяноста восьми до шестидесяти двух, масти обозначались чашами, динариями, мечами и палочками. Одна из карт называлась “дурак” и представляла собой прообраз будущего “джокера”. В Германии сначала выпускали карты, полностью повторявшие итальянский тип, но в середине XV в. появились новые масти, изображающие сердца, лист винограда или плюща, желуди и бубенчики. Свой теперешний вид масти приобрели в XV в. во Франции. Впоследствии французский тип карт стал наиболее популярным во всех европейских странах [32, с. 252–254].
73. Историю каллиграфии периода Цин можно разделить на три крупных этапа: вторая половина XVII – середина XVIII вв. – доминирование стиля Дун Цичана 董其昌 (1555–1636) в рамках господствующего ортодоксального направления “изучения прописей” – *тесюэнай* 帖學派; вторая половина XVIII – середина XIX вв. – формирование направления “изучения стел” – *бэйсюэнай* 碑學派; вторая половина XIX – начало XX вв. – многообразие индивидуальных творческих поисков, происшедших в условиях сближения двух названных направлений. Укреплению ортодоксального направления *тесюэнай* в значительной мере способствовала культурная политика маньчжурского двора. Направление *бэйсюэнай* возникло в среде представителей художественного мира Янчжоу XVIII в., желавших противостоять омертвлению традиции в творчестве придворных каллиграфов. Древнейшие (и единичные) образцы стел с письменами относятся к эпохе Цинь. В период Хань стелы в большом количестве ставили по всей империи. Тексты на них гравировали почерками *лишу* 隸書 и *чжуань* 篆, в эпоху Южных и Северных династий

- (420–589) в стелах использовали также уставной почерк (*кайшу*). После эпохи Сун надписи на стелах перестали быть высоким искусством. Цинское “направление изучения стел” отчасти стало логическим продолжением сунского течения *цзинь ши сюэ* 金石學 – “изучение бронз [и] камней” (XI в.), в котором проявился интерес к почеркам *чжуань* и *лишу* на древней бронзе и мемориальных камнях [14, с. 238–240].
74. Утварь для августейшего применения должна была иметь определенные размеры, связанные с понятиями об удобстве и целесообразности. Стремлением к удобству объясняется и сама практика использования при дворе фарфоровых вещей – летом и металлических – в зимнее время года. При сервировке императорского стола зимой посуда из драгоценных металлов помещалась в емкости с горячей водой, что помогало поддерживать высокую температуру еды и питья. С той же целью в холодные сезоны применяли сосуды на спиртовке. Произведения, в период трех правлений выполнявшиеся из чистого золота (что особенно характерно для правления Цяньлун), не превышали в своих параметрах двадцати пяти сантиметров. В подавляющем большинстве случаев использовались медь и ее сплавы, реже – серебро. Формы под расписную эмаль часто выполнялись мастерами, которые обслуживали и производство перегородчатых эмалей. Листовую медь резали на куски и прессовали в нужную форму, подгоняя края, ножки и другие детали формы, которые принято было золотить. Серебряные изделия с эмалями, не получившие в Китае столь же широкого распространения, иногда тоже покрывались позолотой. Во всех вещах преобладал желтый цвет фона, что было связано с его императорской принадлежностью, благодаря чему предметы дворцовой утвари имели название *хуанчжи* («желтые / императорские сосуды»). По данным статистики, третью часть сохранившихся дворцовых эмалей периода Цяньлун из тайваньского музея составляют предметы с росписью на желтом фоне, седьмую – на белом, в остальных случаях для фона использованы другие цвета [243, с. 89–91].
75. Обычно китайские табакерки украшались пейзажами, изображениями цветов и птиц, жанровыми композициями, но иногда в годы Цяньлун в их декоре встречаются христианские сцены. Примером тому служит представленная на одном из аукционов Сотби табакерка с императорской маркой и росписью в гамме *розового семейства*, изображающей Святого Христофора, несущего на плечах Христа. Несмотря на столь необычный сюжет, табакерка, судя по ее качеству и марке, была сделана для венценосного заказчика. Обосновывая эту мысль, Э. Кёртис указывает на отличительную особенность европейских сцен в расписных эмалях придворных мастерских, которая заключается в отсутствии изображений частично или полностью обнаженных фигур, встречающихся, однако, на предметах китайского экспорта [197, с. 82]. В росписи кантонских эмалей и в самом деле распространены изображения европейских дам с обнаженной грудью и младенцев, наготу которых не может скрыть

слишком узкая драпировка [96, № 15, 16, 39; 7, ил. 123]. В композиции на нью-йоркской табакерке Христос, в нарушение канона, показан обутым, поскольку, как считает Э. Кёртис, маньчжурские императоры придерживались в отношении обнаженной натуры весьма строгих правил, с чем должны были считаться и миссионеры. Так, Кастильоне внес изменения в проект «европейского» дворца в парке Юаньминъюань и убрал из эскизов фигуры обнаженных кариатид, учитывая августейшее представление об этике.

76. Формулы марок в правление Канси еще не были жестко установлены и часто определялись композицией вещи. Применение в них словосочетания *юй чжи* («сделано по императорскому указу»), как считает Хью Мосс, обнаруживает особую заинтересованность второго маньчжурского императора в его мануфактуре [252, с. 25]. Обычная формула императорской марки этого правления состояла из четырех иероглифов – *Канси юй чжи* («Сделано по указу императора Канси», [160, № 173]), но могла быть также и пятизначной – *Канси нянь юй чжи* («Сделано в годы и по указу Канси»), если ее следовало, к примеру, вписать в донце предмета, имеющее вид пятилепесткового цветка. В фарфоре уже с начала периода Цин правила написания марок соблюдались значительно строже. В годы Юнчжэн марки на эмалях тоже были, наконец, подчинены четким стандартам, в согласии с которыми наиболее частой стала четырехзначная марка *Юнчжэн нянь чжи* («Сделано в годы Юнчжэн»). Надписи на эмалях этого правления, однако, разнообразились введением различных благопожелательных формул (например, *Пин ань жуи* – «Мир и спокойствие по желанию»). Различия существуют и в формах обрамлений, не только круглых и квадратных, но также приобретающих вид гриба бессмертия *линчжи* или летучей мыши. Изображение вазы с «сокровищами» или плода на ветке тоже могло стать в годы Юнчжэн рамой императорской марки на расписных эмалях, в подражание фантазийным формам европейских картушей XVIII века (см., например: [160, № 191]). На вещах для ритуала жертвоприношения предкам использовали формулу *цзинь чжи* – «с почтением сделано», как правило, *Цяньлун цзинь чжи* / «В [годы] Цяньлун с почтением сделано» [243, с. 85–90].
77. Гротеск (от итал. “grotta” – “грот / античные руины”) – термин, вошедший в употребление в эпоху Ренессанса для обозначения причудливых образов животных и растений, сохранившихся на стенах полуразрушенных античных строений. Как изобразительный мотив гротеск подразумевает прихотливое сочетание сплетающихся растительных побегов и завитков аканфа с человеческими и зооморфными фигурами, маскаронами и другими формами, а также с прямыми линиями и фантастическими архитектурными композициями. После того как в 1519 по замыслу Рафаэля, изучившего стенописи одной из таких руин – “Золотого дома”, мотивами гротесков были расписаны стены Лоджий в Ватикане (скопированные впоследствии в одном из залов Эрмитажа), этот вид орнамента

прочно вошел в европейское искусство, переживая этапы возрождения всякий раз при возобновлении «археологического» интереса к античности новых поколений художников. В XVII в. мотив гротеска популярен во французском шпалерном искусстве и инкрустированной мебели мастеров «большого стиля» Людовика XIV. В прикладном искусстве нашли применение «гротескные» композиции, навеянные рисунками известного гравера XVII в. Жана Берена – фантастические трельяжные своды, многоярусные портики, гирлянды, корзины, волоты, рога изобилия, персонажи комедии дель Арте, фигурки «китайцев», животные, «трофеи» и другие изображения. Под сильным влиянием Берена в 1689 на одной из королевских мануфактур была выткана серия шпалер «Гротески на желтом фоне» по картонам Маннуайе. Примерами столь же творческого использования декоративных возможностей мотива гротесков могут быть произведения придворных мастеров Людовика XIV – мебельщика А.-Ш. Булля и К. Одрана – знаменитого автора серии шпалер «Портьеры богов» (1699). Возобновление интереса к гротескам в европейском искусстве XVIII в. связано с этапами археологических раскопок в районе Геркуланума и Помпей в 1738, 1748 и 1750–60 гг., а также изучением руин дворца Диоклетиана в Сполето. Изменения в трактовке мотива были обусловлены сменой вкусов и стилей. Так, используемые для оформления интерьеров монохромные декорации Р. Адама, даже при сохранении ряда традиционных элементов гротеска и устоявшихся композиционных приемов, в полной мере отвечали духу классицизма XVIII в. Определенное сходство с мотивом гротеска имеет так называемый арабеск (от франц. *arabesque* / «арабский») – сложный по набору элементов орнамент, оформившийся в арабском искусстве и основанный на причудливом переплетении геометрических и стилизованных растительных элементов и надписей. Художественный эффект обоих мотивов (гротеска и арабеска), сближающий их, основан на потенциальной возможности внезапных и часто немотивированных превращений, нарушения заявленных логических связей и спонтанного возникновения новых комбинаций, казалось бы, несоединимых свойств и объектов.

78. Грузом приводились в движение наиболее ранние механические часы-куранты, в том числе – башенные, построенные в европейских городах – Страсбурге (1352), несколько позднее в течение XIV в. – Милане, Нюрнберге, Аугсбурге, Париже и Лондоне. Эти куранты (как и созданные впоследствии по их образцу китайские часы) показывали не только время, положение светил, но и представления механических кукол. Производство таких часов требовало большого искусства и глубоких научных познаний, хотя практическая польза подобных хитроумных устройств была сомнительна уже в момент их изготовления. Как приборы они оказались излишне громоздкими, а публику значительно больше интересовали игровые дополнения, вроде движущихся фигур или пою-

- щих птиц, не имевшие научного значения, но чрезвычайно эффектные и эстетически привлекательные [23, т. III, с. 374].
79. Появление на Западе часов на пружинном ходу происходит в Италии и относится к середине XV в., однако наибольшего расцвета их производство достигло несколько позднее в Германии, особенно в городе Нюрнберге, который по праву считался крупнейшим в Европе торговым, промышленным и научно-техническим центром. В течение следующего столетия во всех развитых европейских странах появились центры по производству механических часов, которые стали предметами экспорта на Восток и в Россию.
80. Основные части часового механизма – двигатель, передача зубчатых колес, регулятор равномерности их движения и спуск, передающий импульсы от двигателя регулятору, оставались неизменными на протяжении веков, хотя западные мастера постоянно трудились над усовершенствованием механических часов. В результате этой работы, к примеру, на часах с конца XVII в. становится обычной вторая – минутная стрелка, а затем, в XVIII–XIX вв., распространяется третья – секундная. Точность часов постепенно возросла благодаря применению компенсационных приспособлений, которые позволили нивелировать влияние тепловых перепадов – первые механические часы были склонны спешить при понижении температуры и отставать при ее повышении. С начала XVII в. известно стекло, закрывающее циферблат, которое было выпуклым, а в конце XVIII в. сделалось совершенно плоским. Вследствие применения балансного регулятора часы круглой формы, начиная с XVIII в., вытеснили бытовавшие раньше многочисленные другие формы часовых корпусов, вместо ключа стала применяться заводная головка (см.: [50], раздел “Часы”). Именно этот тип карманных (или поясных на шатлоне) часов европейского производства преобладал на китайском рынке XVIII–XIX вв.
81. Сказанное в первую очередь относится к произведениям такого прославленного лондонского мастера 1750–1770-х гг., как Джеймс Кокс (James Cox), работы которого представлены не только в пекинском дворце, но и в собраниях августейших особ Европы и России (см., например: [164, с. 99–12; 283, с. 90–91]). Одни из часов работы Дж. Кокса, подобные тем, что находятся в коллекции китайских императоров, повторены (около 1896) по заказу русского двора Генриком Вигстромом, мастером фирмы Фаберже [164, с. 99; 30, с. 171]. Они предназначались для поднесения царствующей четой, Николаем II и Александрой, вдовствующей императрице Марии Федоровне. Часы Вигстрема (в свою очередь имеющие аналогию в галерее Уолтерс в Балтиморе) выполнены, как и оригинал Кокса, в форме комода с выдвигаемыми ящиками на четырех ножках, образованных фигурками ящериц, однако заключены в серебряную оправу и снабжены белым эмалевым циферблатом и золотыми стрелками на зеленом бовениновом корпусе. Образцом для этого произведения в стиле неоро-

коко послужили аналогичные пекинским часы Дж.Кокса из западного или русского собрания. Сохранив композицию корпуса в целом, мастер XIX в. использовал взамен розового сердолика и золота другие материалы, получив, таким образом, и новое цветовое решение. Он предложил, вместе с тем, несколько иную композицию навершия – поддерживаемая в оригинале Дж. Кокса парой ангелочков-путти золотая армиллярная сфера (признак века Просвещения, осознававшего принадлежность механических часов к разряду астрономических приборов) заменена у Г. Вигстрема изображением вазы. Этот пример не был единичным. В эпоху господства исторических стилей часы XIX в. нередко весьма точно копировали оригиналы предыдущего столетия в стиле рококо [240, с. 68–69, ил. 35, 36].

82. Карманные часы, которые обычно носили подвешенными к поясу у правого бока на брелоке–шатлене, считались особенно дорогим и престижным подарком при цинском дворе. Такие часы должны были входить в комплект «прибора золотых привесок к поясу» – свадебных даров, положенных по закону отцу невесты императорского сына [17, с. 173, 276]. По случаю свадьбы или появления на свет чада в императорской семье в составе подарков евноху старшего ранга могли фигурировать золотые часы [68, с. 304]. Подобными вещами высокопоставленные придворные порой одаривали даже иностранных послов. В мемуарах Д. Белла сообщается о том, что некий знатный придворный евнох, снискавший благосклонность императора Канси «по причине знания своего в мафиматических и миханических науках, подарил господина Измайлова золотыми финифтяными (эмалевыми – *М.Н.*) часами и самострелом, который сам он сделал» [117, с. 526]. Часы (поскольку речь идет о поясном хронометре), в отличие от самострела, были, очевидно, европейского производства, так как в настоящее время нет данных, подтверждающих возможность изготовления миниатюрных карманных механизмов в самом цинском Китае.
83. В женевских часах песня соловья передавалась механическим органом, заключенным в птице, который был синхронизирован с движениями ее клюва, крыльев, вращением головы и тела. Жакоб Фризар (работавший, как и многие другие часовщики, не только для Китая, но также для Индии и Турции) изобрел скользящий поршень, передающий модуляции голоса искусственного соловья и способствующий понижению силы звука и совершенству тона. Он уменьшил и развил систему воздуходувных мехов, чтобы получить бесшумный выброс воздуха, и создал машину, работающую без звуковых помех. Поющие птицы Фризара помещались в клетках, табакерках и небольших музыкальных шкатулках. После 1810 г. братья Роша в своей женевской мастерской продолжали выпускать поющих птиц, пытаясь включать их в большое число новых и неожиданных композиций. Среди нововведений были игрушки с зеркалами, в которых птица появлялась из лепестков раскрывающейся розы, короб-

- ки цилиндрической формы, прятая птичку, внезапно возникающую перед глазами, чтобы исполнить резвый танец, спеть и вновь скрыться в драгоценном футляре. Миниатюрные табакерки, как и другие работы братьев Роша, помеченные круглым или ромбовидным клеймом с буквами «F. R.» («Freres Rochat») могли похвастаться всеми составляющими больших моделей – поющими птицами, музыкальными часовыми механизмами, отзванивающими каждый час, половину и четверть часа.
84. Два аналогичных по форме зеркала, одно из которых – овальное (инв. № ФР984), другое имеет более сложную конфигурацию, близкую к прямоугольнику (инв. № ФР 9410), оба – в фарфоровых рамах в виде цветочных венков с вплетенными в них изображениями ангелочков-путти, бабочек и птиц, выполненные в Мейсене во второй половине XIX в., представлены в Государственном музее керамики (Кусково). Они вторят западным прототипам в стиле рококо XVIII в., когда цветочные венки украшали собой не только зеркала, но и рамы картин.
85. Композиция, образованная фигурами пары ланей, фланкирующих изображение колеса, часто украшает крыши ворот и зданий буддийских (ламаистских) храмов в Китае и странах, реально или формально входивших в цинское время в состав империи, например, в Монголии и Таиланде (Сиаме) [145, ил. 26; 176, с. 224–225; 212, с. 34].
86. С эпохи Хань в наверхши женского парадного убора *буяо* (в виде большой шпильки со сложным декором и системой подвесок, раскачивающихся при ходьбе) применялись пластины из перламутра и цветных камней, а также жемчужины круглой или удлиненной формы. Примерно с X в. жемчужные «капли» обрамляли композицию женского торжественного головного украшения *фэнгуань* («фениксовый парадный головной убор»). Эффект подвижности деталей усиливался за счет пружинок, которые использованы уже в композиции *буяо* X в. (в виде бабочек с ажурными крыльями) [172, с. 68, ил. 84].
87. Древнейшим типом шпилек считаются однозубые *цзи*, появившиеся в позднем неолите [172, с. 52]. В традиционном Китае этот тип шпилек маркировал возрастное и социальное положение людей обоего пола: такие шпильки начинали применять лишь по достижении совершеннолетия, ими скрепляли высокую женскую прическу и официальный мужской головной убор *гуань* 冠. В последнем случае головка шпильки напоминала шляпку гвоздя [170, с. 3, 10, ил. 12].
88. Украшения *хуаши* имели форму цветов или веточек с цветами; их закрепляли в прическе, обматывая прядями волос. Наиболее ранние вещи такого рода из драгоценных металлов созданы, по-видимому, в период Тан [261, ил. 3], хотя высказывалось предположение о возможности появления *хуаши* в эпоху Хань [170, с. 103–104]. Несколько цветочных украшений конца эпохи Мин находится в коллекции Шанхайского музея [169, с. 179–184, ил. 17–19]. В одном из погребений на территории Нанкина (южной столицы государства Мин) найдены парные головные

- украшения в виде золотых бабочек, датирующиеся двадцать третьим годом Хунъю (1391) [156, с. 63]. Детали подобных композиций, в большинстве своем двухмерные, часто закреплены на проволоках; та же система креплений используется в некоторых золотых украшениях из филигранны, найденных в Нанкине [156, с. 66]. Подобные крепления позволяли сохранить подвижность фрагментов из металлических пластин, тонких золотых сеток и цветных камней и создать впечатление объемности композиции. Цветочные украшения образовывали подобие драгоценного сада, венчающего прическу и оживающего при каждом движении их владелицы.
89. Образная насыщенность ювелирных композиций цинского времени в целом необычайно велика. Декор любого украшения, особенно находившегося в употреблении императриц и знатных дам, составляет множество различных «природных» элементов (цветов, побегов, плодов), птиц, насекомых и других изображений (символических «сокровищ», иероглифов), логика сведения которых в единое целое имеет опосредованный ассоциативно-символический характер [165, с. 188–189]. Например, навершия парных шпилек *цзань* из собрания ГМВ (золоченое серебро, кораллы, цветные поделочные камни, перья зимородка, №№ 5499 I и 5226 I) составлены изображениями бабочек (которые означают счастье в любви), «сокровищами» из набора *бабао* (согласующимися с традиционной даосской символикой), веточками цветущих хризантем и сливы *мэй*, (Ил. 193). Выбор растений, символизирующих осень (хризантемы) и начало весны (цветы сливы) дает основания полагать, что шпильки были созданы для холодного времени года – красочность декора позволяла им служить заменой живым цветам.
90. В навершиях шпилек *цзань* из коллекции цинского дворца, феникс, как правило, изображен сидящим на цветочной ветви. Большую часть композиции занимает роскошный веерообразный хвост мифической птицы, отделанный перемежающимися по цвету понизьями из жемчужин, кораллового и жадеитового бисера в сочетании с аппликацией зимородковыми перьями [166, с. 29, № 25]. В головке двозубой шпильки *чай* из Государственного музея Востока золоченая фигура феникса закреплена на миниатюрной пружинке; впечатление полета птицы поддержано подвижностью крыльев, которые такими же пружинками присоединены к спине феникса (ГМВ, № 5488 I).
91. *Сышу* 四術 – символы четырех искусств (поэзии, каллиграфии, этикета и музыки), подразумевают изображения свитков, кистей, атрибутов шахматной игры, китайских гуслей (*сэ* 瑟) и других «инструментов» ученого (*вэньжэнь*). Китайские символы «четырех искусств» составляют аналогию семантически близкими атрибутами западных наук и искусств – так называемых «трофеев» в европейском декоративном искусстве XVII–XVIII вв. Подобные композиции выражали идеологию просвещенного абсолютизма, что делало их интересными для

- «просвещенных» правителей империи Цин. Композиция с изображением «четырёх сокровищ» китайского интеллектуала встречается даже среди эрмитажных украшений, которые, возможно, принадлежали Екатерине Великой [283, с. 235–237, № 397, 398]. Их композиции близки натюрморту «Пять чувств», другое название которого «Натюрморт с шахматами» (до 1630, масло, холст, Лувр, Париж), эту известную работу приписывают французскому академику Луи Божену (работал около 1610/1612–1663). Ту же тему позднее продолжили натюрморты Ж.-Б.С. Шардена (1699–1779) – серии холстов с инструментами художника, ученого и музыканта («Атрибуты искусств» и «Атрибуты науки» 1730–1731, Музей Жакмар-Андре, Париж; «Атрибуты музыки» 1765, Лувр, Париж; «Атрибуты искусств», ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва; ГЭ, СПб).
92. Ранним примером украшения, инкрустированного хрусталем ступенчатой (изумрудной) огранки, представляется датирующаяся концом эпохи Мин мужская шпилька *цзань* в форме большого гвоздя, найденная в погребении Му Жуй 沐馥 в Нанкине. Эта хранящаяся в Нанкинском муниципальном музее золотая вещь (дл. 11,2 см) датируется седьмым годом Тянь-ци (1627); горный хрусталь ступенчатой огранки в ее навершии по традиции закреплен в сплошном металлическом касте [156, с. 94]. Появление камня сложной огранки в предмете наиболее древней традиционной формы можно объяснить специфической ситуацией южного Китая, служившего «окном в Европу» – здесь располагались порты внешней торговли Макао и Кантон / Гуанчжоу, в которых обосновались первые католические миссионеры-иезуиты. Изумрудная огранка широко использовалась западными ювелирами в вещах стиля барокко XVII в., но не китайскими мастерами, даже в более поздние века предпочитавшими резные камни и огранку кабошон. Характерно, что в том же нанкинском погребении обнаружено резное шлифованное украшение из горного хрусталя в виде свернувшейся в кольцо длиннохвостой птицы, традиционное по форме и пониманию материала (дм. 4,2 см, Муниципальный музей, Нанкин) [156, с. 188]. Интересно отметить некоторое визуальное сходство между украшениями конца эпохи Мин и европейскими произведениями в стиле барокко XVII в. [234, ил. 159]. В обоих случаях в композиции украшений преобладает принцип зеркальной симметрии; декор вещей отличается некоторой тяжеловесностью, а их колорит – предельной яркостью и полихромией. Образцами китайского «барокко» представляются украшения, принадлежавшие госпоже Сюй и найденные археологами в окрестностях Тайпинских ворот Нанкина (датируются двенадцатым годом Чжэндэ, 1517). Среди находок – золотое головное украшение в форме трилистника, инкрустированное кабошонами рубина, сапфира и бирюзы, пара золотых серег, отделанных рубинами и сапфирами, и золотая шпилька в виде симметричной цветочной розетки с бирюзовой вставкой в центре [156, с. 60, 92]. Отмеченное соответствие

- может быть понято как результат эксперимента или случайного совпадения, обнаруживающий, однако, определенный культурный потенциал.
93. Среди 342 опубликованных украшений императриц и наложниц из дворцового музея Гугун (Пекин) стразами и камнями сложной огранки инкрустировано только 15 вещей; примерно треть их, включая карманные часы, представляется продукцией европейского производства. В остальных украшениях этой группы, которые могли быть выполнены или доработаны китайскими мастерами, использованы камни и стекло ступенчатой и павильонной огранки («овальной», «маркиз», но чаще – огранки «роза»), закрепленные в традиционном глухом касте или при помощи лапок-крапанов (*тоцзо* 托座). Вероятно, все стразы и ограненные самоцветы, отличающиеся высоким качеством огранки, были привозными. Важно отметить, что ни одно из опубликованных украшений ритуального костюма (*чаофу* 朝服) не имеет подобной отделки. Крупными камнями ступенчатой огранки в сочетании с огранкой клиньями инкрустированы булавка для скрепления ворота одежды (золото, изумруд, 5,7 x 1,7 см,) и перстень (дм 2,4 см, белый драгоценный металл, рубин) [166, № 328, 252]. По справедливому замечанию составителей каталога, перстень повторяет актуальную для маньчжурской эпохи форму лошадиного копыта *мати* 馬蹄. Характерно, что в большинстве случаев камни европейской огранки в декоре украшений дополнены кабошонами, резными пластинами китайских форм или жемчужинами, пример тому – парные золотые браслеты, инкрустированные прозрачными камнями бриллиантовой огранки и жемчугом (дм 7 см). Браслеты помечены клеймами *цзу цзинь* 足金 («золотая оправа») и *лянь шэн* 廉陞. Иероглифы в последнем клейме имеют значение «инспектировать [и] продвигаться [по службе]», но *шэн* 陞 может выступать также в роли фамильного знака. Большинство подобных компромиссных украшений из дворцовой коллекции относится к периоду Дао-гуан и второй половине XIX в.
94. Около середины маньчжурского правления ювелирные изделия с отделкой камнями и стеклом европейской огранки вышли за пределы цинского двора; их производили в мастерских Кантона / Гуанчжоу для европейского рынка. К экспортным изделиям такого рода относится пара подсвечников-кашпо с декоративными деревцами (серебряная филигрань, золочение, минеральные краски, эмали, агальматолит, резьба, стразы; в. 28 см; вторая половина XVIII в., инв. №№ ЛС-90, ЛС-91, ГЭ, СПб). Оба эрмитажных кашпо инкрустированы по краю прозрачными розовыми стразами, имитирующими самоцветы. Некоторые из вещей того же собрания иллюстрируют практику вторичной отделки вывезенных на Запад китайских вещей ограненными камнями и стразами. Среди таковых – принадлежавшее российской императрице Екатерине II настольное зеркало в форме экрана, декор которого первоначально составляли серебряная филигрань с золочением, перламутр и эмали (55,8 x 27,5 см, 1740–1750-е гг., № ЛС-578, Э-2282, ГЭ, СПб). Во второй

половине XVIII в. убранство зеркала сделалось более роскошным за счет добавленных деталей в виде ваз с цветами и гирлянд из серебра с инкрустацией крупным барочным жемчугом и бриллиантами. По сообщению архивной описи (1789), на раме закрепили 18 розеток с большими алмазами огранки «роза», такие же камни были вставлены в качестве ручек выдвижных ящиков на основании зеркала. Из описи следует, что кроме «роз» к ручкам добавили «панталожные розовые подвески» – каплевидные подвески-панделюки бриллиантовой огранки, ныне утраченные (цит. по: [Серебряная филигрань Востока в собрании Эрмитажа. Каталог выставки (автор-составитель М.Л. Меньшикова) СПб., 2005, с. 44–46 № 14, 76–79, № 45, 46]). Таким образом, китайскую вещь привели в соответствие с эстетическими представлениями и имперскими амбициями западных владельцев.

95. Принципиальное значение жемчуга для стиля барокко отразилось в происхождении термина от португальского названия жемчужины причудливой формы (*barroca*).
96. Заботам ювелиров в правление Людовика XIV были предоставлены все дополнения к костюму, как женскому, так и мужскому, вплоть до пуговиц и пряжек для туфель. В течение сравнительно короткого времени Людовик, как и весь двор, носил камзолы, сплошь расшитые бриллиантами. Король оставил эту привычку после того, как услышал ироничное высказывание турецкого посла о том, что лошади его повелителя – турецкого султана, украшены лучше, чем камзолы французского короля. С тех пор бриллианты при дворе можно было увидеть в мужском костюме только на пряжках туфель. Тогда же Мольер по заказу короля создал своего «Мещанина во дворянстве» – пьесу, в которой он должен был осмеять турка. Возможно, именно с этим историческим эпизодом связано преобладание при дворе Людовика XIV ювелирных изделий из золота и эмали, хотя невозможно исключить и диктат личного вкуса короля, проявившийся в его интересе к китайским украшениям из золотой филигрании. При преемниках Людовика XIV господство бриллиантов и ограненных самоцветов в ювелирном искусстве сделалось безусловным.
97. Ориентация на Китай особенно заметна в изделиях европейских ювелиров первой половины и середины XVIII в., например, Ж. Позье. Женские головные украшения вообще и шпильки для высоких причесок в особенности играют важную роль в ассортименте западных ювелирных изделий 1730–1770-х. Конструкции шпилек воспроизводят оба китайских прототипа («булавку» *цзань* и «вилку» *чай*). Примечательно, что этот вид женских украшений сохранился даже в конце столетия, когда интерес к Китаю на Западе, казалось, был исчерпан. Пример тому – одна из поздних шпилек работы Л.-Д. Дюваля (1780-х), имеющая вид усыпанного бриллиантами рога изобилия. Хотя форма вещи (аналогичная устройству двоезубой шпильки *чай*) остается по существу китайской, мотив декора, являющийся художественной нормой в период расцвета неоклассиче-

- ского стиля в европейском искусстве, определенно указывает на античный источник. Та же конструкция рабочей части шпильки использована в украшении (1775) работы Л. Пфистерера, который, подобно Дювалю, выполнял тогда заказы русского императорского двора [78, с. 17]. Хранящиеся в Государственном алмазном фонде парные шпильки-булавки конца XVIII в. из золота, серебра и бриллиантов по виду и назначению схожи с китайскими *цзи* [128, ил. 26] (Ил. 201).
98. Бюргерская версия барокко в Голландии разительно отличалась от феодалного варианта того же стиля абсолютных монархий. В отношении ювелирного искусства более чем символичен жест Оливера Кромвелля (1599–1658), который, после казни короля Карла I, позволил разобрать украшения короны (в знак дворянской задолженности народу), а камни продать. Пуританство голландской и английской буржуазии, конечно, не могло способствовать развитию ювелирного дела в той же мере, что любовь к роскоши французского королевского двора или же дворов немецких князей. Однако невозможно утверждать, будто ювелирное искусство данного периода вовсе избежало голландского влияния. По справедливому мнению некоторых исследователей, оно отчасти сказалось в предпочтении цветочных и растительных форм: распространившаяся из Нидерландов по всей Европе “тюльпаномания”, которой во многих странах отдали дань представители разных сословий, сделала цветочные букеты светским украшением помещений и костюмов, а также одним из источников вдохновения западных ткачей и ювелиров [234, с. 125].
99. Мораль оставалась уделом представительниц бюргерских семейств; в Версале дамам следовало в равной мере разбираться в политике, быть элегантными и привлекательными, определять моду в одежде, прическах и украшениях, как того требовал придворный этикет. Известно, что прическа “а-ля фонтанж” – в виде локонов, скрепленных выше линии лба подвязками из кружевных “лесенок”, обязана своим возникновением одной из королевских любимиц 1670-х – герцогине де Фонтанж. Эта же дама предпочитала платья из шелка, затканного золотыми и серебряными букетиками, и ввела “классический” тип мушек из черного бархата и тафты. Парижская женская мода XVIII в. творилась и в столичных салонах. В салоне Мадлен де Скюдери, знаменитой тогда писательницы, существовал своего рода “художественный совет” из великосветских модниц, знаменитых портных и парикмахеров, на котором решалось, что будут носить дамы в предстоящем сезоне. Имя маркизы Мари де Севинье (1626–1696), хозяйки парижского литературного салона, увековечено в прическе, состоявшей из узла волос на затылке, в сочетании с локонами, спадающими на спину и обрамляющими лицо. Ювелирным пристрастиям маркизы, вероятно, обязана появлением и так называемая “брошь Севинье” (в виде большого банта с подвесками).
100. Обычай ношения *юйпэй* – подвесок из камня *юй* (название которого обычно переводится как нефрит), восходит в китайском мужском костю-

ме к эпохе Шан [170, с. 8 ил. 8]. В период Хань поясные подвески были введены в качестве обязательного дополнения официального костюма императора и знати. В средневековых поясных подвесках декоративные пластины могли перемежаться различными предметами бытового характера. Примеры тому особенно часто встречаются среди украшений, созданных в годы правления в Поднебесной иноземных династий, когда этот тип вещей бытовал даже в женском костюме. Так, в найденном на территории Внутренней Монголии поясном наборе из погребения киданьской принцессы (начало XI в.), кроме декоративных фигурок животных из нефрита, использовались миниатюрные вещицы, служившие для приведения в порядок наружности и костюма – пудреница, игольница, ножницы, ножички и шила (см.: [Чжан Юй, Сунь Цзянхуа. Гробница киданьской принцессы. «Китай», 1989, № 12]). Похожие поясные или нагрудные подвески-нессесеры из серебра сохраняются в употреблении и в цинское время, как показывает находящаяся в коллекции Государственного музея Востока серебряная пластина в форме летучей мыши или бабочки, с подвесным нессесером, прикрепленным к ней на цепочках (инв. № 5480 I) [97, табл. 53, рис. 2].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. М., 1966;
2. *Алексеева М.А.* Фейерверки и иллюминации в графике XVIII века. Каталог выставки ГРМ. Ленинград, 1978;
3. Антология даосской философии (составители Малявин В.В., Виноградский Б.Б.). М., 1994;
4. *Арапова Т.Б.* Китайский фарфор в собрании Эрмитажа (каталог). Ленинград, 1977;
5. *Арапова Т.Б.* Китайские расписные эмали XVIII века с европейскими сюжетами // Научные сообщения ГМИНВ, вып. 13, М. 1980, с. 91–111;
6. *Арапова Т., Маслов А.* Блюдо расписной эмали с «галантной сценой» // Сообщения Государственного Эрмитажа, XLVI. Ленинград, 1981, с. 53–55;
7. *Арапова Т.Б.* Китайские расписные эмали. Собрание Государственного Эрмитажа. М., 1988;
8. *Арапова Т.Б.* Предметы китайского прикладного искусства с изображением русского герба в собрании ГЭ // Городская культура. Сборник ГМВ, М., 1990, с. 17–27;
9. *Арапова Т.Б.* Китайские флаконы для нюхательного табака (каталог временной выставки ГЭ). СПб., 1993;
10. *Арапова Т.Б., Кудрявцева Т.В.* Дальневосточный фарфор в России. XVIII – начало XX в. (каталог выставки ГЭ). СПб., 1994;
11. *Бантыш-Каменский Н.* Дипломатическое собрание дел между российским и китайским государствами с 1619 по 1972 г. Казань, 1882;
12. *Басилов В.Н.* Шаманство у народов Средней Азии и Казахстана. М., 1992;
13. *Белозерова В.Г.* Проблема демаркации религиозного и светского искусства в культуре Китая // Восток-Россия-Запад. Мировые религии и искусство, ГЭ. СПб., 2001, с. 24–27;
14. *Белозерова В.Г.* Творчество Дэн Ши-жу: противостояние ортодоксов и реформаторов в китайской каллиграфии периода династии Цин // XXXIII Научная конференция «Общество и государство в Китае» (далее – НКОГК). М., 2003, с. 237–250;
15. *Бирюкова Н.Ю.* Западноевропейское прикладное искусство XVII–XVIII веков. Ленинград, 1971;

16. *Бирюкова Н.Ю.* Западноевропейские набивные ткани XVI–XVIII веков. Собрание Государственного Эрмитажа. М. 1973;
17. *Бичурин Н.Я. (Иакинф)* Китай, его жители, нравы, обычаи, просвещение. СПб., 1840;
18. *Бичурин Н.Я.* Описание Пекина. СПб., 1829;
19. *Бичурин Н.Я.* Статистическое описание Китайской империи. Пекин, 1910;
20. *Блюмхен С.И.* Зонально-векторальный анализ изображений тао-те // XXXIV Научная конференция «Общество и государство в Китае» (далее – НКОГК), М. 2004, с. 301–304;
21. *Болл Дж. Д.* Вопросы Китая в алфавитном порядке. Владивосток, 1905;
22. Большой китайско-русский словарь. М., 1983, т. 1–4;
23. *Брокгауз Ф.А., Эфрон И.А.* Энциклопедический словарь. СПб., 1890;
24. *Васильев Л.С.* Древний Китай. М., 1995, т. 1;
25. *Васильев Б.А.* Китайский театр // Сборник статей по восточному театру. Ленинград, 1929, с. 196–267;
26. *Веселовский Н.* Китайские символы в предметах украшения. СПб., 1911;
27. *Виноградова Н.А.* Древнекитайская бронза в собрании музея Гугун (Пекин) // “Вестник древней истории”. М., 1989, № 3, с. 221–226;
28. *Виноградова Н.А.* Китайские сады. М., 2004;
29. *Вольтер.* Философские повести. М., 2002;
30. *Габсбург Г., Лопато М.* Фаберже: придворный ювелир. Вашингтон-СПб., 1993;
31. *Галанина Л., Грач Н., Торнеус М.* Ювелирные изделия в Эрмитаже. Особая кладовая. Ленинград, 1979;
32. *Гарин Л.Ф.* Художник и карты // Панорама искусств, № 11, М., 1988, с. 252–264;
33. *Георгиевский С.* Принципы жизни Китая. СПб., 1888;
34. *Гессе-Вартег Э.* Китай и китайцы. СПб., 1900;
35. *Головачев В.Ц.* Жизнеописание Лан Шинина (Джузеппе Кастильоне) – придворного художника маньчжурских императоров // XXVI НКОГК, М., 1995, с. 70–74;
36. *Голубев И.С., Чжу Чжань, Чэн Чжичжун.* Юнхэгун. Пекин, 1956;
37. *Давидсон И.С.* Французское серебро XVIII – начала XIX веков в собрании Государственного Эрмитажа. Л., 1963;
38. *Джайльс Г.А.* Китай и его жизнь. СПб., 1914;
39. *Джекобсон Д.* Китайский стиль (Chinoiserie). М., 2004;
40. *Доброклонская О.В.* Лиможские расписные эмали XV–XVI веков в Государственном Эрмитаже. М., 1969;

41. *Доронин Б.Г.* Об одной особенности трактовки династийного кризиса официальной историографией // XXVII НКОГК, М., 1997, с. 88–93;
42. *Доронин Б.Г.* Историческое время: понятие и его содержание в императорском Китае // XXVIII НКОГК, часть 2, М., 1998, с. 463 – 474;
43. *Дубровская Д.В.* Миссия иезуитов в Китае. М., 2001;
44. *Думан Л.И.* Традиции во внешней политике Китая // Роль традиций в истории и культуре Китая. М., 1972, с. 199–213;
45. *Дьяконова Н.В.* Искусство народов Зарубежного Востока. Ленинград, 1962;
46. *Елихина Ю.И.* Буддийские дары дому Романовых (из фондов галереи драгоценностей Эрмитажа) // Ювелирное искусство и материальная культура (ЮИМК): сб. статей. СПб., 2006, с. 14–20;
47. *Ермаков М.Е.* Мир китайского буддизма. СПб., 1994;
48. *Жуковская Н.Л.* Ламаизм и ранние формы религии. М., 1977;
49. *Завадская Е.В.* Эстетические принципы живописи старого Китая. М., 1975;
50. *Загородняя И.А., Голованова М.П., Маркова В.И.* Старинные часы и шпалеры. Каталог временной выставки ГИКМЗ «Московский Кремль». М., 1994;
51. Западноевропейское прикладное искусство XVI–XVIII веков в собрании Эрмитажа. СПб., 1996;
52. Записки Ф. Жербийона // Русско-китайские отношения в XVII веке. М., 1972, т. 2, с. 732–761;
53. Записки Т. Перейры // Русско-китайские отношения в XVII веке. М., 1972, т. 2, с. 702–731;
54. Записки Д. Белла // Русско-китайские отношения в XVIII веке. М., 1978, т. 1, с. 498–554;
55. Записки Л. Ланга // Русско-китайские отношения в XVIII веке. М., 1978, т. 1, с. 487–497;
56. *Записки Г.И. Унферцагта* // Русско-китайские отношения в XVIII веке. М., 1978, т. 1, с. 555–584;
57. *Захарова Н.А.* Из истории собрания Особой кладовой Отдела Востока // Сборник научных трудов ГЭ. Л., 1989, с. 66–78;
58. *Иванов А.И.* Из музейных материалов по быту китайцев. Головные уборы китайских невест // Сборник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого при Императорской Академии наук. Петроград, 1916, т. 3, с. 84;
59. *Идес И., Бранд А.* Записки о русском посольстве в Китай (1692–1695). Вступительная статья, перевод, комментарии Казанина М.И., М., 1967;
60. История Китая с древнейших времен до наших дней. М., 1974;

61. *Итс Р.Ф., Гловатский Т.А.* Парадный костюм китайского генерала из собрания Кунсткамеры // Сборник МАЭ, т. 17, Ленинград, 1957, с. 215–231;
62. Каталог русских эмалей на золотых и серебряных изделиях. М., 1962;
63. *Кверфельдт Э.К.* Предмет в китайском искусстве. Ленинград, 1937;
64. Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI–XIX века. СПб., 2003;
65. Китайско-русский словарь (под редакцией Ошанина И.М.), М. 1952;
66. *Ключевский В.О.* Исторические портреты. М. 1990;
67. Классическое индийское декоративное и ювелирное искусство. Каталог временной выставки. Ленинград, 1987;
68. Книга дворцовых интриг. Евнухи у кормила власти в Китае (под редакцией Д.Н. Воскресенского). М., 2002;
69. *Кобзев А.И.* Духовные основы китайской цивилизации// XXXIV НКОГК, М., 2004, с. 129–133;
70. *Кобзев А.И.* Китайская астрология // XXXVI НКОГК, М., 2006, с. 168–176;
71. *Конрад Н.И.* Запад и Восток. М., 1972;
72. *Кречетова М.Н.* Резной камень Китая в Эрмитаже. М., 1960;
73. *Кречетова М.Н.* Сюжеты росписи китайского фарфора для экспорта в Европу конца XVII–XVIII века // Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока. Ленинград, 1975, с. 86–97;
74. *Кубе А. Н.* Лиможские расписные эмали. М., 1927;
75. *Кубе А.Н.* Лиможские расписные эмали XV–XVI веков. Ленинград, 1937;
76. *Кузнецов В.С.* Цинская империя на рубеже Центральной Азии (вторая половина XVIII – первая половина XIX веков). Новосибирск, 1983;
77. *Кузнецов В.С.* Западная историография о роли ислама в политической истории императорского Китая // XXVII НКОГК, М., 1997, с. 115–118;
78. *Кузнецова Л.* Драгоценные букеты. Искусство петербургских ювелиров XVIII века // “Собрание”, № 4, декабрь 2005, с. 16–25
79. *Кучера С.* Michal Voym – иезуит, миссионер, ученый. // XXX НКОГК, М., 2000, с. 117–135;
80. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Ленинград, 1982;
81. *Ломанов Л.В.* Христианство и китайская культура. М. 2002;
82. *Лубо-Лесниченко Е.И.* Чжичэн и кэсы // Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока. Ленинград. 1975, с. 53–60;
83. *Малявин В.В.* Шинуазери или грезы о Китае // Восточные арабески. Книга путешествий. М., 2000;

Список литературы

84. Маньчжуры и китайцы // “Естествознание и география”, декабрь 1908, с. 84–85;
85. *Мартынов А.С.* Конфуцианство, т. 1, 2. СПб., 2001;
86. *Мартынова В.М.* Драгоценный камень в русском ювелирном искусстве XVII–XVIII веков. М., 1973;
87. *Матвеев В.Ю.* Солнечные, лунные и звездные часы из собрания Эрмитажа. Ленинград, 1983;
88. *Медведева Г., Платонова Н., Постникова-Лосева М., Смородинова Т., Троепольская Н.* Русские ювелирные украшения XVI–XX веков из собрания ГИМ. М., 1987;
89. *Михалевич Г. П.* Магические, символические и лечебные свойства драгоценных камней по персидским минералогическим сочинениям XII–XVII вв. // “Памироведение”, № 2, Душанбе, 1985, с. 22–32;
90. Мифологический словарь (под редакцией Мелетинского Е.М.). М., 1991;
91. *Моран А.* История декоративно-прикладного искусства. М., 1982;
92. *Муриан И.Ф.* Символика и изобразительные мотивы в древнем искусстве Китая. // Научные сообщения ГМИНВ, № 9, М., 1977, с. 67–74;
93. *Муриан И.Ф.* Взаимодействие сакрального и светского в искусстве. Канон и традиция // Восток-Россия-Запад. Мировые религии и искусство. ГЭ, СПб., 2001, с. 120–122;
94. *Науменкова Н.Н.* «Китайщина» и роль дальневосточного искусства в искусстве Франции первой половины XVIII века. // XIII НКОГК, ч. 2, М., 1982, с. 204;
95. *Науменкова Н.Н.* Трактовка китайского костюма в живописи французского рококо // XVII НКОГК, ч. 2, М., 1986, с. 125–131;
96. *Неглинская М.А.* Китайские расписные эмали в коллекции Государственного музея искусства народов Востока. Научный каталог. М., 1995;
97. *Неглинская М.А.* Китайские ювелирные украшения периода Цин (XVII – начала XX веков). История, семантика, эстетика. М., 1999;
98. *Неглинская М.А.* Китайские перегородчатые эмали XV – первой трети XX века. М., 2006;
99. *Николаева Н.С.* Декоративное искусство Китая и Японии и проблема семантики декора // Научные сообщения ГМИНВ, № 9, М., 1977, с. 75–84;
100. *Николаева Н.С.* Япония-Европа. Диалог в искусстве. М., 1996;
101. *Новик Е.С.* Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. М., 1984;
102. Описание Московской Оружейной палаты. Ч. 1, кн. 1. М. (Г. Д. Филимонов), 1884;
103. Орнамент всех времен и стилей. Т. 1, 2, М., 2002;
104. *Палладий и Попов П.С.* Китайско-русский словарь. Пекин, 1888;

105. *Пан Т.А.* Маньчжурские письменные памятники как источник по истории и культуре империи Цин XVII–XVIII вв. Автореферат кандидатской диссертации. СПб., 2004;
106. *Позднеев А.М.* Монгольская летопись «Эрденийн эрихэ». СПб., 1883;
107. *Позднеев А.М.* Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии. СПб., 1887;
108. *Позднеев А.М.* Монголия и монголы. СПб., 1896;
109. Полный китайско-русский словарь (под редакцией епископа Иннокентия). Т. 1, 2, Пекин, 1909;
110. *Попов И.* Мифология буддизма в Тибете и Монголии. Казань, 1910;
111. *Пчелин Н.Г.* Миссия иезуитского ордена в Китае (1579–1842). Автореферат кандидатской диссертации. СПб., 1999;
112. *Пчелин Н.Г.* Иезуитский орден и развитие астрономии в Китае в XVII–XVIII в. // Восток-Россия-Запад. Мировые религии и искусство, ГЭ, СПб., 2001, с. 151–153;
113. *Рифтин Б.Л.* От мифа к роману. М., 1979;
114. *Рудова М.Л.* Символика в китайском искусстве по народным новогодним картинам «няньхуа» // Культура и искусство народов Востока, № 7, ГЭ, Ленинград, 1969, с. 250–266;
115. *Русанова Л.М.* Историческое сложение композиций ювелирных украшений. М., 1988;
116. Русско-китайские отношения в XVII веке (1686–1691), т. 2, М., 1972;
117. Русско-китайские отношения в XVIII веке (1700–1725), т. 1, М., 1978;
118. *Семанов В.И.* Из жизни императрицы Цыси. М., 1976;
119. *Семенов А.А.* Из области воззрений мусульман Средней и Южной Азии на качества и значение некоторых благородных камней и минералов // «Мир ислама», 1912, т. 1, с. 293–331;
120. *Сидихменов В.Я.* Маньчжурские правители Китая. Минск, 2004;
121. Символы и эмблематы. СПб., 1788;
122. *Скачков П.Е.* Библиография Китая. М., 1960;
123. *Сладковский М.И.* Китай и Япония. М., 1971;
124. *Сладковский М.И.* Китай и Англия. М., 1980;
125. *Смолин Г.Я.* Принцип «земледелие – основа государства» в истолковании Ду Ю // XXXI НКОГК, М., 2001, с. 62–64;
126. *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература, каллиграфия, живопись: к проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М., 1985;
127. *Соколова Т.М.* Орнамент – почерк эпохи. Ленинград, 1972;
128. Сокровища Алмазного фонда СССР. М., 1972;

Список литературы

129. Сокровища из золота и серебра коллекции Тиссен-Борнемиса. Каталог временной выставки ГЭ. Милан, 1986;
130. Сокровища Оружейной палаты. Посольские дары. М., 1996;
131. Сообщения Государственного Эрмитажа. № XLVI, Л., 1981;
132. *Стужина Э.П.* Китайское ремесло в XVI–XVIII веках. М., 1970;
133. *Сычев Л.П.* Традиционная символика вещей и имен в романе Цао Сюэ-циня «Сон в красном тереме» // Проблемы просвещения в мировой литературе. М., 1970, с. 261–266;
134. *Сычев Л.П., Сычев В.Л.* Китайский костюм. Символика, история, трактовка в литературе и искусстве. М., 1975;
135. *Ткаченко Г.А.* Модель человека в культуре Китая // “Одиссей”, 1999, с. 139–191;
136. *Торчинов Е.А.* Даосизм. Опыт историко-религиоведческого описания. СПб., 1993;
137. *Торчинов Е.А.* Введение в буддологию. СПб., 2000;
138. *Федоров-Давыдов Г.А.* Искусство кочевников и Золотой Орды. М., 1976;
139. *Фицджеральд С.П.* Китай. Краткая история культуры. СПб., 1998;
140. *Фишман О.Л.* Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.). СПб., 2003;
141. *Фэн Юлань.* Краткая история китайской философии. СПб., 1998;
142. *Хижняк О.С.* Буддийская мандала для подношений (из ГМИР) // ЮИМК. Сборник статей № 2, СПб., 2006, с. 5–14;
143. *Цао Сюэцинь.* Сон в красном тереме. М., 1958;
144. *Цендина А.Д.* И страна зовется Тибетом. М., 2002;
145. *Цултем Н.-О.* Искусство Монголии. М., 1984;
146. Четыре чувства. Праздник в Петербурге XVIII века. Каталог выставки ГИМ. М., 2003;
147. Шедевры из собрания барона Тиссен-Борнемиса. Западно-европейская живопись XIV–XVIII вв. Каталог выставки ГЭ. Марсель, 1983;
148. *Шефер Э.* Золотые персики Самарканда. Книга о чужеземных диковинах в империи Тан. М., 1981;
149. Этика и ритуал в традиционном Китае (Сборник научных статей). М., 1988;
150. *Юань Кэ.* Мифы древнего Китая. М., 1987;
151. *Юнг К.Г.* Йога и Запад. Львов, 1994;
152. *Яковлева Л.А.* Швейцарские часы и табакерки XVII–XX веков. Художественная эмаль в собрании ГЭ. СПб., 1997;

На китайском языке

153. Будалагун (Дворец Потала). Пекин, 1994;
154. Гугун боуюань юанькань (Сборник научных статей пекинского музея Гугун). Пекин, 1981–1985;
155. Динлин. Чжунго шэхуй кэсюэюань каогу яньцзюсо (Некрополь императоров династии Мин. Издание Института древностей китайской Академии общественных наук). Т. 1, 2. Пекин, 1990;
156. Минчао шоуши гуаньфу. Наньцзин шибоугуань бянь (Костюм и головные украшения времени правления династии Мин. Издание городского музея Нанкина). Пекин, 2000;
157. Сицзан вэньу тэчжань тулу (Каталог выставки произведений тибетского прикладного искусства). Тайбэй, 1994;
158. Хуанчао лици туши (Образцы рисунков ритуальной утвари царствующей династии). Б.м., 1766;
159. *Цао Сюэцинъ*. Хунлоу мэн (Сон в красном тереме). Пекин, 1957;
160. Цзиньшутай фаланци. Гугун боуюань цанвэньбу чжэньпин юаньцзи. (Эмали на металле. Собр. пекинского музея Гугун). Сянган, 2002;
161. Цзыцзиньчэн (Императорский Запретный город). Пекин, 1987;
162. Цзыцзиньчэн дихоу шэнхо (Жизнь императоров и императриц в Запретном городе), 1644–1911. Пекин, 1993;
163. Цингун сиян ици (Измерительные приборы западного образца [в собрании] цинского двора). Шанхай, 1999;
164. Цингун чжунбяо чжэньцан (Сокровища собрания стальных и карманных часов цинского двора). Сянган, 1995;
165. Циндайгун тиншэнхо (Жизнь цинского двора). Сянган, 1985;
166. Циндай хоуфэй шоуши (головные украшения цинских императриц и наложниц). Сянган, 1992;
167. Циньдин Сицин гуцзянь (Высочайше утвержденный [каталог] собрания древностей [кабинета] Сицин). Шанхай, 1889;
168. *Чжан Линьшэн*. Минчао цаоцидэ таосы фалан гунъи (Техника перегородчатой эмали раннего периода правления династии Мин) // Вэньгуань хуа (Сборник статей национального музея Гугун). Тайбэй, 1991, № 4 с. 287–300;
169. *Чжоу Лицзюань*. Шанхай пудун дунчанлу минму цзишу (Сообщение о минском могильнике в восточной части Дунчанлу в Шанхае) // Шанхай боугуань цзикань (Сборник научных статей Шанхайского музея). Шанхай, 1987, № 4, с. 179–186;
170. *Чжоу Сибао*. Чжунго гудай фуши ши (История китайского костюма древних династий). Пекин, 1984;

Список литературы

171. *Чжоу Сюнь, Гао Чуньмин.* Чжунго лидай фуши (Китайский костюм всех эпох). Шанхай, 1984;
172. *Чжоу Сюнь, Гао Чуньмин.* Чжунго лидай фуню чжуанши (Китайская женская одежда и украшения минувших династий). Сянган, 1988;
173. Чжунго баньхуа сюань (Избранная гравюра Китая). Пекин, 1958;
174. Чжунхуа фуши ишу юаньлю (Происхождение и развитие китайского костюма и украшений). Пекин, 1994;
175. Чжэньбао. Чжусяо Мин совэнь Цин чжубянь (Сокровища [тибетского искусства] от Мин до Цин). Пекин, 1999;
176. *Чэнь Мэйхэ.* Таэрсы цзяньчжу (Архитектура ламаистского храма Тар). Пекин, 1986;
177. Шанхай боугуань цанбао лу (Каталог художественных сокровищ Шанхайского музея). Шанхай, 1989;
178. *Шэнь Цунвэнь.* Лунфэн ишу (Искусство дракона и феникса). Сянган, 1986;
179. Юнхэгун. Пекин, 2001;

На европейских языках

180. Arts of Asia Ltd. Hong Kong;
181. *Bartholomew T.T.* Myth and Rebuses in Chinese Art. San Francisco, 1988;
182. *Bartholomew T.T.* Abstinence Badges from the Wiant Collection // Orientations, Nov.1993, p. 79–84;
183. Beijing. Glimpses of History. Beijing, 2001;
184. *Beurdeley C., Beurdeley M. G.* Castiglione. Tokyo, 1972;
185. *Beurdeley M.* Porcelain de la Compagnie des Indes. Fribourg, 1974;
186. *Bondy W.* Kang-hsi. Eine Blüte-Epoche des Chinesischen Porzellankunst. München, 1925;
187. *Brinker H., Lutz A.* Chinese Cloisonne. The Pierre Uldry Collection. London, 1989;
188. *Brun W.* Kostüm und Mode. Bamberg, 1956;
189. *Cammann V.R.* Miniature Art from old China. Montclair Art Museum, 1982;
190. *Chang K.C.* Art, Myth and Ritual. Cambridge, 1983;
191. *Chang Chengmei.* Two bronze Vessel Types: tou and p'u // Oriental Art, 1977, vol. XXIII, № 3, p. 317–332;
192. *Chang Linsheng.* The dragon motif in cloisonne // National palace museum bulletin, 1976, vol. XI, № 4;
193. *Chang Linsheng.* Introduction to the historical Development of Ch'ing dynasty painted enamelware // National palace museum bulletin, 1990, vol. XXV, № 4–5;

194. Christies, London;
195. *Chu A., Chu G.* Oriental Cloisonne and Other Enamels. N.-Y., 1975;
196. *Coben L.A., Ferster D.C.* Japanese Cloisonne. History, Technique and Appreciation. Tokyo, 1990;
197. *Curtis E.-B.* Cristian Motifs in Chinese Snuffbottles // Arts of Asia, Jan.-Feb., 1982, p. 83–89;
198. *Curtis J.-B.* “Glorious Dynasty Transmitting Antiquity”. Chinese Porcelain Decoration and Politics. 1670–1700 // Oriental Art, 1998, vol. XLIV, № 2, p. 11–15;
199. *Dahmer M.* Harmonie und Herrschaft: Musik am Hof der Kaiser von China. // Europa und die Kaiser von China. Frankfurt am Main, 1985, s. 80–87;
200. *Davis F.* Chinese enamels // Octagon. Spink and Son Ltd., 1972, vol. IX, № 2;
201. *Desroches J.P.* Yuanming Yuan. Die Welt als Garten. Europa und die Kaiser von China. Frankfurt am Main, 1985, s. 122–136;
202. *Deydier Ch.* Chinese Bronzes. N.-Y., 1980;
203. El arte cagrado del Tibet. Barcelona, 1996;
204. *Elisseff-Poisle D.* Arcade Hoang, Bibliothekar des Konigs. Ludwig XIV und der Ferne Osten // Europa und die Kaiser von China. Frankfurt am Main, 1985, s. 96–101;
205. *Erdberg E.* Chinese Influence on European Garden Structure. Cambridge, 1936;
206. Europa und die Kaiser von China. Frankfurt am Main, 1985;
207. *Evans J.* A History of Jewellery. 1100–1870. London, 1970;
208. *Feddersen M.* Chinesisches Kunstgewerbe. Braunschweig, 1958;
209. *Fiedeler F.* Himmel, Erde, Kaiser. Die Ordnung der Opfer // Europa und die Kaiser von China. Frankfurt am Main, 1985, s. 62–74;
210. Fine Chinese Export Enamels, Ceramics and Works of Art (including Lloyd Hyde collection of Canton and Peking Enamels). London, 1974;
211. *Francis J.P.* Glass beads of China // Arts of Asia, Sept.-Oct., 1990, p. 118–127;
212. *Freeman M.* Temples of Thailand, their form and function. Hong-Kong, 1991;
213. *Garett V.M.* The Importance of Accessories in Qing Dynasty Dress Regulations // Arts of Asia, Nov.–Dec., 1997, p. 127–140;
214. *Garner H.* Chinese and Japanese cloisonne enamels. London, 1970;
215. *Gernet J.* Gott und Caesar // Europa und die Kaiser von China. Frankfurt/Main, 1985, s. 137–143;
216. *Gillingham M.* Chinese Painted Enamels. An exhibition held in the Department of Eastern Art. Ashmollean museum. Oxford, 1978;
217. *Green F.C.* Literary Ideas in XVIII-th Century France and England. A critical survey. N.-Y., 1966;

Список литературы

218. *Gyllensvard B.* T'ang Gold and Silver. Stockholm, 1957;
219. *Hardie P.* Chinese Glass: the Qianlong Conundrum // *Oriental Art*, 1998, vol. XLIV, № 2, p. 16–19;
220. *Harrisson B.* Porzellan: Die Kaiser als Unternehmer // *Europa und die Kaiser von China*. Frankfurt am Main, 1985, s. 92–95;
221. *Hartman R.* Kingfisher feather jewelry // *Arts of Asia*, May-June, 1980, p. 75–82;
222. *Heilesen S.B.* Die Südreisen der Kaiser // *Europa und die Kaiser von China*. Frankfurt am Main, 1985, s. 105–106;
223. *Honour H.* Chinoiserie. The Vision of Cathay. N.-Y.-L., 1971;
224. *Hornby J.* Koromandellack // *Europa und die Kaiser von China*. Frankfurt am Main, 1985, s. 102–104;
225. *Howard D., Ayers J.* China for the West. Vol. 1, L.-N.-Y., 1978;
226. *Howard D.S.* The Blossoming of Famille Rose // *Oriental Art*, 1998, vol. XLIV, № 2, p. 20–23;
227. *Howard-Sneyd H.* Saleroom news. Sotheby's London // *Arts of Asia*, May-June, 1991, p. 125–127;
228. *Hummel S.* Tibetisches Kunsthandwerk in Metall. Leipzig, 1954;
229. *Impey O.* Chinoiserie. London, 1977;
230. *Jörg C. J. A.* Chinese Ceramics in the Collection of the Rijksmuseum, Amsterdam. London, 1997;
231. *Jörg C. J. A.* 16-th Century Chinese Porcelain in a Delft Context. // *Oriental Art*, 1998, vol. XLIV, № 2, p. 33–35;
232. *Kessler L.* K'ang-hsi and Consolidation of Ch'ing rule 1661–1684. Chicago, 1976;
233. *Krahl R.* Some Notes on Song and Yuan Silver // *Oriental Art*, 1998, vol. XLIV, № 2, p. 39–43;
234. *Kuntzsch I.* Glanz und Zauber des Schmuks. Leipzig, 1978;
235. *Laufer B.* Jade. A Study in Chinese Archaeology and Religion. Chicago, 1912;
236. *Leary R.H.* Pearls. Their History and Culture // *Arts of Asia*, March-April 1975, p. 61–69;
237. *Le Corbeiller C.* Ch'ing Trade Porcelain. Patterns of Exchange. N.-Y., 1974;
238. *Legoux-Sloman S.* William Alexander // *Europa und die Kaiser von China*. Frankfurt am Main, 1985, s. 173–186;
239. *Les Styles Francais*. Paris, 1894;
240. *Leth A.* Fransk rokoko // *Det danske Kunstindustrimuseum. Virksomhed 1954–1959*. Kobenhavn, 1960, s. 49–72;
241. *Link E.M.* Eine Kunst und Kulturgeschichte des Silbers. Frankfurt am Main, 1970;

242. *Liu Liangyu*. Chinese Wmamelware. Its History, Authentication and Conservation. Taipei, 1978;
243. *Liu Liangyu*. Chinese Painted and Cloisonne Wmamel. Part 1// Arts of Asia, Jan.-Feb. 1979, p. 84–93;
244. *Liu Liangyu*. Chinese Painted and Cloisonne Enamel. Part 2// Arts of Asia, March-April 1979, p. 123–133;
245. *Li Xueqin*. The Wonder of Chinese Bronzes. Beijin, 1980;
246. *Loehr G.* Missionary Artists at the Manchu Court// Transactions of Oriental Ceramic Society (TOCS), vol. 34, 1962–1963, p. 51–67;
247. *Lowry J.* Tibetan Art. London, 1973;
248. *Mead V.* Familiar Inspirations.// Arts of Asia, Jan.-Feb. 1982, p. 96–99;
249. *Medcalf C.J.B.* The Apotheosis of Cinoiserie.// Oriental Art, 1960, vol. VI, № 3, p.107–111;
250. *Meier G.* Porzellan aus der Meissner Manufaktur. Berlin, 1981;
251. *Michaelson C.* Gilded Dragons. Buried Treasures from China's Golden Ages. London, 1999;
252. *Moss H.* By Imperial Command. An Introduction to Ch'ing Imperial Painted Enamels. Hong-Kong, 1976;
253. *Müller-Hofstede Ch., Walravens H.* Paris-Peking: Kupferstiche fur Kaiser Qianlong // Europa und die Kaiser von China. Frankfurt am Main, 1985, s. 162–173;
254. *Needham J.* Science and Civilisation in China. Vol.3–5, Cambridge, 1959–1962;
255. *Oman Ch.* English Domestic Silver. London, 1959;
256. Ori e argenti dall'Ermitage. Colection Thissen-Bornemisza. Milano,1986;
257. *Pagani C.* Late Ch'ing Dynasty Opium Boxes // Arts of Asia, May-June 1991, p. 110–118;
258. *Patrizzi O.* The Watch Market in China // Arts of Asia, May-June 1980, p. 100–111;
259. *Pirazzoli-t'Serstevens M.* Kaiser Qianlong Herbstjagden in Mulan // Europa und die Kaiser von China. Frankfurt am Main, 1985, s. 158–162;
260. *Poirier M.* Koromandel // Arts of Asia, Jan.-Feb.1972, p. 39–43;
261. *Priest A.* Chinese Jewelry. A Picture Book. The Metropolitan Museum of Art. N.-Y., 1944;
262. *Racinet A.* Le costume historique. Paris, 1878;
263. *Reichwein A.* China and Europe. Intellectual and Artistic Contacts in the XVIIIth Century. N.-Y., 1925;
264. *Reinhard K.* Chinesische Musik. Eirenah-Kassel, 1956;

265. *Robinson B.W.* London. Victoria and Albert Museum. Chinese Cloisonne Enamels. L., 1972;
266. *Ronan Ch.E., Oh B.C.* East Meets West: the Jesuits in China (1582–1773). Chicago, 1988;
267. *Rosenfeld H.* Münchener Spielkarten um 1500. München, 1958;
268. *Rothermund D.* Pfeffer, Silber, Seide. Europas Weg nach Asien. 1500–1800 // Europa und die Kaiser von China. Frankfurt am Main, 1985, s. 38–57;
269. *Rudova M.* Chinese Popular Prints. Leningrad, 1988;
270. *Sheaf C.* The Blue and White Tradition. The Japanese Effect on Chinese Ceramics // Techniques of the World's Masters of Pottery and Ceramic. Oxford, 1984;
271. *Singer P.* Early Chinese Gold and Silver. N.-Y., 1971;
272. *Sobecka L.* Warszawa museum narodowe. Emalia chinska od XVI do XIX w. Warszawa, 1977;
273. *Stevens G.K.* Chinese Miniature Silver Deities // Arts of Asia, Jan.-Feb. 1981, p. 92–95;
274. *Sullivan M.* The Legacy of Chinese Art // The Legacy of China. Oxford, 1964;
275. *Sullivan M.* The Meeting of Eastern and Western Art. From the XVIth Century to the Present Day. London, 1973;
276. *Tait H.* Jewelry 7000 Years. An International History and Illustrated Survey from the Collections of the British Museum. N.-Y. 1987/1991;
277. The Arts of Islam. Hayward Gallery. 8 April – 4 July, 1976;
278. The Forbidden City. Stockholm, 1990;
279. The Frer Chinese Bronzes. Vol.1, Washington, 1967;
280. The Jewellery Gallery in the Victoria and Albert Museum. A Visual Catalogue. London, 1982;
281. The Minor arts of China. Spink & Son Ltd, London, № 4, 1989;
282. The Treasure of Tibet. Hong-Kong, 2001;
283. Treasures of Catherine the Great. London, 2000;
284. *Trübner H.* The Far Eastern collection. Royal Ontario museum. 1968;
285. *Veit V.* Jean Denis Attiret: Ein Jesuitenmaler am Hofe Qianlongs // Europa und die Kaiser von China. Frankfurt am Main, 1985, s. 144–157;
286. *Volk W.* Dresden. Historische Strassen und Platze heute. Berlin, 1974;
287. *Wallis H.* Die Kartographie der Jesuiten am Hof in Peking // Europa und die Kaiser von China. Frankfurt am Main, 1985, s. 107–121;
288. *Weigert R.-A.* Jean I. Berain, Graveur // Det danske Kunstindustrimuseum. Virksomhed 1954–1959. Kobenhavn, 1960, s. 144–147;

289. *Weise P.* Rund um die Spielkarte. Ein Streifzug durch das Altenburger Spielkartenmuseum. Berlin, 1986;
290. *Weisener U.* Chinese Porzellan. Die Ohlmer'sche Sammlung in Roemer-museum Hildesheim. Mainz am Rein, 1981;
291. *Williams C.A.S.* Outlines of chinese symbolism and art motives. Tokyo, 1974;
292. *Williams W.S.* The Middle Kingdom. Vol. 1, N.-Y., 1883;
293. *Wincek H., Lowry G.D., Heller A.* Storm across Asia. The Reise and Fall of Empires Genghiskhan and the Mongols. London, 1981;
294. *Wright A.F.* Buddhism in Chinese History. Stanford, 1959;
295. *Yang Enlin.* Chinese Porzellanmalerei im 17. und 18. Jahrhundert. Leipzig, 1986;
296. *Zahle E.* Dronning Caroline Mathildes komplette natbord // Det danske Kunstindustrimuseum. Virksomhed 1954–1959. Kobenhavn, 1960, s. 15–34.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Хронология истории Китая

Шан-Инь	商-殷	XVI-XI вв. до н. э.
Западное Чжоу	西周	XI в. до н. э. - 771 до н. э.
Восточное Чжоу	東周	770 - 256 до н. э.
период Весен и Осеней	春秋	770 - 476 до н. э.
период Борющихся царств	戰國	475 - 221 до н. э.
Цинь	秦	221 - 206 до н. э.
Западная Хань	西漢	206 до н. э. - 8 н. э.
Синь	新	8 - 25
Восточная Хань	東漢	25 - 220
Троецарствие	三國	220 - 265
Западная Цзинь	西晉	265 - 316
Восточная Цзинь	東晉	317 - 420
Южные и Северные царства	南北朝	420 - 581
Суй	隋	581 - 618
Тан	唐	618 - 907
Пять династий и десять государств	五代十國	907 - 960
Северная Сун	北宋	960 - 1127
Южная Сун	南宋	1127 - 1279
Ляо	遼	907 - 1125
Цзинь	金	1115 - 1234
Юань	元	1279 - 1368
Мин	明	1368 - 1644
Цин	清	1644 - 1911

Согласно китайской традиции, усвоенной маньчжурами, при воцарении новой династии основатель принимал девиз, под которым династия входила в историю. После восшествия на престол каждый император также вводил свой девиз правления, соответствующий избранной политической

стратегии. По девизу велось летосчисление, именовался сам император. Эпохи правлений китайских императоров, называвшиеся по соответствующим девизам, воспринимались как календарные периоды, а потому почти всегда начинались с нового года по лунному календарю, то есть в январе или феврале. После смерти императора ему присваивалось посмертное имя, которое заносилось на поминальную табличку в храме предков. Не имели посмертного имени только императоры, ставшие жертвами переворотов, и последние в династии (в их числе – цинский Пуи, правивший под девизом Сюаньтун). Цинские императоры носили маньчжурскую фамилию Айсинь Гиоро. Родоначальник маньчжурской династии Нурхацци, создавая государство Поздняя Цзинь, ориентировался на китайскую политическую модель. В 1626 Сын Нурхацци – Хуантайцзи принял девиз Тяньцун («Чуткость [к воле] Неба»). К 1636 маньчжурское государство сумело превратить в своих вассалов Корею и Южную Монголию, что позволило Хуантайцзи объявить его империей под названием Цин («Чистое»), и принять новый девиз Чундэ («Почитание Добродетели»).

Императоры династии Цин (1644–1911)

清朝皇帝

Основатели маньчжурской династии Цин:				
Личное имя	Посмертное имя	Годы жизни	Девиз правления	Годы правления
Нурхацци 努爾哈赤	Тайцзу 太祖	1558 – 1626	Тяньмин 天命	Правитель государства Поздняя Цзинь 後金 1616 – 1626
Хуантайцзи 皇太極	Тайцзун 太宗	1592 – 1643	Тяньцун 天聰 (1627–1636) Чундэ 崇德 (1636–1643)	Правитель государства Поздняя Цзинь 後金 1626 – 1636 Император государства Цин 1636 – 1643

Императоры династии Цин в Китае (1644–1911):

Личное имя	Посмертное имя	Годы жизни	Годы правления	Девиз правления	Эпоха правления
Фулинь 福臨	Шицзу 世祖	март 1638 – февр. 1661	окт. 1644 – февр. 1661	Шуньчжи 順治	февр. 1644 – февр. 1662
Сюаньэ 玄燁	Шэньцзу 聖祖	май 1654 – дек. 1722	февр. 1661 – дек. 1722	Канси 康熙	февр. 1662 – февр. 1723
Иньчжэнь 胤禛	Шицзун 世宗	дек. 1678 – окт. 1735	дек. 1722 – окт. 1735	Юнчжэн 雍正	февр. 1723 – февр. 1736
Хунли 弘曆	Гаоцзун 高宗	сент. 1711 – февр. 1799	окт. 1735 – февр. 1796	Цяньлун 乾隆	февр. 1736 – февр. 1796
Юньянь 永琰	Жэньцзун 仁宗	нояб. 1760 – сент. 1820	февр. 1796 – сент. 1820	Цзяцин 嘉慶	февр. 1796 – февр. 1821
Мяньнин 綿寧	Сюаньцзун 宣宗	сент. 1782 – февр. 1850	окт. 1820 – февр. 1850	Даогуан 道光	февр. 1821 – янв. 1851
Ичжу 奕訢	Вэньцзун 文宗	июль 1831 – авг. 1861	март 1850 – авг. 1861	Сяньфэн 咸豐	февр. 1851 – янв. 1862
Цзайчунь 載淳	Муцзун 穆宗	апр. 1856 – янв. 1875	нояб. 1861 – янв. 1875	Тунчжи 同治	янв. 1862 – февр. 1875
Цзайтянь 載湉	Дэцзун 德宗	авг. 1871 – нояб. 1908	февр. 1875 – нояб. 1908	Гуансюй 光緒	февр. 1875 – янв. 1909
Пуи 溥儀	не было присвоено	февр. 1906 – окт. 1967	дек. 1908 – февр. 1912	Сюаньтун 宣統	янв. 1909 – февр. 1912

Названия сосудов традиционных форм, используемых в ритуале и прикладном металле периода Цин

бо	鑄	малый ритуальный колокол трапециевидной формы (древн. рит. ударный музыкальный инструмент, см. также <i>нао, чжун</i>)
бэй	杯	стакан или чашка без ручки (быт.)
вань	碗	полусферическая чаша без ручки (быт.)
гу	觚	винный кубок биконической формы (древн. рит., Цин – часть храмового набора <i>угун</i>)
гуань	罐	сосуд округлой формы с широким горлом (быт.)
гуй	簋	сосуд для хранения жертвенной пищи (древн. рит., Цин – рит., декор.)
дин	鼎	сосуд на трех высоких ножках (древн. котел для приготовления рит. пищи, показатель ранга, Цин – курильница в наборе <i>угун</i> , см. также: <i>синдин, фандин</i>)
доу	豆	сосуд с крышкой на высокой ножке для жертвенной пищи (древн., Цин – рит., см. также: <i>пу</i>)
дуй	敦	сосуд для жертвенной пищи (древн., Цин – рит.)
дэн	登	сосуд с крышкой для жертвенной пищи (древн., Цин – рит.)
и	匱	кувшин для воды, ручкомойник (древн.рит., Цин – декор.)
и	彝	винный сосуд (древн. рит., Цин – декор., см. также: <i>фанъи</i>)
ициши	儀器飾	измерительные приборы (общее название, древн., Цин – рит., см.: Приложения 3, 5)
ли	鬲	котел для приготовления жертвенной пищи (древн. рит., Цин – дек., часть набора <i>угун</i>)
лоу	漏	водяные часы, клепсидра (древн., Цин – рит.)
лу	爐	жаровня, печь, курильница (быт., декор.)
нао	鐃	колокол без языка (древн. рит., быт., см. также: <i>бо, чжун</i>)
пань	盤	тарелка, блюдо, таз для омовений (древн. рит., быт., Цин – быт., см. также: <i>пэнь, си</i>)

Приложения

паоцзюэ	匏爵	винный сосуд с туловом в форме двойной тыквы, на трех высоких ножках (Цин – рит., см. также: <i>цзюэ</i>)
пин	瓶	бутыль, фляга, ваза бутылевидной формы с узким горлом (древн., Цин – быт., декор.)
пу	鋪	сосуд для жертвенной пищи в виде тарелки на высокой ножке (древн. рит., Цин – быт., декор., разновидность <i>доу</i>)
пэнь	盆	таз, кашпо для цветов (быт., декор., см. также: <i>пань, си</i>)
си	洗	таз (см. также: <i>пань, пэнь</i>)
синдин	銅鼎	сосуд-треножник для жертвенной пищи (Цин – рит., см. также: <i>дин</i>)
сицзунь	犧尊	скульптурный сосуд в форме быка (Цин – рит., см. также: <i>цзунь</i>)
сянцзунь	象尊	скульптурный сосуд в форме слона (Цин – рит., см. также: <i>цзунь</i>)
угун	五供	алтарный набор из пяти предметов, включает пару ваз в форме винных сосудов <i>гу</i> или <i>цзунь</i> , пару подсвечников и курильницу в форме <i>ли, дин</i> (Цин – рит.)
фандин	方鼎	разновидность сосуда <i>дин</i> с прямоугольным в плане туловом на четырех высоких ножках (древн. рит., Цин – часть набора <i>угун</i> , см. также: <i>дин</i>)
фанъи	方彝	разновидность винного сосуда <i>и</i> с квадратным или прямоугольным в плане туловом (древн. рит., Цин – декор., см. также: <i>и</i>)
фанцзунь	方尊	разновидность винного контейнера <i>цзунь</i> с квадратным в плане туловом (древн. рит., Цин – декор., см. также: <i>цзунь</i>)
фу	簠	сосуд для жертвенной пищи (древн. рит., Цин. – рит., декор.)
ху	壺	сосуд для вина с узким горлом (древн., Цин – рит.) чайник, кувшин, фляга (быт., декор.)
хэ	盃	сосуд для воды в форме кувшина или чайника (древн. рит., Цин – декор.)
цзунь	尊	винный контейнер (древн., Цин – рит., декор., см. также: <i>сицзунь, сянцзунь, фанцзунь, шаньцзунь, цзюцзюйцзунь</i>)
цзюцзюйцзунь	鳩車尊	сосуд в виде птицы, установленный на повозке или двух колесах (древн. детская игрушка, Цин – декор.)

цзюэ	爵	винный сосуд с округлым туловом и длинным носиком, на трех высоких ножках (древн. рит., Цин – рит., декор., см. также: <i>паоцзюэ</i>)
цзя	罍	винный сосуд на трех высоких ножках (древн. рит., Цин – декор.)
цзяо	角	винный сосуд на трех высоких ножках обычно с “рожками” на закраине зева (древн. рит., Цин – декор.)
чжун	鐘	колокол (древн. рит., Цин – декор. см. также: <i>бо, нао</i>)
чжундинвэнь	鐘鼎文	надписи на колоколах и треножниках (древн. рит., Цин – декор. каллиграфия на предметах древних форм из металла и эмали)
шаньцзунь	山尊	сосуд с декором в форме горных пиков (Цин – рит., см. также: <i>цзунь</i>)
ю	卣	винный сосуд (древн. рит., Цин – декор.)
янь	甗	двухъярусный котел-пароварка (древн. рит., Цин – декор.)
яньди	硯滴	капельница для смачивания туши водой (быт., декор., см. также: <i>яньшуйху</i>)
яньшуйху	硯水壺	капельница для смачивания туши водой (быт., декор., см. также: <i>яньди</i>)

**Названия астрономических и геодезических инструментов
западного образца, введенных в государственный ритуал
династии Цин**

баньюаньгуй (и)	半圓規 (儀)	полукруглый транспортир-угломер
ваньюаньцзин	望遠鏡	телескоп (см. также: <i>тяньвэньцзин</i> , <i>цяньлицзин</i>)
гуйбяо	圭表	солнечные часы, гномон (см также: <i>жигуйи</i> , <i>чидао гунгуйи</i>)
дипин цзинвэй чидао гунгуйи	地半經緯 赤道公晷 儀	универсальные равноденственные солнечные часы для определения небесного экватора
дицюю	地球儀	земной глобус
жигуйи	日晷儀	солнечные часы
жиюэсин гуйи	日月星晷儀	тройные (солнечно-лунно-звездные) часы
куань хунтяньи	款渾天儀	армилярная сфера (см.также: <i>юи</i> , <i>тяньтиши</i> , <i>тяньцююи</i> , <i>хунтяньи</i>)
саньчэньгунгуйи	三辰公晷儀	тройной (солнечно-лунно-звездный) угломерный круг
сингуйи	星晷儀	звездные часы
сыдинбяо цюаньюаньи	四定標全 圓儀	круглый транспортир с четырьмя фиксированными точками отсчета
сыпобяо баньюаньи	四游標半 圓儀	полукруглый транспортир с четырьмя подвижными указателями
сюю цяньлицзин баньюаньи	四游千里 鏡半圓儀	полукруглый транспортир с подвиж- ным телескопом
сянсяньи	象限儀	квадрант (см. также: <i>цзюйду сянсяньи</i> , <i>цэгаоху сянсяньи</i>)
сяохуа цюаньюаньи	小花全圓儀	транспортир фигурной формы
тихуань чидао гунгуйи	提環赤道 公晷儀	универсальные солнечные часы, под- вешенные на кольце
тяньвэньцзин	天文鏡	телескоп (см.также: <i>ваньюаньцзин</i> , <i>цяньлицзин</i>)

тяньвэньчжун	天文鐘	астрономические часы (см. также: <i>цзыминчжун, шичэньбяо</i>)
тяньсяньи	天象儀	планетарий (см. также: <i>хуньтяньхэ цичжэньи</i>)
тяньгии	天體儀	небесный глобус (см. также: <i>тяньцюю, хуньтяньи</i>)
тяньцюю	天球儀	небесный глобус (см. также: <i>тяньтии, хуньтяньи</i>)
тяньчанъи	天常儀	астрономический проектор для определения небесного экватора
фанчидао гунгуйи	方赤道公 晷儀	квадратные универсальные экваториальные солнечные часы (см. также <i>цэфэньши чидао гунгуйи, чидао гунгуйи</i>)
фанцзюй сяняньи	方矩象限 儀	квадрант (см. также: <i>сяняньи</i>)
фаньшэ ванъюаньцзин	反射望遠 鏡	зеркально-линзовый телескоп (см. также: <i>шуаншэ ванъюаньцзин</i>)
хуньтяньи	渾天儀	небесный глобус, армиллярная сфера (см. также: <i>тяньтии, тяньцюю, куань хуньтяньи, хуньтяньцю, юи</i>)
хуньтяньцю	渾天球	небесный глобус, армиллярная сфера
хуньтяньхэ цичжэньи	渾天合七 政儀	армиллярный планетарий (показывает положение солнца, луны и пяти основных планет)
хусинчи	弧形尺	артиллерийский квадрант (см. также: <i>цэао сяняньи</i>)
цзюйдун сяняньи	矩度象限 儀	квадрант с линиями, пересекающимися под прямым углом
цзюйдун цюаньюаньи	矩度全 圓儀	круглый транспортир
цзяньпин дипин хэби	簡半地半 合壁儀	набор астрономических приборов (в одном футляре)
цзяньпинъи	簡半儀	астролябия простая
цзыминчжун	自鳴鐘	часы-куранты астрономические (см. также <i>тяньвэньчжун</i>)
цэгаоху сяняньи	測高弧象 限儀	высотомер – квадрант для определения расстояния до зенита (см. также: <i>сяняньи</i>)

Приложения

цэпао сяняньи	測炮象限儀	артиллерийский квадрант (для определения места установки пушек, см. также: <i>сяняньи, хусинчи</i>)
цэфэньши чидо гунгуйи	測分時赤道公晷儀	универсальные экваториальные солнечные часы
цяньлицзин	千里鏡	телескоп (см. также: <i>ваньюаньцзин, тяньвэньцзин</i>)
чжибэйчжэнь	指北針	компас (см. также: <i>чжинаньжэнь</i>)
чжинаньчжэнь	指南針	компас (см. также: <i>чжибэйчжэнь</i>)
чидо гуйбяо хэбии	赤道圭表合璧儀	равноденственные солнечные часы с удлинителем и столбиком-указателем
чидо гунгуйи	赤道公晷儀	универсальные экваториальные солнечные часы (см. также: <i>фанчидо, цэфэньши чидо гунгуйи</i>)
шичэньбяо	時辰表	поясные часы на подвеске-шатлене
шован жуцзяои	朔望入交儀	сизигийный инструмент (для определения солнечных и лунных затмений, новолуния и полнолуния)
шуанцяньлицзин сяньи	雙千里鏡象儀	квадрант с двумя телескопами (см. также сяняньи)
шуаншэ ваньюаньцзин	雙射望遠鏡	зеркально-линзовый телескоп (см. также: <i>ваньюаньцзин, фаньшэ ваньюаньцзин</i>)
юи	游儀	армилярная сфера (см. также: <i>куань хунтяньи, хунтяньи, хунтяньцю</i>)
юэгуйи	月晷儀	лунные часы

**Знаки различия в ритуальных (чаофу) и официальных (цзифу) костюмах аристократии, дворян и чиновников периода Цин:
(пояснения к титулам даны в конце приложения)**

1. Мужские украшения:

ранг	уборы <i>чаогуань</i> 朝冠	уборы <i>цзифугуань</i> 吉服冠	пояса <i>чаодай</i> 朝帶
<i>хуанди</i>	навершие трехъярусное – <i>сань-цэндин</i> 三層頂 жемчужно-золотое, 15 жемчужин <i>дунчжу</i> 東珠, 3 ряда золотых драконов <i>цзиньлун</i> 金龍 перемежаются 3 <i>дунчжу</i> 東珠, сверху 1 большая вертикально стоящая жемчужина <i>чжэньчжу</i> 珍珠; только летние: спереди – 1 золотой Будда <i>цзиньфо</i> 金佛, 15 <i>дунчжу</i> 東珠, сзади – 1 кокарда <i>шэлин</i> 舍林, 7 <i>дунчжу</i> 東珠	навершие <i>дин</i> 頂, в нем – 1 большая жемчужина – <i>чжэньчжу</i> 珍珠 в оправе в виде цветочной розетки <i>цзиньхуа</i> 金花	набор украшений 1 типа: 4 круглых накладных пластины из гладкого золота – <i>цзиньюаньбань</i> 金圓版 с драконовым узором <i>луинь</i> 龍紋, в каждой 5 <i>дунчжу</i> 東珠, 12 <i>чжэньчжу</i> 珍珠, 1 рубин <i>хунбаоши</i> 紅寶石; набор украшений 2 типа: 4 квадратных накладных пластины из гладкого золота с аналогичным декором – <i>цзиньфанбань</i> 金方版
<i>хуантайцзы</i>	<i>саньцэндин</i> 三層頂, 13 <i>дунчжу</i> 東珠, сверху 1 большая <i>дунчжу</i> 東珠, остальное, как у <i>хуанди</i> ; только летние: спереди – 1 <i>цзиньфо</i> 金佛, 13 <i>дунчжу</i> 東珠, сзади – 1 <i>шэлин</i> 舍林, 6 <i>дунчжу</i>	навершие <i>дин</i> 頂 в виде узелка из красного шнура <i>хунжунцзе</i> 紅絨結	4 <i>цзиньюаньбань</i> 金圓版, в каждой пластинке 5 <i>дунчжу</i> 東珠

Приложения

ранг	уборы <i>чаогуань</i> 朝冠	уборы <i>цзифугуань</i> 吉服冠	пояса <i>чаодай</i> 朝帶
<i>хуанцзы</i>	навершие двухъярусное <i>эриэндин</i> 二層頂, 10 <i>дунчжу</i> 東珠, 2 ряда золотых драконов <i>цзиньлун</i> 金龍, перемежаются 2 <i>дунчжу</i> 東珠, сверху 1 рубин <i>хунбаоши</i> 紅寶石; только летние: спереди – 1 <i>шэлин</i> 舍林, 5 <i>дунчжу</i> 東珠, сзади – 1 <i>цзиньхуа</i> 金花, 4 <i>дунчжу</i> 東珠	как у <i>хуантайцзы</i>	4 <i>цзиньфанбань</i> 金方版, в каждой пластинке 4 <i>дунчжу</i> 東珠, 1 кошачий глаз <i>маояньши</i> 貓眼石
<i>цинъван</i>	как у <i>хуанцзы</i>	навершие <i>дин</i> 頂, 1 <i>хунбаоши</i> 紅寶石 в оправе <i>цзиньхуа</i> 金花	как у <i>хуанцзы</i>
<i>цинъван шицзы</i> (сыновья <i>цинъвана</i>)	в наверхии <i>эриэндин</i> 二層頂 9 жемчужин <i>дунчжу</i> 東珠, остальное, как у <i>хуанцзы</i>	как у <i>цинъвана</i>	4 <i>цзиньфанбань</i> 金方版, в каждой пластинке 3 <i>дунчжу</i> 東珠
<i>цзюньван</i>	<i>эриэндин</i> 二層頂 8 жемчужин <i>дунчжу</i> 東珠, остальное, как у <i>хуанцзы</i> , только летние: спереди – 1 <i>шэлин</i> 舍林, 4 <i>дунчжу</i> 東珠, сзади – 1 <i>цзиньхуа</i> 金花, 3 <i>дунчжу</i> 東珠	как у <i>цинъвана</i>	4 <i>цзиньфанбань</i> 金方版, в каждой пластинке 2 <i>дунчжу</i> 東珠, 1 <i>маояньши</i> 貓眼石
<i>бэйлэ</i>	<i>эриэндин</i> 二層頂, 7 <i>дунчжу</i> , 2 ряда <i>цзиньлун</i> 金龍, перемежаются 2 <i>дунчжу</i> , сверху 1 <i>хунбаоши</i> 紅寶石; только летние: спереди – <i>шэлин</i> 舍林, 3 <i>дунчжу</i> , сзади – розетка <i>цзиньхуа</i> 金花, 2 <i>дунчжу</i> 東珠	как у <i>цинъвана</i>	4 <i>цзиньфанбань</i> 金方版, в каждой пластинке 2 <i>дунчжу</i> 東珠

ранг	уборы <i>чаогуань</i> 朝冠	уборы <i>цзифугуань</i> 吉服冠	пояса <i>чаодай</i> 朝帶
<i>бэйцзы</i>	6 <i>дунчжу</i> 東珠, остальное, как у <i>бэйлэ</i> ; только летние: спереди – <i>шэлинь</i> 舍林, 2 <i>дунчжу</i> , сзади – <i>цзиньхуа</i> 金花, 1 <i>дунчжу</i> 東珠	как у <i>цинъвана</i>	4 <i>цзиньфанбань</i> 金方版, в каждой пластинке 1 <i>дунчжу</i> 東珠
<i>чжэньгогун</i>	5 <i>дунчжу</i> 東珠, остальное, как у <i>бэйлэ</i> ; только летние: спереди – <i>шэлинь</i> 舍林, 1 <i>дунчжу</i> , сзади – <i>цзиньхуа</i> 金花, 1 бирюза <i>люйсунши</i> 綠松石	как у <i>цинъвана</i>	4 <i>цзиньфанбань</i> 金方版, в каждой пластинке 1 <i>маояньши</i> 貓眼石
<i>фугогун</i>	4 <i>дунчжу</i> 東珠, остальное, как у <i>чжэньгогуна</i>	как у <i>цинъвана</i>	как у <i>чжэньгогуна</i>
<i>чжэньгоцзян- цзюнь</i>	как у чиновника 1 ранга	как у чиновника 1 ранга	как у чиновника 2 ранга
<i>фугоцзян- цзюнь</i>	как у чиновника 2 ранга	как у чиновника 2 ранга	как у чиновника 2 ранга
<i>фэнгоцзянци- зюнь</i>	как у чиновника 2 ранга	как у чиновника 3 ранга	как у чиновника 3 ранга
<i>фэнъэньцзян- цзюнь</i>	как у чиновника 4 ранга	как у чиновника 4 ранга	как у чиновника 4 ранга
<i>гулунь эфу</i>	как у <i>бэйцзы</i>	1 коралл <i>шаньху</i> 珊瑚 в оправе в виде розетки – <i>цзиньхуа</i> 金花 (у нижестоящих – аналогично)	4 <i>цзиньюаньбань</i> 金圓版, в каждой пластинке 1 <i>дунчжу</i> 東珠, камни цвета <i>цин</i> 青 и <i>лань</i> 藍 (сине-зеленой гаммы) в подвесках
<i>хэши эфу</i>	как у <i>чжэньгогуна</i>	как у <i>гулунь эфу</i>	4 金圓版 <i>цзинь- юаньбань</i> , в каждой пластинке 1 <i>маояньши</i> 貓眼石 остальное, как у <i>гулунь эфу</i>

Приложения

ранг	уборы <i>чаогуань</i> 朝冠	уборы <i>цзифугуань</i> 吉服冠	пояса <i>чаодай</i> 朝帶
<i>цзюньчжэу эфу</i>	как у <i>чжэньгоцзян-цзюнь</i>	как у <i>гулунь эфу</i>	как у <i>хоу</i>
<i>сяньчжэу эфу</i>	как у <i>фугоцзян-цзюнь</i>	как у чиновника 2 ранга	как у чиновника 2 ранга
<i>цзюньцзюнь эфу</i>	как у <i>фэнгоцзян-цзюнь</i>	как у чиновника 3 ранга	как у чиновника 3 ранга
<i>сяньцзюнь эфу</i>	как у <i>фэньэнь-цзян-цзюнь</i>	как у чиновника 4 ранга	4 железных квадратных пластины <i>тефанбань</i> 鐵方版 с золотой насечкой
<i>сяньцзюнь эфу</i>	как у чиновника 5 ранга	как у чиновника 5 ранга	как у <i>сяньцзюнь эфу</i>
<i>миньгун</i>	навершие дин 頂 в виде гравированной цветочной розетки <i>лоухуацзинь</i> 鏤花金, сверху 1 рубин <i>хунбаоши</i> 紅寶石, 4 <i>дунчжэу</i> 東珠	1 коралл <i>шаньху</i> 珊瑚	круглых пластины <i>юаньбань</i> 圓版 из гравированного золота <i>лоухуа-цзинь</i> 鏤花金, в каждой пластинке 1 <i>маояньши</i> 貓眼石
<i>хоу</i>	3 <i>дунчжэу</i> 東珠, остальное, как у <i>миньгуна</i>	как у <i>миньгуна</i>	4 <i>юаньбань</i> 圓版 из гравированного золота <i>лоухуа-цзинь</i> 鏤花金 с инкрустацией нефритом <i>юй</i> 玉, в каждой пластинке 1 бирюза <i>люйсунши</i> 綠松石
<i>бо</i>	2 <i>дунчжэу</i> 東珠, остальное, как у <i>миньгуна</i>	как у <i>миньгуна</i>	4 <i>юаньбань</i> 圓版 из <i>лоухуацзинь</i> 鏤花金, в каждой – 1 рубин <i>хунбаоши</i> 紅寶石
<i>цзы</i>	1 <i>дунчжэу</i> 東珠, остальное, как у <i>миньгуна</i>	как у <i>миньгуна</i>	как у чиновника 1 ранга

ранг	уборы <i>чаогуань</i> 朝冠	уборы <i>цзифугуань</i> 吉服冠	пояса <i>чаодай</i> 朝帶
<i>нань</i>	как у чиновника 2 ранга	как у чиновника 2 ранга	как у чиновника 2 ранга
1 ранг (гражданский и военный)	навершие дин 頂 в виде гравированной цветочной розетки <i>лоухуацзинь</i> 鏤花金, сверху 1 рубин <i>хунбаоши</i> 紅寶石, 1 <i>дунчжу</i> 東珠	коралл <i>шаньху</i> 珊瑚 в оправе в виде розетки <i>цзиньхуа</i> 金花	4 <i>юаньбань</i> 圓版 из <i>лоухуацзинь</i> 鏤花金 с инкрустацией нефритом <i>юй ю</i> 玉, в каждой 1 рубин <i>хунбаоши</i> 紅寶石
2 ранг	<i>лоухуацзинь</i> 鏤花金, сверху 1 резной коралл <i>лоухуашаньху</i> 鏤花珊瑚, 1 маленький рубин <i>хунбаоши</i> 紅寶石	резной коралл <i>лоухуашаньху</i> 鏤花珊瑚	4 <i>юаньбань</i> 圓版 из <i>лоухуацзинь</i> 鏤花金, в каждой – 1 рубин <i>хунбаоши</i> 紅寶石
3 ранг	сверху 1 сапфир <i>ланьбаоши</i> 藍寶石, остальное, как у 2 ранга	сапфир <i>ланьбаоши</i> 藍寶石	4 <i>юаньбань</i> 圓版 из <i>лоухуацзинь</i> 鏤花金, остальное, как у 1 ранга
4 ранг	<i>лоухуацзинь</i> 鏤花金, сверху 1 лазурит <i>цинцзиньши</i> 青金石, 1 маленький сапфир <i>ланьбаоши</i> 藍寶石	лазурит <i>цинцзиньши</i> 青金石	4 круглых пластины <i>юаньбань</i> 圓版 из серебра <i>инь</i> 銀 с инкрустацией резным золотом <i>лоухуацзинь</i> 鏤花金,
5 ранг	сверху 1 горный хрусталь <i>шуйцзин</i> 水晶, остальное, как у 4 ранга	горный хрусталь <i>шуйцзин</i> 水晶	4 <i>иньюаньбань</i> 銀圓版 с инкрустацией гладким золотом <i>суцзинь</i> 素金
6 ранг	сверху тридахна <i>чэюй</i> 砵, остальное, как у 4 ранга	тридахна <i>чэюй</i> 砵	4 <i>иньюаньбань</i> 銀圓版 с инкрустацией черепаховым щитом <i>даймао</i> 玳瑁

Приложения

ранг	уборы <i>чаогуань</i> 朝冠	уборы <i>цзифугуань</i> 吉服冠	пояса <i>чаодай</i> 朝帶
7 ранг	<i>лоухуацзинь</i> 鏤花金, сверху – 1 гладкое золото <i>суцзинь</i> 素金, 1 маленький горный хрусталь <i>шуйцзин</i> 水晶	гладкое золото <i>суцзинь</i> 素金	4 <i>юаньбань</i> 圓版 из гладкого серебра <i>суинь</i> 素銀
8 ранг	<i>лоухуацзинь</i> 鏤花金, сверху – 1 гравированное золото <i>хуацзинь</i> 花金	гравированное золото <i>лоухуацзинь</i> 鏤 花金	4 <i>иньюаньбань</i> 銀圓版 с инкрустацией светлым рогом коровы <i>минъюцзяо</i> 明牛角
9 ранг	<i>лоухуацзинь</i> – 1, сверху – гравированное серебро <i>хуаинь</i> – 1	гравированное серебро <i>лоухуаинь</i>	4 <i>иньюаньбань</i> 銀圓版 с черным рогом коровы <i>цзяо</i> 角

Следующие титулованные лица имеют в головном уборе павлинье перо: *бэйцзы* и *гулунь эфу* – перо с тремя глазками *саньянь кунцяолин* 三眼孔雀翎, *чжэньгогун*, *фугогун* и *хэши эфу* – перо с двумя глазками *шуаньянь кунцяолин* 雙眼孔雀翎, военные чины дворцовой стражи *шивэй* 1–3 рангов кроме наверхия *дин* (как у чиновников 3–5 рангов, соответственно) имеют павлинье перо с одним глазком *кунцяолин* 孔雀翎, а военный чин 4 ранга – *ланьлин шивэй* кроме наверхия *дин* (как у чиновника 4 ранга) имеет перо без глазка – *ланьлин* 藍翎.

2. Женские украшения

ранг	уборы <i>чаогуань</i> 朝冠 (зимние, летние)	диадема <i>цзиньюэ</i> 金約	гривна <i>линьюэ</i> 領約	уборы <i>цзи-фугуань</i> 吉服冠	бусы <i>чаочжю</i> 朝珠	серьги <i>эрши</i> 耳飾
<i>хуан-тайхоу, хуанхоу</i>	навершие трехъярусное <i>саньцэндин</i> 三層頂, сверху 1 <i>дунчжю</i> 東珠, 3 золотых феникса <i>цзиньфэн</i> 金鳳, перемежаются 4 жемчужинами <i>дунчжю</i> 東珠, на каждом фениксе 3 <i>дунчжю</i> 東珠, 17 <i>чжэньчжю</i> 珍珠, вокруг тульи: 7 <i>цзиньфэн</i> 金鳳, в каждом 9 <i>дунчжю</i> 東珠, 21 <i>чжэньчжю</i> 珍珠, 1 <i>маояньши</i> 貓眼石, сзади – 1 золотой фазан <i>цзиньди</i> 金翟, в нем 16 <i>чжэньчжю</i> 珍珠, 1 <i>маояньши</i> 貓眼石, 5 рядов бус, в них – 302 <i>чжэньчжю</i> 珍珠, 1 перевязь/пластина <i>цзиньсянь</i> , в ней 1 лазурит <i>цинцизиньши</i> 青金石, по 6 <i>дунчжю</i> 東珠, <i>чжэньчжю</i> 珍珠, на концах бус кораллы <i>шаньху</i> 珊瑚, 2 ленты <i>хулин</i> 護領 светложелтые	13 об-лачных украшений <i>юньши</i> из лазу-рита <i>цинцизиньши</i> 青金石, опра-ва из золота, с встав-ками из <i>дунчжю</i> 東珠, сзади 5 рядов бус, в них 324 <i>чжэньчжю</i> 珍珠, 2 <i>цзиньсян</i> , в каж-дой – 1 лазу-рит, по 6 <i>дунчжю</i> 東珠, <i>чжэньчжю</i> 珍珠, на концах кораллы <i>шаньху</i> 珊瑚	11 украше-ний из резного золота <i>лоуцзинь</i> 鏤金 с инкру-стацией <i>дунчжю</i> 東珠, встав-ки из коралла <i>шаньху</i> , 2 шнура <i>тао</i> 繚 светло-желтых, в сере-дине – бусины из <i>шаньху</i> 珊瑚 на кон-цах – бирюза <i>лойсунши</i> 綠松石	навер-шие <i>дин</i> 頂, в нем 1 боль-шая <i>дунчжю</i> 東珠, в оправе в виде золотой розетки <i>цзиньхуа</i> 金花	с формой <i>чаофу</i> – 3, с формой <i>цзифу</i> – 1, как у ниже-стоя-щих дам, в том числе – <i>чаочжю</i> из жем-чуга <i>дунчжю</i> 東珠 – 1, из коралла <i>шаньху</i> – 2, шнуры <i>тао</i> 繚 светло-желтые	по 3 в мочке уха, в одной серьге золо-тых дра-конов <i>цзиньлун</i> 金龍 – 1, жем-чужин <i>дунчжю</i> 東珠 – 2

Приложения

ранг	уборы <i>чаогуань</i> 朝冠 (зимние, летние)	диадема <i>цзиньюэ</i> 金約	гривна <i>линьюэ</i> 領約	уборы <i>цзи-фугуань</i> 吉服冠	бусы <i>чаочжу</i> 朝珠	серьги <i>эрши</i> 耳飾
<i>хуан-гуйфэй</i>	<i>саньцэндин</i> 三層頂, сверху 1 <i>дунчжу</i> 東珠, 3 <i>цзиньфэн</i> 金鳳, перемежаются 4 <i>дунчжу</i> 東珠, на каждом фениксе 17 <i>чжэньчжу</i> 珍珠, вокруг тульи: 7 <i>цзиньфэн</i> 金鳳, в каждом 9 <i>дунчжу</i> 東珠, 21 <i>чжэньчжу</i> 珍珠, сзади 1 золотой фазан <i>цзиньди</i> 金翟, в нем 16 <i>чжэньчжу</i> 珍珠, 1 <i>маояньши</i> 貓眼石, 3 ряда бус, в них 192 <i>чжэньчжу</i> 珍珠, 1 перевязь <i>цзиньсян</i> , в ней 1 <i>цинцинъши</i> 青金石, по 4 <i>дунчжу</i> 東珠, <i>чжэньчжу</i> 珍珠, на концах бус – <i>шаньху</i> 珊瑚, 2 ленты <i>хулин</i> 護領, светло-желтые	<i>юньши</i> , 12 <i>дунчжу</i> 東珠, сзади 3 ряда бус, в них 204 <i>чжэньчжу</i> 珍珠, 1 пластина <i>цзиньсян</i> , остальное как у <i>хуанхоу</i>	7 <i>дунчжу</i> 東珠, остальное как у <i>хуанхоу</i>	как у <i>хуанхоу</i>	из янтаря <i>мито</i> 蜜珀 – 1, из <i>шаньху</i> 珊瑚 – 2, <i>тао</i> 綠 – светло-желтые	как у <i>хуанхоу</i>
<i>гуйфэй</i>	2 <i>хулин</i> 護領 темно-желтые, остальное как у <i>хуангуйфэй</i>	как у <i>хуангуйфэй</i>	2 <i>тао</i> 綠, темно-желтые, остальное как у <i>хуангуйфэй</i>	как у <i>хуанхоу</i>	<i>тао</i> 綠 темно-желтые, прочее как у <i>хуангуйфэй</i>	как у <i>хуанхоу</i>

ранг	уборы <i>чаогуань</i> 朝冠 (зимние, летние)	диадема <i>цзиньюэ</i> 金約	гривна <i>линьюэ</i> 領約	уборы <i>цзи-фугуань</i> 吉服冠	бусы <i>чаочжю</i> 朝珠	серьги <i>эрши</i> 耳飾
<i>фэй</i>	навершие двухъярусное <i>эриэндин</i> 二層頂, сверху 1 <i>дунчжю</i> 東珠, 2 <i>цзиньфэн</i> 金鳳, перемежаются 3 <i>дунчжю</i> , на каждом фениксе 9 <i>дунчжю</i> , 17 <i>чжэньчжю</i> 珍珠, вокруг тульи: 5 <i>цзиньфэн</i> 金鳳, в каждом 7 <i>дунчжю</i> , 21 <i>чжэньчжю</i> , сзади золотой фазан <i>цзиньди</i> 金翟, в нем 16 <i>чжэньчжю</i> , 1 <i>маояньши</i> 貓眼石, 3 ряда бус, в них – 188 <i>чжэньчжю</i> 珍珠, 1 перевязь <i>цзиньсян</i> , в ней 1 лазурит <i>циншэ</i> 青金石, по 4 <i>дунчжю</i> 東珠, <i>чжэньчжю</i> 珍珠, на концах бус кораллы <i>шаньху</i> 珊瑚, 2 ленты <i>хулин</i> 護領, темно-желтые	облачные украшения <i>юньши</i> , 11 жемчужин <i>дунчжю</i> 東珠, сзади 3 ряда бус, в них 197 <i>чжэньчжю</i> 珍珠, 1 пластина/перевязь <i>цзиньсян</i> , остальное как у <i>хуанхоу</i>	как у <i>гуйфэй</i>	в на-вершии <i>дин</i> 頂 1 бирюза или яшма <i>би</i> 碧	как у <i>гуйфэй</i>	как у <i>хуанхоу</i>
<i>пинь</i>	вокруг тульи: 5 <i>цзиньфэн</i> 金鳳, в каждом 5 <i>дунчжю</i> 東珠, 19 <i>чжэньчжю</i> 珍珠, сзади – 1 золотой фазан <i>цзиньди</i> 金翟, 3 ряда бус, в них – 172 <i>чжэньчжю</i> 珍珠,	<i>юньши</i> , 8 <i>дунчжю</i> 東珠, сзади 3 ряда бус, в них 177 <i>чжэньчжю</i> , 2 <i>цзиньсян</i> ,	как у <i>гуйфэй</i>	как у <i>фэй</i>	как у <i>гуйфэй</i>	как у <i>хуанхоу</i>

Приложения

ранг	уборы <i>чаогуань</i> 朝冠 (зимние, летние)	диадема <i>цзиньюэ</i> 金約	гривна <i>линьюэ</i> 領約	уборы <i>цзи-фугуань</i> 吉服冠	бусы <i>чаочжю</i> 朝珠	серьги <i>эрши</i> 耳飾
<i>пинь</i> (продолжение)	1 перевязь <i>цзиньсян</i> , в ней 1 лазурит 青金石, по 3 <i>дунчжю</i> , <i>чжэньчжю</i> , остальное как у <i>фэй</i>	в каждой 1 лазурит, по 4 жемчужины <i>дунчжю</i> , <i>чжэньчжю</i> , остальное как у <i>хуанхоу</i>				
<i>хуантай-цзыфэй</i>	как у <i>хуангуйфэй</i>	как у <i>хуангуйфэй</i>	как у <i>хуангуйфэй</i>	как у <i>фэй</i>	как у <i>хуангуйфэй</i>	как у <i>хуангуйфэй</i>
<i>хуанцзыфуцзинь</i> и <i>цинванфуцзинь</i>	<i>саньцэндин</i> 三層頂 из резного золота <i>лоухуацзинь</i> 鏤花金, сверху 1 рубин <i>хунбаоши</i> 紅寶石, 10 жемчужин <i>дунчжю</i> , вокруг тульи: 5 золотых павлинов <i>цзинькунцяо</i> 金孔雀, в каждом 7 <i>дунчжю</i> , 39 маленьких жемчужин <i>чжэньчжю</i> 珍珠, сзади 1 <i>цзинькунцяо</i> , 3 ряда бус, в них – 165 <i>чжэньчжю</i> , 1 перевязь <i>цзиньсян</i> , в ней 1 лазурит <i>цинцзиньши</i> 青金石, на концах бус кораллы <i>шаньху</i> 珊瑚, 2 ленты <i>хулин</i> 護領, темно-желтые	<i>юньши</i> , 9 жемчужин <i>дунчжю</i> 東珠, вставки из лазурита, сзади 3 ряда бус, 1 <i>цзиньсян</i> , в ней 1 лазурит, по 4 жемчужины <i>дунчжю</i> и <i>чжэньчжю</i> 珍珠, остальное как у <i>хуанхоу</i>	как у <i>гуйфэй</i>	в на-вершини <i>дин</i> 頂 1 рубин <i>хунбаоши</i> 紅寶石	как у <i>гуйфэй</i>	по 3 в мочке уха, в каждой серьге 1 золотое облако <i>цзиньюнь</i> , 2 бусины <i>чжю</i>

ранг	уборы <i>чаогуань</i> 朝冠 (зимние, летние)	диадема <i>цзиньюэ</i> 金約	гривна <i>линьюэ</i> 領約	уборы <i>цзи-фугуань</i> 吉服冠	бусы <i>чаочжю</i> 朝珠	серьги <i>эрши</i> 耳飾
<i>цинъван</i> <i>шицзы</i> <i>фуцзинь</i>	<i>эриэндин</i> 二層頂, сверху 1 рубин 紅寶石, 9 жемчужин <i>дунчжю</i> 東珠, вокруг тульи: 5 павлинов <i>цзинькунцяо</i> 金孔雀, в каждом 6 <i>дунчжю</i> , сзади 1 павлин <i>цзинькунцяо</i> , 3 ряда бус, 1 <i>цзиньсян</i> , в ней 1 лазурит, 3 <i>дунчжю</i> , на концах бус кораллы <i>шаньху</i> , 2 ленты <i>хулин</i> темно-желтые	облачные украшения <i>юньши</i> , 8 жемчужин <i>дунчжю</i> 東珠, остальное как у <i>хуанцзы фуцзинь</i>	как у <i>хуанцзы фуцзинь</i>	как у <i>хуанцзы фуцзинь</i>	как у <i>хуанцзы фуцзинь</i>	как у <i>хуанцзы фуцзинь</i>
<i>цзюньван</i> <i>фуцзинь</i>	<i>эриэндин</i> 二層頂, сверху 1 рубин, 8 <i>дунчжю</i> 東珠, вокруг тульи: 5 <i>цзинькунцяо</i> 金孔雀, в каждом 5 <i>дунчжю</i> , сзади 1 золотой павлин <i>цзинькунцяо</i> , 3 ряда бус, 1 перья <i>цзиньсян</i> , в ней 1 лазурит, 3 жемчужины <i>дунчжю</i> , на концах бус кораллы <i>шаньху</i> , 2 ленты <i>хулин</i> темно-желтые	<i>цзиньсян</i> – 2, в них лазурит – 1, остальное как у <i>цинъван шицзы фуцзинь</i>	как у <i>хуанцзы фуцзинь</i>	как у <i>хуанцзы фуцзинь</i>	как у <i>хуанцзы фуцзинь</i>	как у <i>хуанцзы фуцзинь</i>
<i>бэйлэ</i> <i>фужэнь</i>	<i>эриэндин</i> , сверху 1 рубин, 7 <i>дунчжю</i> , вокруг тульи: 5 <i>цзинькунцяо</i> 金孔雀, в каждом 3 <i>дунчжю</i> , сзади – 1 павлин <i>цзинькунцяо</i> ,	<i>юньши</i> , 7 <i>дунчжю</i> 東珠, вставки из лазурита, сзади 3 ряда бус,	как у <i>хуанцзы фуцзинь</i> , но в шнурах <i>тао</i> 繚 камни	рубин <i>хунбао-ши</i> 紅寶石	как у <i>хуанцзы фуцзинь</i> , но в шнурах <i>тао</i> 繚 камни	как у <i>хуанцзы фуцзинь</i>

Приложения

ранг	уборы <i>чаогуань</i> 朝冠 (зимние, летние)	диадема <i>цзиньюэ</i> 金約	гривна <i>линьюэ</i> 領約	уборы <i>цзи-фугуань</i> 吉服冠	бусы <i>чаочжу</i> 朝珠	серьги <i>эрши</i> 耳飾
<i>бэйлэ фужэнь</i> (продолжение)	3 ряда бус, 1 <i>цзиньсян</i> , в ней 1 лазурит, на концах бус <i>шаньху</i> , остальное как у <i>цзюньван фуцзинь</i>	2 пластины <i>цзиньсян</i> , в каждой 1 лазурит, на концах <i>шаньху</i> 珊瑚	цвета <i>цин</i> 青		цвета <i>цин</i> 青	
<i>бэйцзы фужэнь</i>	двухъярусное навершие <i>эрцэндин</i> 二層頂, сверху 1 рубин, 6 жемчужин <i>дунчжу</i> 東珠, вокруг тульи: 5 золотых павлинов <i>цзинькунцяо</i> , в каждом 3 <i>дунчжу</i> , сзади 1 <i>цзинькунцяо</i> 3 ряда бус, 1 пластина <i>цзиньсян</i> , в ней 1 лазурит 青金石, на концах бус кораллы 珊瑚, 2 ленты <i>хулин</i> 護領 цвета <i>цин</i> 青	облачные украшения <i>юньши</i> , 6 жемчужин <i>дунчжу</i> , остальное как у <i>бэйлэ фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>
<i>чжэнь гогун фужэнь</i>	<i>эрцэндин</i> 二層頂, сверху 1 рубин 紅寶石, 5 <i>дунчжу</i> , остальное как у <i>бэйцзы фужэнь</i>	<i>юньши</i> , 5 <i>дунчжу</i> , остальное как у <i>бэйлэ фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>
<i>фугогун фужэнь</i>	<i>эрцэндин</i> 二層頂, сверху 1 рубин <i>хунбаоши</i> , 4 <i>дунчжу</i> , остальное как у <i>бэйцзы фужэнь</i>	<i>юньши</i> , 4 <i>дунчжу</i> , остальное как у <i>бэйлэ фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>

ранг	уборы <i>чаогуань</i> 朝冠 (зимние, летние)	диадема <i>цзиньюэ</i> 金約	гривна <i>линьюэ</i> 領約	уборы <i>цзи- фугуань</i> 吉服冠	бусы <i>чаочжю</i> 朝珠	серьги <i>эрши</i> 耳飾
<i>чжэнь- гоцзян- цзюнь фужэнь</i>	как у жены чиновника 1 ранга	как у жены чиновника 1 ранга	как у жены чиновника 1 ранга	как у жены чиновника 1 ранга	как у жены чиновника 1 ранга	как у жены чиновника 1 ранга
<i>фуго- цзян- цзюнь фужэнь</i>	как у жены чиновника 2 ранга	как у жены чиновника 2 ранга	как у жены чиновника 2 ранга	как у жены чиновника 2 ранга	как у жены чиновника 2 ранга	как у жены чиновника 2 ранга
<i>фэнго- цзян- цзюнь фужэнь</i>	как у жены чиновника 3 ранга	как у жены чиновника 3 ранга	как у жены чиновника 3 ранга	как у жены чиновника 3 ранга	как у жены чиновника 3 ранга	как у жены чиновника 3 ранга
<i>фэнхэнь- цзян- цзюнь фужэнь</i>	как у жены чиновника 4 ранга	как у жены чиновника 4 ранга	как у жены чиновника 4 ранга	как у жены чиновника 4 ранга	как у жены чиновника 4 ранга	как у жены чиновника 4 ранга
<i>гулунь гунчжю</i>	как у <i>хуанцзы</i> <i>фуцзинь</i>	как у <i>хуанцзы</i> <i>фуцзинь</i>	как у <i>хуанцзы</i> <i>фуцзинь</i>	как у <i>хуан- цзы фу- цзинь</i>	как у <i>хуан- цзы фу- цзинь</i>	как у <i>хуан- цзы фу- цзинь</i>
<i>хэши гунчжю</i>	как у <i>цинъван</i> <i>шицзы фуцзинь</i>	как у <i>цинъван</i> <i>шицзы фуцзинь</i>	как у <i>цинъван</i> <i>шицзы фуцзинь</i>	как у <i>цинъван</i> <i>шицзы фу- цзинь</i>	как у <i>цинъван</i> <i>шицзы фу- цзинь</i>	как у <i>цинъван</i> <i>шицзы фу- цзинь</i>
<i>цзюнь- чжю</i>	как у <i>цзюньван</i> <i>фуцзинь</i>	как у <i>цзюнь- ван фу- цзинь</i>	как у <i>цзюнь- ван фу- цзинь</i>	как у <i>цзюнь- ван фу- цзинь</i>	как у <i>цзюнь- ван фу- цзинь</i>	как у <i>цзюнь- ван фу- цзинь</i>
<i>сяньчжю</i>	как у <i>бэйлэ</i> <i>фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ</i> <i>фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ</i> <i>фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ</i> <i>фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ</i> <i>фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ</i> <i>фужэнь</i>
<i>цзюнь- цзюнь</i>	как у <i>бэйлэ</i> <i>фужэнь</i>	как у <i>бэйцзы</i> <i>фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ</i> <i>фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ</i> <i>фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ</i> <i>фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ</i> <i>фужэнь</i>

Приложения

ранг	уборы <i>чаогуань</i> 朝冠 (зимние, летние)	диадема <i>цзиньюэ</i> 金約	гривна <i>линьюэ</i> 領約	уборы <i>цзи-фугуань</i> 吉服冠	бусы <i>чаочжу</i> 朝珠	серьги <i>эрши</i> 耳飾
<i>сянь-цзюнь</i>	как у <i>чжэньгогун фужэнь</i>	как у <i>чжэнь-гогун фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>
<i>сянцизюнь</i>	как у <i>фугогун фужэнь</i>	как у <i>фугогун фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>	как у <i>бэйлэ фужэнь</i>
<i>миньгун фужэнь</i>	навершие <i>дин</i> 頂 в виде розетки <i>лоухуацзинь</i> 鏤花金, сверху 1 рубин <i>хунбаоши</i> 紅寶石, 4 жемчужины <i>дунчжу</i> 東珠, вокруг тульи: 3 украшения <i>цзань</i> 簪 сзади 2 ленты <i>хулин</i> 護領, в них ткань и камни цвета <i>цин</i> 青	золотая пластина <i>цзинь-сян</i> , нашитая на атлас цвета <i>цин</i> 青, на ней – огненная жемчужина <i>хочжу</i> 火珠, по сторонам 2 <i>цзинь-лун</i> 金龍, 2 <i>цзинь-фэн</i> 金鳳, сзади 2 ленты атласные цвета <i>цин</i>	резного золота <i>лоухуа-цзинь</i> , по 5 маленьких рубинов и сапфиров, сзади шнуры <i>тао</i> 縵 цвета <i>цин</i> 青, на концах <i>шаньху</i>	коралл <i>шаньху</i> 珊瑚	с формой <i>чаофу</i> – 3, с формой <i>цзифу</i> – 1, возможные камни – коралл, лазурит, бирюза, янтарь, в шнурах <i>тао</i> 縵 камни цвета <i>цин</i> 青	по 3 серьги в мочке уха, в каждой серьге 1 золотое облако <i>цзинь-юн</i> , 2 бусины <i>чжу</i> 珠
<i>хоу фужэнь</i>	в навершии <i>дин</i> 頂 3 <i>дунчжу</i> 東珠, остальное как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>
<i>бо фужэнь</i>	2 жемчужины <i>дунчжу</i> , 東珠	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>

ранг	уборы <i>чаогуань</i> 朝冠 (зимние, летние)	диадема <i>цзиньюэ</i> 金約	гривна <i>линьюэ</i> 領約	уборы <i>цзи-фугуань</i> 吉服冠	бусы <i>чаочжю</i> 朝珠	серьги <i>эрши</i> 耳飾
<i>бо фужэнь</i> (продолжение)	остальное как у <i>миньгун фужэнь</i>					
<i>цзы фужэнь</i>	1 <i>дунчжю</i> 東珠, остальное как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>
<i>нань фужэнь</i>	как у жены чиновника 2 ранга	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	резной коралл <i>лоухуа шаньху</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>
1 ранг	как у <i>цзы фужэнь</i>	как у <i>цзы фужэнь</i>	как у <i>цзы фужэнь</i>	как у <i>цзы фужэнь</i>	как у <i>цзы фужэнь</i>	как у <i>цзы фужэнь</i>
2 ранг	навершие <i>дин</i> 頂 в виде розетки <i>лоухуацзинь</i> 鏤花金, сверху 1 коралл <i>шаньху</i> 珊瑚, 4 <i>дунчжю</i> 東珠, вокруг тульи: 3 украшения <i>цзань</i> 簪, сзади 2 ленты <i>хулин</i> 護領, в них ткань и камни цвета <i>цин</i> 青	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	резной коралл <i>лоухуа шаньху</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>
3 ранг	сверху 1 сапфир <i>ланьбаоши</i> 藍寶石, 1 маленький рубин <i>хунбаоши</i> 紅寶石, остальное как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	сапфир <i>ланьбаоши</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>
4 ранг	сверху 1 лазурит 青金石, 1 маленький сапфир <i>ланьбаоши</i> 藍寶石, остальное как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	лазурит <i>цинцзиньши</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>

Приложения

ранг	уборы <i>чаогуань</i> 朝冠 (зимние, летние)	диадема <i>цзиньюэ</i> 金約	гривна <i>линьюэ</i> 領約	уборы <i>цзи-фугуань</i> 吉服冠	бусы <i>чаочжю</i> 朝珠	серьги <i>эрши</i> 耳飾
5 ранг	сверху 1 горный хрусталь 水晶, 1 маленький сапфир 藍寶石, прочее как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	горный хрусталь <i>шуй-цзин</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>
6 ранг	сверху 1 тридахна <i>чэцрой</i> , 1 маленький сапфир <i>ланьбаоши</i> , остальное как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	тридахна <i>чэцрой</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>
7 ранг	сверху 1 гладкое золото <i>суцзинь</i> 素金 и 1 маленький горный хрусталь, прочее как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>	гладкое золото <i>суцзинь</i> 素金	как у <i>миньгун фужэнь</i>	как у <i>миньгун фужэнь</i>
8 ранг	сверху 1 гравированное золото <i>лоухуацзинь</i> 鏤花金	—	—	гравированное золото <i>лоухуацзинь</i>	—	—
9 ранг	гравированное серебро <i>лоухуаинь</i> 鏤花銀	—	—	гравированное серебро <i>лоухуаинь</i>	—	—

Пояснения к титулам цинской аристократии и дворянства

В эпоху Цин к роду императора-*хуанди* 皇帝 принадлежали: императрица-мать *хуантайхоу* 皇太后, императрица-жена *хуанхоу* 皇后, драгоценная императорская наложница *хуангуйфэй* 皇貴妃, драгоценная наложница *гуйфэй* 貴妃, второстепенные наложницы – *фэй* 妃, *пинь* 嬪; жена наследника – *хуантайцзы* 皇太子妃; жены остальных сыновей императора – *хуанцзы* 皇子福晉, жены *фуцзинь* 福晉 великих князей – *цинъван* 親王 и жалованных князей, уездных правителей – *цзюньван* 君王; жены *фужэнь* 夫人 князей третьей степени *бэйлэ* – 貝勒, князей четвертой степени – *бэйцзы* 貝子; жены-*фужэнь* 夫人 аристократов *чжэньгогун* 鎮國公, *фугогун* 輔國公, *чжэньгоцзянцизюнь* 鎮國將軍, *фугоцзянцизюнь* 輔國將軍; жены *гунжэнь* 恭人 жалованных полководцев – *фэньэньцзянцизюнь* 奉恩將軍, принцессы *гулунь гунчжу* 固倫公主 государственного значения, принцессы знаменного значения – *хэши гунчжу* 和碩公主, *цзюньчжу* 郡主, уездные (пожалованные для кормления уездом) принцессы-*сяньчжу* 縣主, принцессы *цзюньцзюнь* 郡君, *сяньцзюнь* 縣君, *сянцизюнь* 鄉君.

Жена наследника, как и наложница императора, носила титул *фэй* 妃. Титул *фуцзинь* 福晉 с указанием соответствующего титула мужа в эпоху Цин носили супруги сыновей императора – *хуанцзы* 皇子, великих князей – *цинъван* 親王, жалованных князей – *цзюньван* 君王, их второстепенные жены именовались *шуфуцзинь* (шу 庶 – младшие). Жены аристократов не ниже *фугоцзянцизюнь* 輔國將軍 носили титул *фужэнь* 夫人. Титул *гулунь гунчжу* 固倫公主 получала дочь императора, рожденная наложницей не ниже *фэй* 妃. Дочери аристократов маньчжурской крови именовались *гэгэ* или *доро гэгэ* 多羅格格, где слово *доро* обозначало родство по женской линии, с указанием соответствующего ранга. Так, дочь *цинъвана* 親王 именовалась *хэши гэгэ* 和碩格格, дочь *цзюньвана* – *доро гэгэ* 多羅格格, дочь *бэйлэ* 貝勒 – *бэйлэ доро гэгэ* 貝勒多羅格格. Китайки, по своему положению близкие *гэгэ*, именовались *сяоцзе* 小姐 – барышня (такая-то). Дочь *цинъвана* 親王 получала титул *цзюньчжу* 郡主, рожденная от второстепенной жены не ниже второго ранга – титул *цзюньцзюнь* 郡君. Дочери князей *цзюньван* 君王 от главных жен получали титул *сяньчжу* 縣主, рожденные второстепенными женами и наложницами – титул *сяньцзюнь* 縣君. Титул *сяньцзюнь* 縣君 получали также дочери старшего императорского сына, которых кроме того почтительно именовали *гушань гэгэ* 固山格格. Дочери *бэйлэ* 貝勒 получали титул *цзюньцзюнь* 郡君. Дочери аристократов не ниже *фугоцзянцизюнь* 輔國將軍, рожденные женами-*фужэнь* 夫人, а также дочери *гунов* восьми степеней получали титул *сянцизюнь* 鄉君. Все знатные девушки (*гэгэ* 格格) считались принадлежащими к роду императора и имели при дворе денежное жалование. Мужья принцесс, зятья аристократов, получали титул *эфу* 額駙 с добавлением соответствующего титула жены.

К роду императора не принадлежали носившие титул *фужэнь* 夫人 жены знатных особ, имевших следующие жалованные дворянские титулы: *миньгун* 民公 – князь, герцог; *хоу* 侯 – маркиз; *бо* 伯 – граф; *цзы* 子 – виконт; *нань* 男 – барон, а также жены чиновников девяти рангов [170, с. 482].

Названия механических часов, их деталей и часовых мастерских периода Цин

байчуй	擺錘	маятник, баланси́р (см. также: <i>чжунбай</i>)
байчжун	擺鐘	маятниковые часы
баошици	報時機	часы-автомат с репетиром
бяо	表	часы (общее название, см. также: <i>чжун</i> , <i>шичжун</i>), карманные или поясные часы
бяокэцы	表殼子	крышка часов
бяолянь	表鏈	цепочка часов
бяомэнцзы	表蒙子	стеклянный колпак часов (см. также: <i>чжункэ</i>)
бяопань	表盤	циферблат (см. также: <i>чжунмянь</i>)
бяохуан	表簧	часовая пружина (см. также: <i>чжунсянь</i>)
ваньи шиюэчжун	玩意時樂鐘	кукольные музыкальные часы (см. также: <i>шиюэчжун</i>)
гэнчжун	更鐘	колокол, караульные часы, отбивающие время ночных страж
дуаньчжэнь	短針	часовая стрелка (см. также: <i>сяочжэнь</i> , <i>чжунчжэнь</i> , <i>ши(кэ)чжэнь</i>)
дунци	動機	движущая пружина, заводное устройство часов (см. также: <i>фатяо</i>)
лоугэчжун	樓閣鐘	часы-павильон, наиболее распространенная форма интерьерных часов XVIII–XIX вв.
лунь	輪	колесо (деталь часового механизма, см. также: <i>чилунь</i>)
ляньлунь	鏈輪	звездочка (деталь часового механизма), цепное колесо, цепной блок (см. также: <i>чилунь</i>)
ляньтяо	鏈條	цепная передача в часовом механизме (см. также: <i>ляньчуаньдун</i>)
ляньчуаньдун	鏈傳動	цепная передача в часовом механизме (см. также: <i>ляньтяо</i>)
минбайчжун	明擺鐘	часы с открытым маятником
со	索	цепь часового механизма
сяочжэнь	小針	часовая стрелка (см. также: <i>дуаньчжэнь</i> , <i>чжунчжэнь</i> , <i>ши(кэ)чжэнь</i>)

тяньвэньчжун	天文鐘	астрономические часы (общее название прибора)
фатяо	發條	движущая пружина, заводное устройство часов (см. также: <i>дунцизи</i>)
фэньчжэнь	分針	минутная стрелка (см. также: <i>чанчжэнь</i>)
Цзаобаньчу	造辦處	придворные мастерские по изготовлению и ремонту часов в период Канси
Цзочжунчу	做鐘處	придворные мастерские по изготовлению и ремонту часов в период Юнчжэн и позднее
цзисегоу	機械構	пусковой механизм часов
цзочжун	座鐘	настольные часы
цзыминчжун	自鳴鐘	куранты, часы с боем
чанчжэнь	長針	минутная стрелка (см. также: <i>фэньчжэнь</i>)
чжуйто	墜砵	часовая гиря, груз для завода механизма часов типа <i>гэнчжун</i> или <i>чжун</i>
чжун	鐘	часы (общее название, см. также: <i>бяо</i> , <i>шичжун</i>), часы-куранты башенные или интерьерные (стенные, напольные)
чжунбай	鐘擺	маятник, балансир (см. также: <i>байчуй</i>)
чжунлоу	鐘樓	башенные часы
чжунмянь	鐘面	циферблат (см. также: <i>бяопань</i>)
чжунсянь	鐘	часовая пружина (см. также: <i>бяохуан</i>)
чжункэ/чжун цюэ	鐘殼	корпус, обложка часов
чжунчжэнь	鐘針	часовая стрелка (см. также: <i>дуаньчжэнь</i> , <i>сяочжэнь</i> , <i>ши(кэ)чжэнь</i>)
чжунсай	鐘塞	плунжер, цилиндрический поршень часового механизма
чилунь	齒輪	звездочка, зубчатое колесо, шестеренка (см. также: <i>ляньлунь</i>)
ши (кэ)чжэнь	時(刻)針	часовая стрелка (см. также: <i>дуаньчжэнь</i> , <i>сяочжэнь</i> , <i>чжунчжэнь</i>)
шичжун	時鐘	часы (общее название, см. также: <i>бяо</i> , <i>чжун</i>)
шичэньбяо	時辰表	часы поясные (карманные) на подвеске-шатлене (см. также: <i>бяо</i>)
шиюэчжун	時樂鐘	музыкальные игровые часы (см. также: <i>ваньи шиюэчжун</i>)
юсы	游絲	спираль, волосок балансира в часовом механизме

**Название технических приемов, используемых
в прикладном металле**

дуинь	鍍銀	серебрение
дуцзинь	鍍金	золочение
дянь	鈿	инкрустация (см. также: <i>сян, цянью</i>)
дяньцуй	點翠	апликация синими перьями зимородка
дяочжо	雕琢	шлифовка
ецзинь	冶金	плавление металлов
иньсы	銀絲	серебряная филигрань
кэ	刻	резьба, гравировка (см. также: <i>лоукэ, соу</i>)
лан/ лань	瑯/藍	покрытие эмалями
лоукэ	鏤刻	чеканка, гравировка
лоукун	鏤空	ажурная резьба (см. также: <i>тоудяо</i>)
мао	鉚	клепка
моя	模壓	штамповка (см. также: <i>яинь</i>)
моянь	磨研	полировка
соу	鏤	резьба, гравировка (см. также: <i>кэ, лоукэ</i>)
сян	瓔	инкрустация (см. также: <i>дянь, цянью</i>)
таосы фалан	掐絲琺瑯	перегородчатая эмаль (см. также: <i>цясы фалан</i>)
тоудяо	透雕	ажурная резьба (см. также: <i>лоукун</i>)
тоцзо	托座	лапки-крапаны для крепления камня в оправе
ханьцзе	焊接	пайка
хуафалан	畫琺瑯	живописная / расписная эмаль
хуй	繪	роспись красками
цзаньтай фалан	鑿胎琺瑯	выемчатая эмаль
цзинь(лэй)сы	金(纒)絲	золотая филигрань
цзуанькун	鑽孔	сверление отверстий
цзяочжу	澆鑄	отливка
цянь	嵌	инкрустация (см. также: <i>дянь, сян</i>)
цясы фалан	掐絲琺瑯	перегородчатая эмаль(см. также: <i>таосы фалан</i>)
чуань	穿	низание
чуй	捶	ковка
яинь	壓印	штамповка (см. также: <i>моя</i>)
ясин	壓型	формовка, тиснение

Названия материалов, используемых в прикладном металле

байцзинь	白金	серебро (см. также: <i>инь</i>), платина
бан	蚌	жемчужная раковина, перламутр (см. также: <i>чжуму, чэцзюй</i>)
баоши	寶石	драгоценный камень (общее название, см. также: <i>юй</i>)
биси	碧璽	бирюза (см. также: <i>биши, биюй, люйсунши</i>)
биши	碧石	Бирюза, яшма (см. также: <i>биси, биюй, люйсунши</i>)
биюй	碧玉	бирюза (см. также: <i>биси, биши, люйсунши</i>)
гу	骨	кость (общее название)
гуанюйсуй	光玉髓	сердолик (см. также: <i>манао</i>)
даймао	玳瑁	черепаховый щит
дунчжу	東珠	крупный морской жемчуг (использовался в ритуальных украшениях цинской аристократии)
инь	銀	серебро (см. также: <i>байцзинь</i>)
кунцюэши	孔雀石	малахит (см. также: <i>люйцин, фэйцзюйюй</i>)
кунцяолин	孔雀翎	перья павлина
ланьбаоши	藍寶石	сапфир
ланьцзин	藍晶	аквамарин (см. также: <i>ланьчжужюй</i>)
ланьчжужюй	藍柱玉	аквамарин (см. также: <i>ланьцзин</i>)
люли	琉璃	цветное стекло
люйбаоши	綠寶石	изумруд (см. также: <i>люйчжужюй, цзумулюй</i>)
люйсунши	綠松石	бирюза (см. также: <i>биси, биюй, биши</i>)
люйцин	綠青	малахит (см. также: <i>кунцюэши, фэйцзюйюй</i>)
люйчжуши	綠柱石	берилл
люйчжужюй	綠柱玉	изумруд (см. также: <i>люйбаоши, цзумулюй</i>)
люйюйсуй	綠玉髓	хризопраз
люцзинь	鎏金	червонное золото
ляоши	料石	стразы, стекло сложной огранки
манао	瑪瑙	сердолик, красный агат
маоцзинши	貓睛石	кошачий глаз (см. также: <i>маояньши</i>)
маояньши	貓眼石	кошачий глаз (см. также: <i>маоцзинши</i>)
мипо	蜜珀	янтарь (см. также: <i>миши, хупо</i>)
миши	蜜石	янтарь (см. также: <i>мипо, хупо</i>)
му	木	дерево (общее название)

Приложения

нюцзяо	牛角	рог коровы
си/сы цзяо	犀/兕角	рог носорога
сянтя	象牙	слоновая кость
таньсян	檀香	сандаловое дерево
те	鐵	железо
тун	銅	медь и ее сплавы (бронза, латунь, см. также: <i>тунхэцинь</i>)
тунхэцинь	銅合金	сплавы на основе меди
фотоуши	佛頭石	халцедон
фэйлин	翡翎	красные перья самца зимородка
фэйцуйлин	翡翠翎	перья зимородка (общее название), см. также <i>цуйлин</i>
фэйцуйюй	翡翠玉	малахит (см. также: <i>кунцюэши, люйцин</i>)
хунбаоши	紅寶石	рубин (см. также: <i>хунъюй</i>)
хунцзин	紅晶	гранат
хунъюй	紅玉	рубин (см. также: <i>хунбаоши</i>)
хупо	琥珀	янтарь (см. также: <i>мито, миши</i>)
цenanьсян/ цело	伽南香/ 伽羅	дерево алоэ (см. также: <i>чэньсян</i>)
цинь	金	золото
циньганши	金剛石	алмаз
цзумулюй	祖母綠	изумруд (см. также: <i>люйбаоши, люйчжуйюй</i>)
цзыцзин	紫晶	аметист (см. также: <i>цзыюй</i>)
цзыюй	紫玉	аметист (см. также: <i>цзыцзин</i>)
цинцзиньши	青金石	лазурит, ляпис-лазурь
цуйлин	翠翎	синие перья зимородка
чжу	竹	бамбук
чжу	珠	жемчуг (общее название, см. также: <i>дунчжу, чжэньчжу</i>)
чжуму	珠母	перламутр (см. также: <i>бан, чэцюй</i>)
чжэньчжу	珍珠	жемчуг (обычный, среднего размера)
чэньсян	沉香	дерево алоэ (см. также: <i>цenanьсян, цело</i>)
чэцюй	砵 磔	раковина тридахны (см. также: <i>бан, чжуму</i>)
шаньху	珊瑚	коралл
шуйцзин	水晶	горный хрусталь
юй	玉	драгоценный камень (общее название, см. также: <i>баоши</i>), нефрит
яо	瑤	яшма (см. также: <i>биши</i>)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ К ТЕКСТУ МОНОГРАФИИ

- Ил. 1. Ритуальный сосуд *паоцзюэ* для жертвоприношений в храме Неба (*Тяньтань*). Гравюра из сборника иллюстраций цинской ритуальной утвари *Хуанчао лици туши* [158, т. 1, с. 2]⁴⁹.
- Ил. 2. Ритуальный сосуд *дэн* для жертвоприношений в храме Неба (*Тяньтань*). Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 1, с. 4].
- Ил. 3. Ритуальный сосуд *фу* для жертвоприношений в храме Неба (*Тяньтань*). Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 1, с. 5].
- Ил. 4. Ритуальный бронзовый сосуд *фу*. Эпоха Чжоу. Гравюра из каталога императорской коллекции древней бронзы *Циньдин Сицин гуцзянь* [167, т. 29, с. 3]⁵⁰.
- Ил. 5. Ритуальный сосуд *гуй* для жертвоприношений в храме Земли (*Дитань*). Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 1, с. 6].
- Ил. 6. Ритуальный бронзовый сосуд *гуй*. Эпоха Чжоу. Гравюра из каталога *Циньдин Сицин гуцзянь* [167, т. 29, с. 21].
- Ил. 7. Ритуальный сосуд *доу* для жертвоприношений в храме Неба (*Тяньтань*). Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 1, с. 8].
- Ил. 8. Ритуальный сосуд *цзунь* для жертвоприношений в храме Земли (*Дитань*). Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 1, с. 11, 30].
- Ил. 9. Ритуальный сосуд *шаньцзунь* для жертвоприношений в храме императорских предков (*Таймяо*). Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 2, с. 13].
- Ил. 10. Ритуальный сосуд *цзюэ* для жертвоприношений в храме Неба (*Тяньтань*). Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 1, с. 12].
- Ил. 11. Ритуальный сосуд *син* (*дин*) для жертвоприношений в храме Неба (*Тяньтань*). Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 1, с. 14].
- Ил. 12. Ритуальный бронзовый сосуд *янь*. Эпоха Чжоу. Гравюра из каталога *Циньдин Сицин гуцзянь* [167, т. 30, с. 18].
- Ил. 13. Ритуальный бронзовый сосуд *дин*. Эпоха Чжоу. Гравюра из каталога *Циньдин Сицин гуцзянь* [167, т. 3, с. 5].
- Ил. 14. Курильница в виде ритуального сосуда *дин*. Металл, литье, чеканка, просечка, перегородчатая и выемчатая эмаль, золочение. Китай, конец XVIII в. ГМВ, Москва (инв. № 20589 I) [98, № 64].

⁴⁹ Далее: гравюра из сборника *Хуанчао лици туши*.

⁵⁰ Далее: гравюра из каталога *Циньдин Сицин гуцзянь*.

- Ил. 15. Курильница в виде ритуального сосуда *фандин*. Медный сплав, литье, чеканка, просечка, перегородчатая эмаль, золочение. Китай, период Канси. ГМВ, Москва (инв. № 111 I) [98, № 59].
- Ил. 16. Курильница в виде ритуального сосуда *янь*. Металл, литье, чеканка, гравировка, перегородчатая эмаль, золочение. Китай, марка и период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, № 114].
- Ил. 17. Ритуальный бронзовый сосуд *фанцзунь*. Эпоха Чжоу. Гравюра из каталога *Циньдин Сицин гуцзянь* [167, т. 10, с. 7].
- Ил. 18. Ваза в виде ритуального сосуда *цзунь*. Металл, перегородчатая эмаль, гравировка, золочение. Китай, марка и период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, № 107].
- Ил. 19. Ритуальный бронзовый сосуд *цзунь*. Эпоха Чжоу. Гравюра из каталога *Циньдин Сицин гуцзянь* [167, т. 9, с. 46].
- Ил. 20 а. Ваза в виде сосуда *цзюцзюйцзунь*. Металл, перегородчатая эмаль, гравировка, золочение. Китай, марка и период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, № 122].
- Ил. 20 б. Бронзовый сосуд *цзюцзюйцзунь*. Эпоха Хань. Гравюра из каталога *Циньдин Сицин гуцзянь* [167, т. 11, с. 29].
- Ил. 21. Ритуальный бронзовый сосуд *хэ*. Эпоха Чжоу. Гравюра из каталога *Циньдин Сицин гуцзянь* [167, т. 31, с. 48].
- Ил. 22. Чайник. Металл, перегородчатая эмаль, чеканка, золочение. Китай, марка и период Цяньлун [187, № 260].
- Ил. 23. Часы в виде чайника. Металл, эмаль, жемчуг, чеканка, гравировка, инкрустация. Мастер Ж. Фризар. Швейцария, конец XVIII в. Музей Гугун, Пекин [164, с. 125].
- Ил. 24. Композиция в виде сосуда *цзюэ* на подставке. Металл, перегородчатая и живописная эмаль, цветные камни, инкрустация, литье, чеканка, золочение. Китай, марка и период Цяньлун [187, № 289].
- Ил. 25. Ваза в виде фляги *ху*. Металл, перегородчатая эмаль, золочение. Китай, около середины XVIII в. [187, ил. 234].
- Ил. 26. Бронзовая фляга *ху*. Эпоха Хань. Гравюра из каталога *Циньдин Сицин гуцзянь* [167, т. 22, с. 26].
- Ил. 27. Бронзовая капельница в виде черепахи. Эпоха Хань. Гравюра из каталога *Циньдин Сицин гуцзянь* [167, т. 38, с. 31].
- Ил. 28. Капельница в виде черепахи. Металл, перегородчатая эмаль, золочение. Китай, середина XVIII в. [187, с. 259].

Ил. 29. Ваза в виде ритуального сосуда *сю*. Металл, перегородчатая эмаль, чеканка, гравировка, золочение. Китай, марка и период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, № 116].

Ил. 30. Ритуальный бронзовый сосуд *пу*. Эпоха Чжоу. Гравюра каталога *Циньдин Сицин гуцзянь* [167, т. 29, с. 44].

Ил. 31. Тарелка в виде ритуального сосуда *пу*. Металл, перегородчатая эмаль, золочение. Китай, первая треть XVIII в. ГМВ, Москва (инв. № 112 I) [98, № 92].

Ил. 32. Колокол *чжун*. Металл, литье, чеканка, перегородчатая эмаль, камень, золочение. Китай, конец XVIII в. Музей Гугун, Пекин [160, № 148].

Ил. 33. Вверху: чаша. Металл, перегородчатая эмаль, золочение. Китай, период Цяньлун. ГМВ, Москва (инв. № 11813 I) [98, № 111].

Внизу: гравированная квадратная марка *Цзы сунь юн сай* (Дети [и] внуки [пусть] навечно сохранят) в почерке древних печатей на дне той же чаши; надпись *И-гуи цзо вань шоу цзунь дин цзы сунь юн* (Князь И сделал [ради] десяти тысяч лет долголетия [ритуальные сосуды] *цзунь* [и] *дин* [для] детей [и] внуков навечно) на древнем бронзовом сосуде; расшифровка этой надписи в каталоге *Циньдин Сицин гуцзянь* [167, т. 8, с. 19–20].

Ил. 34 а. Ритуальный сосуд *сицзунь* в виде быка для жертвоприношений в храме императорских предков – *Таймяо*. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 2, с. 9].

Ил. 34 б. Ритуальный сосуд *сянцзунь* в виде слона для жертвоприношений в храме императорских предков – *Таймяо*. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 2, с. 10].

Ил. 35. Ритуальный бронзовый сосуд *сицзунь* в «чжоуском стиле». Гравюра из каталога *Циньдин Сицин гуцзянь* [167, т. 9, с. 29].

Ил. 36. Ритуальный бронзовый сосуд *сянцзунь* в «чжоуском стиле». Гравюра из каталога *Циньдин Сицин гуцзянь* [167, т. 9, с. 25].

Ил. 37. Бронзовый сосуд *сицзунь* (часть водяных часов-клепсидры). Эпоха Тан. Гравюра из каталога *Циньдин Сицин гуцзянь* [167, т. 38, с. 29].

Ил. 38. Копия танского сосуда *сицзунь*. Металл, выемчатая эмаль, золочение. Китай, период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, № 121].

Ил. 39. Скульптурное изображение «слона великого мира». Металл, перегородчатая эмаль, золочение. Китай, период Цяньлун. ГМВ, Москва (инв. № 4197 I) [98, № 76].

Ил. 40–42. Фрагменты горизонтального свитка с изображением послов, несущих дары китайскому императору. Шелк, ткачество в технике *кэсы*. Китай, период Канси (инв. № 714 I, ГМВ, Москва).

Ил. 43. Фрагмент ковра с изображением европейских послов, несущих дары китайскому императору. Шелк, ткачество. Китай, период Цяньлун (около 1794). Национальный морской музей, Гринвич [206, с. 178–179].

Ил. 44. Адам Шаль фон Белл. Гравюра на меди из книги «China Illustrata» Атанасиуса Кирхера (1602–1680). Амстердам, 1667. Государственный музей, Кёльн [206, с. 112].

Ил. 45. Равноденственные солнечные часы. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 3]. (Оригинал: медь, литье, гравировка, золочение. Лондон, XVIII в. Музей Гугун, Пекин [163, с. 52].)

Ил. 46. Астролябия (аверс и реверс). Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 3]. (Оригинал: медь, гравировка, золочение. Пекинские придворные мастерские, 1681. Музей Гугун, Пекин [163, с. 55].)

Ил. 47. Небесный глобус. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 3]. (Оригинал: железо, золотая насечка. Пекинские придворные мастерские 1657. Музей Гугун, Пекин [163, с. 4].)

Ил. 48. Армилярная сфера с маркой Ф. Вербиста. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 3]. (Оригинал: медный сплав, литье, гравировка, золочение. Пекинские придворные мастерские, 1669. Музей Гугун, Пекин [163, с. 8–9].)

Ил. 49. Планетарий. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 3]. (Оригинал: медь, литье, гравировка, золочение. Англия, XVIII в. Музей Гугун, Пекин [163, с. 12].)

Ил. 50. Астрономическая проекция для определения небесного экватора. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 3]. (Оригинал: медь, литье, гравировка, золочение. Пекинские придворные мастерские, 1750. Музей Гугун, Пекин [163, с. 18].)

Ил. 51. Солнечные часы. Медь, литье, гравировка, золочение. Пекинские придворные мастерские, 1701. Музей Гугун, Пекин [163, с. 22].

Ил. 52. Лунные часы. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 3].

Ил. 53 а. Европейские механические куранты. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 3].

Ил. 53 б. Европейские механические часы на поясном брелке – шатлене. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 3].

Ил. 54 а. Солнечно-лунно-звездный угломерный круг. Медь, литье, гравировка, золочение. Пекинские придворные мастерские, 1746. Музей Гугун, Пекин [163, с. 17].

Ил. 54 б. Солнечно-лунно-звездный угломерный круг. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 3].

Ил. 55. Глобус земной. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 3].

Ил. 56. Квадрант. Металл, литье, гравировка. Пекинские придворные мастерские, период Канси. Музей Гугун, Пекин [163, с. 115].

Ил. 57. Квадрант с двумя телескопами, сделанный для принца Уэльского Георга. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 3]. (Оригинал: медь, литье, гравировка, золочение. Лондон, XVIII в. Музей Гугун, Пекин [163, с. 121].)

Ил. 58. Круглый транспортир с четырьмя фиксированными точками отсчета. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 3]. (Оригинал: медь, чеканка, гравировка, золочение. Пекинские придворные мастерские, XVIII в. Музей Гугун, Пекин [163, с. 134].)

Ил. 59. Настольное украшение – сосуд в виде небесного глобуса с фигурой Геракла. Серебро, литье, чеканка, гравировка, золочение. Мастер Генрих II Ламбрехт. Гамбург, середина XVII в. [Шедевры немецкого серебра в Кремле. Каталог выставки. М., 2002, № 99].

Ил. 60. Портативные горизонтальные солнечные часы. Металл, выемчатая эмаль, золочение. Пекинские придворные мастерские, период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [163, с. 26].

Ил. 61. Поясные компасы в виде рыбок и цикады. Серебро, поливная эмаль. Пекинские придворные мастерские, период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [163, с. 146].

Ил. 62. Квадрант. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 3]. (Оригинал: медь, литье, гравировка, золочение. Пекинские придворные мастерские, период Канси. Музей Гугун, Пекин [163, с. 120].)

Ил. 63. Портрет императора Цяньлуна в летней форме ритуального костюма *чао-фу*. Вертикальный свиток. Шелк, полихромная живопись. Пекинские придворные мастерские, XVIII в. Музей Гугун, Пекин [Запретный город, Сокровища китайских императоров. Каталог выставки в ГИКМЗ «Московский Кремль». М., 2007, с. 41].

Ил. 64. Зимний официальный головной убор *цзифугуань* императора с навершием *дин*, обозначающим ранг (вид спереди). Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 4].

Ил. 65. Императорский пояс *чаодай* с накладными пластинами *юаньбань* и набором подвесных украшений, обозначающих ранг. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 4].

Ил. 66. Поясная подвеска ритуального мужского костюма (одна из пары). Золото, нефрит, кабошоны рубина и сапфира. Китай, конец эпохи Мин. Муниципальный музей, Нанкин [156, с. 174].

Ил. 67. Летний ритуальный головной убор *чаогуань* императриц с набором ранговых украшений (вид спереди). Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 6].

Ил. 68. Летний ритуальный головной убор *чаогуань* императриц с набором ранговых украшений (вид сзади). Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 6].

Ил. 69. Портрет императрицы маньчжурской династии в летней форме ритуального костюма *чаофу*. Вертикальный свиток. Шелк, полихромная живопись. Пекинские придворные мастерские, XVIII в. Музей Гугун, Пекин [165, с. 114].

Ил. 70. Зимний ритуальный головной убор *чаогуань* жены *миньгуна* (*миньгун фужень*) с набором ранговых украшений (вид спереди). Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 7].

Ил. 71. Диадема *цзиньюэ* – часть убора *чаогуань* жены *миньгуна*. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 7].

Ил. 72. Диадема *цзиньюэ* – часть убора *чаогуань* императриц. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 6].

Ил. 73. Комплект серег *эрши* – часть убора *чаогуань* императриц. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 6].

Ил. 74. Гривна *линьюэ* – часть убора *чаогуань* императриц. Гравюра из сборника *Хуанчао лици туши* [158, т. 6].

Ил. 75. Ваза и пластины для жеребьевки при выборе далай-ламы. Золото, чеканка. Китай, 1792 [175, ил. 11].

Ил. 76. Скульптурное изображение пары божеств в соитии. Медь, литье, чеканка, гравировка, золочение, инкрустация камнем. Тибет, период Цин. Тибетский музей, Лхаса [282, с. 34].

Ил. 77. Атрибуты ламаистского культа – колокольчик и скипетр-ваджра. Бронза, литье, золочение. Тибет, первая треть XV в. (Подарены VIII далай-ламой Цяньлуну в 1770 г. по случаю шестидесятилетия императора) [175, ил. 30].

Ил. 78. Скульптурное изображение дакини. Металл, литье, чеканка, гравировка, золочение, инкрустация камнем и костью. Тибет, период Цин. Музей Норбулинка, Лхаса [282, с. 32].

Ил. 79. Скульптурное изображение Зеленой тары (фрагмент). Медь, литье, чеканка, гравировка, золочение, инкрустация камнем и костью. Тибет, период Цин. Музей Норбулинка, Лхаса [282, с. 35].

Ил. 80. Пара китайских фарфоровых чашек. Оправа – золото, чеканка, гравировка, бусины коралла и жемчуга. Тибет, XIX в. Тибетский музей, Лхаса [282, с. 48].

Ил. 81. Чайник – *домоху*. Золото, расписная и перегородчатая эмаль, гравировка, инкрустация кабошонами самоцветов. Китай, марка и период Цяньлун [187, № 291].

Ил. 82. Молитвенная мельница. Металл, литье, чеканка, перегородчатая эмаль, золочение. Китай, марка Цяньлун. ГМВ, Москва (инв. № 11812 I) [98, с. 114].

Ил. 83. Алтарь в виде модели храма. (Внизу: фрагмент его декора в виде скульптуры гаруды.) Медь, чеканка, гравировка, золочение. Тибет, период Цин. Музей Норбулинка, Лхаса [282, с. 63].

Ил. 84. Чаша капала – атрибут ламаистского культа. Серебро, кость, литье, чеканка, гравировка, золочение. Тибет, 1780 г. [175, ил. 37].

Ил. 85. Ступа-реликварий. Металл, перегородчатая эмаль, золочение. Китай, период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, с. 149].

Ил. 86. Миниатюрный реликварий в виде ступы-субургана. Металл, перегородчатая эмаль, золочение. Китай, период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, с. 150].

Ил. 87. Архитектурная мандала. Металл, перегородчатая эмаль, золочение. Китай, период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, с. 146–147].

Ил. 88. Колесо Учения (вероятно, часть алтарного набора). Металл, расписная эмаль. Китай, марка и правление Юнчжэн. Музей Гугун, Пекин [160, с. 205].

Ил. 89. Алтарный набор *угун* – «пять даров/даней». Металл, литье, чеканка, гравировка, золочение. Китай, период Цяньлун [180, т. 21, № 3, с. 61].

Ил. 90. Фарфоровый Трианон в Версале. Гравюра на меди. Франция, около 1680 г. [39, с. 35].

Ил. 91. «Фарфоровая пагода» в Нанкине. Гравюра на меди. Аугсбург, 1688 г. [39, с. 34].

Ил. 92. Механические часы в виде пагоды. Бронза, ювелирные камни, литье, золочение, инкрустация. Англия, 1780. Музей Гугун, Пекин [164, с. 178].

Ил. 93. «Лаковый» кабинет. Мастер Ф. Конрад, 1759. (На стенах – тарелки и поднос кантонской эмали XVIII в.) Дворец Петра III, Ораниенбаум близ Санкт-Петербурга.

Ил. 94. Передняя Китайского дворца. (Стол: дерево, резьба, имитация китайского лака, золочение. Россия, XVIII в.; ваза: фарфор, роспись. Япония, XVIII в.) Ораниенбаум близ Санкт-Петербурга.

Ил. 95. Китайский чайный домик. Сан-Суси, Потсдам, 1754–1757 [39, с. 88].

Ил. 96. А. Ринальди. Китайский дворец (южный фасад, 1762–1768). Надстройка второго этажа (1852–1853) – архитекторы А.И. Штакеншнайдер, Л.Л. Бонштедт. Ораниенбаум близ Санкт-Петербурга.

Ил. 97. Стеклярусный кабинет в Китайском дворце. 1762–1764. Ораниенбаум близ Санкт-Петербурга.

Ил. 98. Фрагмент отделки Стеклярусного кабинета (деталь настенного панно с изображением цветов и птиц). Вышивка синелью (разноцветным ворсистым шелком по фону из трубочек перламутрового стекла). 1762–1764. Ораниенбаум близ Санкт-Петербурга.

Ил. 99. Декоративные мотивы росписи французской керамики, выпускавшейся на Руанской мануфактуре. Середина XVII – первая четверть XVIII в. [103, табл. 196].

Ил. 100. Фигурка собаки. Фарфор, роспись. Китай, мастерские Дэхуа, вторая половина XVIII в. ГЭ, Санкт-Петербург [10, с. 30–31].

Ил. 101. Вверху: коробочка в форме плода граната. Внизу: курильница в виде плода с ручками-веточками. Обе – металл, перегородчатая эмаль, золочение. Китай, период Цяньлун, вторая половина XVIII в. [187, № 292, 293].

Ил. 102. Ваза с крышкой. Фарфор, полихромная роспись по рисунку К. Пронка. Китай, 1736–1740-е (бронзовая оправа европейской работы превратила вазу в ручкомойник). ГЭ, Санкт-Петербург [64, № 45].

Ил. 103. Чаша. Фарфор, бирюзовая глазурь. Китай, конец XVII – первая четверть XVIII в. Оправа: бронза, литье, золочение. Франция, середина XVIII в. ГЭ, Санкт-Петербург [64, с. 33].

Ил. 104. Ф. Буше (1703–1770). «Туалет». Холст, живопись масляными красками. 1742. Собрание барона Тиссен-Борнемиса [147, с. 91].

Ил. 105. Шкаф-этажерка. Дерево, роспись, китайский лак, имитация китайского лака, бронза, золочение. Мастер. Э. Дуарá. Франция, первая треть XVIII в. ГЭ, Санкт-Петербург [51, с. 24].

Ил. 106. Блюдо. Фарфор, роспись эмалевыми красками в гамме *зеленого семейства*. Китай, первая четверть XVIII в. ГЭ, Санкт-Петербург [64, № 35].

Ил. 107. Интерьер спальни с шелковыми обоями, изображающими китайские жанровые сцены. 1762. Дворец Петра III (архитектор А. Ринальди). Ораниенбаум близ Санкт-Петербурга.

Ил. 108. Курильница в виде ритуального треножника *дин*. Металл, живописная эмаль, золочение. Пекинские придворные мастерские, период Канси. Музей Гугун, Пекин [160, № 175].

Ил. 109. Механические часы-павильон. Дерево, резьба, металл, живописная эмаль, золочение. Пекинские придворные мастерские, начало периода Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [164, с. 39].

Ил. 110. Лан Шинин (Дж. Кастильоне). Портрет императора Цяньлуна на коне. Вертикальный свиток, шелк, полихромная живопись, 1739 или 1758 г. Музей Гугун, Пекин [165, с. 82, № 114].

Ил. 111. Вид одного из павильонов китайской части дворцово-паркового комплекса Юаньминъюань. Шелк, полихромная живопись. Китай, период Цин [165, с. 274–275].

Ил. 112. Лан Шинин (Дж. Кастильоне) и придворные художники студии Жуигуань. Гравюра на меди с изображением дворца «Зал тихих морей» в европейской части комплекса Юаньминъюань [206, с. 128].

Ил. 113. Неизвестный европейский художник второй половины XVIII в. Интерьер «европейского» дворца в комплексе Юаньминъюань с изображением придворных дам за игрой. Шелк, живопись. Музей народного искусства, Гамбург [206, с. 262].

Ил. 114. Образцы декоративных панелей, использованных в Версале при отделке стен Малых покоев и Салона Аделаиды (дочери Людовика XIV). Франция, первая половина XVIII в. [103, табл. 208].

Ил. 115. Путешествие китайского императора. Шпалера из серии «История Китайской империи». Мануфактура Бове, Франция. 1690 г. [206, с. 120].

Ил. 116. Аудиенция у китайского императора. Шпалера из серии «История Китайской империи». Мануфактура Бове, Франция, конец XVII – начало XVIII в. [39, с. 56].

Ил. 117. Чаепитие у китайской императрицы. Шпалера из серии «История Китайской империи». Мануфактура Бове. Франция, первая половина XVIII в. [39, с. 74].

Ил. 118. Фрагмент мраморного скульптурного декора Китайского дворца. XVIII в. Ораниенбаум близ Санкт-Петербурга [39, с. 109].

Ил. 119 а. Кувшин с аллегорическими изображениями зимы и осени. Металл, эмаль, монохромная живопись en grisaille. Мастерская П. Раймона. Франция, Лимож, первая четверть XVI в. ГЭ, Санкт-Петербург [40, № 38].

Ил. 119 б. Кувшин (из умывального набора). Металл, эмаль, полихромная роспись. Мастерские Кантона / Гуанчжоу, начало правления Цяньлун. ГИКМЗ «Московский Кремль» (инв. № 16032 охр).

Ил. 120. Умывальный набор (кувшин и таз). Медь, эмаль, полихромная роспись. Мастерские Кантона / Гуанчжоу, первая треть XVIII в. ГЭ, Санкт-Петербург [7, № 3].

Ил. 121. Детали умывальных наборов (тазы и кувшин). Серебро, литье, чеканка, золочение. Германия, первая половина XVII в. [Шедевры немецкого серебра в Кремле. Каталог выставки. М., 2002, № 61, 75].

Ил. 122. Кувшин с китайской сценой. Медь, эмаль, роспись в гамме *розового семейства*. Мастерские Кантона / Гуанчжоу, Период Цяньлун. ГЭ, Санкт-Петербург [7, ил. 8].

Ил. 123. Кружка с откидной крышкой на шарнире. Серебро, литье, чеканка, золочение. Польша, начало XVII в. [Польское художественное серебро XVII – первой половины XIX века в Эрмитаже. Каталог выставки. СПб., 2004, с. 90].

Ил. 124. Сосуд для розовой воды. Медь, эмаль, полихромная роспись. Мастерские Кантона / Гуанчжоу, начало правления Цяньлун. ГЭ, Санкт-Петербург [64, № 90].

Ил. 125. Ароматник. Горный хрусталь, золото, рубины. Османская империя, вторая половина XVI в. [Сокровища османских султанов из Музея дворца Топкапы, Стамбул. Каталог выставки. М., 2010, с. 94, № 29].

Ил. 126. Чайник в стиле Регентства. Серебро, кость, чеканка, гравировка, золочение. Мастер Ханс Якоб IV Баур. Аугсбург, 1736–1737 [Шедевры немецкого серебра в Кремле. Каталог выставки. М., 2002, № 119].

Ил. 127. Кубок. Серебро, литье, чеканка, травление. Германия, XVI–XVII в. [Шедевры немецкого серебра в Кремле. Каталог выставки. М., 2002, № 5].

Ил. 128. Слева: чайник. 1730-е гг. Справа: бокал с изображением пионов и феникса. Оба: медь, эмаль, роспись в гамме *розового семейства*. Мастерские Кантона / Гуанчжоу, период Цяньлун [96, № 13, 31].

Ил. 129. Чайник на спиртовке. Металл, эмаль, полихромная роспись в жанре «цветы-птицы». Мастерские Пекина (?), период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, № 201].

Ил. 130. Сосуд для мытья кистей в форме персика. Металл, эмаль, роспись в гамме розового семейства. Китай, период Юнчжэн. Музей Гугун, Пекин [160, № 194].

Ил. 131. Ваза с цветочным узором и изображениями бабочек на белом фоне. Металл, живописная эмаль, золочение. Китай, марка и период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, № 218].

Ил. 132. Композиции «трофеев» в стиле Людовика XV. Франция, вторая половина XVIII в. [239, ил. 12. 2, 3].

Ил. 133. Чайник с европейскими «галантными сценами». Медь, эмаль, роспись в гамме *зеленого семейства*. Мастерские Кантона / Гуанчжоу, первая треть XVIII в. ГМВ, Москва (инв. № 15580 I) [96, № 11].

Ил. 134. Изображение «Поклонения волхвов». Полихромная роспись на аверсе эмалевой тарелочки первой трети XVIII в. ГМВ, Москва (инв. № 2142 I) [96, № 16].

Ил. 135. Изображение «Святого семейства» (?). Полихромная роспись на аверсе эмалевой тарелочки. ГМВ, Москва (инв. № 2141 I) [96, № 15].

Ил. 136. Иезуитская марка на кантонской расписной эмали первой половины XVIII в. [197, с. 87].

Ил. 137. Вышивка «Царство Флоры». Шерсть, шелк, гобеленовый шов. Франция, конец XVII в. ГЭ, Санкт-Петербург [51, с. 116–117].

Ил. 138. Тарелочка со сценой «Поклонения Святому семейству» (?). Медь, эмаль, полихромная роспись. Мастерские Кантона / Гуанчжоу, 1730–1740-е. ГМВ, Москва (инв. № 3782 I) [96, № 27].

Ил. 139. Чайница с европейскими «галантными сценами». Медь, эмаль, роспись в гамме *розового семейства*. Мастерские Кантона / Гуанчжоу, середина XVIII в. ГМВ, Москва (инв. № 3892 I) [96, № 39].

Ил. 140. Винные чашечки с изображением карточных персонажей. Медь, эмаль, роспись в гамме *зеленого семейства*. Мастерские Кантона / Гуанчжоу, первая треть XVIII в. ГМВ, Москва (инв. № 13850 I) [96, № 3, 4].

Ил. 141. Поднос в форме головки жезла *жуи* с китайской театральной сценой. Медь, расписная эмаль, золочение. Мастерские Кантона / Гуанчжоу, период Цяньлун. ГИКМЗ «Московский Кремль» (инв. № 15265 охр).

Ил. 142. Композиция *Байняо чао фэн* («Сто птиц приветствуют феникса»). Роспись в гамме *розового семейства* на дне медного таза. Мастерские Кантона / Гуанчжоу, 1750–1760-е гг. ГЭ, Санкт-Петербург [7, ил. 89].

Ил. 143. Портмоне с китайской жанровой сценой. Медь, эмаль, роспись в гамме *розового семейства*. Период Цяньлун. ГЭ, Санкт-Петербург [7, № 183].

Ил. 144. Набор тарелочек с изображением *байгу* («ста древностей») и цветов. Медь, эмаль, роспись. Мастерские Кантона / Гуанчжоу, период Юнчжэн. ГМВ, Москва (инв. № 7587 I) [96, № 17–25].

Ил. 145. Ваза с изображением пионов и стилизованных лотосов. Металл, расписная эмаль, золочение. Китай, марка и период Канси. Музей Гугун, Пекин [160, № 173].

Ил. 146. Корзинка с изображением пионов. Металл, живописная эмаль, золочение. Китай, марка и период Канси. Музей Гугун, Пекин [160, № 185].

Ил. 147. Копия корзинки периода Канси (ил. 146). Металл, живописная эмаль, золочение. Китай, марка и период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, № 220].

Ил. 148. Сосуд с изображением стилизованных лотосов, цветов и птиц в фигурных картушах. Металл, живописная эмаль, золочение. Китай, марка и период Юнчжэн. Музей Гугун, Пекин [160, № 191].

Ил. 149. Блюдец (из комплекта с чашкой). Медь, эмаль, роспись, золочение. Период и марка Цяньлун (*Цяньлун нянь чжи* – «Сделано в годы Цяньлун»). Музей Гугун, Пекин [160, № 203].

Ил. 150. Чаша с изображением Амура. Майолика. Италия, Фаэнца, 1540–1550-е. ГЭ, Санкт-Петербург [51, с. 52].

Ил. 151 а, б. Чаша (виды сверху и сбоку). Металл, расписная эмаль, золочение. Китай, марка и период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, № 207].

Ил. 152. Чайник с изображением бабочек и цветов. Золоченый металл, живописная эмаль, коралл, резьба, полировка, низание. Китай, марка и период Юнчжэн. Музей Гугун, Пекин [160, № 186].

Ил. 153. Тарелка с изображением пары бабочек. Металл, живописная эмаль, золочение. Китай, марка и период Канси. Музей Гугун, Пекин [160, № 181].

Ил. 154. Чайник с крышкой на шарнире (в гамме росписи подражает инкрустированным лакам). Металл, живописная эмаль, золочение. Китай, марка и период Юнчжэн. Музей Гугун, Пекин [160, № 187].

Ил. 155. Марка *Юнчжэн нянь чжи* («Сделано в годы Юнчжэн») на предмете расписной эмали. Музей Гугун, Пекин [160, № 195].

Ил. 156. Чайник с изображением пионов на желтом фоне. Металл, живописная эмаль, золочение. Китай, марка и период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, № 197].

Ил. 157. Ваза с пейзажами в картушах на фоне из цветочных головок и рокайлей. Металл, живописная эмаль, золочение. Китай, марка и период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, № 215].

Ил. 158. Кувшин с европейскими жанровыми сценами в картушах. Золото, выемчатая и расписная эмаль, коралл, резьба, низание. Пекинские придворные мастерские (?), марка и период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, № 105].

Ил. 159. Кашпо или аквариум с китайскими пасторальными сценами в картушах. Металл, эмаль, роспись, золочение. Мастерские Кантона / Гуанчжоу (?), конец XVIII в. Музей Гугун, Пекин [160, № 233].

Ил. 160. Сосуд с изображением китайских красавиц. Металл, эмаль, роспись, золочение. Китай, марка и период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, № 212].

Ил. 161. Кувшин с китайскими жанровыми сценами в картушах. Золото, перегородчатая и живописная эмаль, ювелирные камни, инкрустация. Пекинские придворные мастерские (?). Марка и период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, № 104].

Ил. 162. Пластина с изображением пейзажа. Металл, перегородчатая эмаль, золочение. Китай, период Цяньлун. ГМВ, Москва (инв. № 3425 I) [98, № 19].

Ил. 163. Двойные вазы с рельефным декором в «чжоуском стиле». Металл, перегородчатая эмаль, гравировка, золочение. Китай, марка и период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, № 100].

Ил. 164. Чайник с пейзажами en grisaille в картушах. Металл, перегородчатая и живописная эмаль, золочение. Китай, марка и период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [160, № 106].

Ил. 165. Механические часы-павильон с фигурой «западного варвара, подносящего дары». Медь, эмаль, чеканка, гравировка, стразы. Англия, XVIII в. Музей Гугун, Пекин [163, с. 198, № 175].

Ил. 166. Часы в виде слона с фонтаном и вазами на спине. Бронза, цветные камни и стразы, стекло, литье, резьба, гравировка, золочение, инкрустация. Мастер Дж. Кокс, Англия, 1770. Музей Гугун, Пекин [164, с. 103].

Ил. 167. Часы в виде журавля с пагодой на спине. Бронза, стекло, литье, гравировка, золочение. Мастер Дж. Кокс, Англия, 1780. Музей Гугун, Пекин [164, с. 108].

Ил. 168. Курильница-треножник со скульптурными ножками в виде журавлей. Бронза, литье, резьба, гравировка, перегородчатая эмаль, золочение. Китай, вторая половина XVIII в. [187, № 323].

Ил. 169. Часы в оправе в виде куста пионов со скульптурными изображениями феникса и цилиня. Бронза, стекло, фарфор, литье, гравировка, золочение. Мастер Т. Гарднер, Англия, XVIII в. Музей Гугун, Пекин [164, с. 133].

Ил. 170. Часы-подвеска в виде жука. Золото, стекло, эмаль, ограненные камни, инкрустация. Швейцария, XIX в. Музей Гугун, Пекин [164, с. 259].

Ил. 171. Часы парные на шатлехах с изображением мадонны и младенца на крышке. Золоченая бронза, стекло, живописная эмаль, гравировка. Мастер Т. Хантер, Англия, XVIII в. Музей Гугун, Пекин [164, с. 132].

Ил. 172. Фигурная марка *Юнчжэн нянь чжи* («Сделано в годы Юнчжэн») на живописной эмали (Ил. 148) [160, № 191].

Ил. 173. Прорисовка фигурных марок (*бовэй*) на часах XIX в., изготовленных для китайского рынка швейцарской фирмой Бовэ [258, с.106].

Ил. 174. Часы-павильон. Бронза, литье, гравировка, золочение. Мастерские Сучжоу, период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [164, с. 82].

Ил. 175. Часы-павильон с театром механических кукол и фигурой *цилиня* под балдахинном. Бронза, живописный лак, стекло, цветные камни и стразы, эмаль, литье, гравировка, золочение, инкрустация. Мастерские Кантона / Гуанчжоу, период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [164, с. 73].

Ил. 176. Часы-кашпо. Бронза, стекло, эмаль, слоновая кость, литье, чеканка, гравировка, резьба, золочение, инкрустация. Пекинские придворные мастерские, период Цяньлун. Механизм часов – Франция, XVIII в. Музей Гугун, Пекин [164, с. 44].

Ил. 177. Подсвечник-кашпо (один из пары). Серебро, медь, поделочные камни, стразы, филигрань, резьба, серебрение, золочение, инкрустация. Китай, вторая половина XVIII в. ГЭ, Санкт-Петербург [283, № 401].

Ил. 178. Часы-кашпо настольные с зеркалом и изображениями фонтанов и фейерверков. Бронза, стекло, живописная эмаль, стразы, литье, гравировка, золочение, инкрустация. Мастерские Кантона / Гуанчжоу, период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [164, с. 79].

Ил. 179. Гравюра с изображением фейерверка (сожжен 9 декабря 1721 г. в Амстердаме в честь победы русского оружия). Бумага, офорт. Музей «Царское село», Санкт-Петербург [146, № 128].

Ил. 180. Фрагмент часовой оправы с фонтанами и фейерверочными звездами в верхней части обелисков. Бронза, стекло, цветные камни и стразы, живописная эмаль, литье, гравировка, золочение, инкрустация. Мастер Вильямсон, Англия, 1780–1795. Музей Гугун, Пекин [164, с. 139].

Ил. 181. Часы настольные в «готическом стиле». Медь, чеканка, гравировка, золочение, стразы. Пекинские придворные мастерские, период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [163, с. 240, № 214].

Ил. 182. Часы-зеркало в оправе из цветочного венка. Бронза, стекло, стразы, эмаль, литье, чеканка, гравировка, золочение, инкрустация. Мастерские Кантона / Гуанчжоу, период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [164, с. 77].

Ил. 183. Г.-К. Пренер. Портрет российской императрицы Елизаветы Петровны в раме из цветочного венка. Холст, живопись масляными красками, первая половина XVIII в. ГТГ, Москва [146, № 115].

Ил. 184 а. Часы-павильон каминные. Бронза, стекло, мрамор, эмаль, литье, золочение. Париж, 1780-е. ГИМ, Москва [146, № 147].

Ил. 184 б. Часы-беседка с молитвенным барабаном и изображениями «буддийских драгоценностей» *бацзисян*. Бронза, стекло, цветные камни, литье, чеканка, гравировка, золочение, инкрустация. Пекинские придворные мастерские, период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [164, с. 43].

Ил. 185. Верхняя часть оправы часов-павильона с фигурами двух ланей, поддерживающих колесо-циферблат. Бронза, стекло, эмаль, стразы, литье, гравировка, золочение, инкрустация. Мастерские Кантона / Гуанчжоу, период Цяньлун. Музей Гугун, Пекин [164, с. 64].

Ил. 186. Фрагмент декоративной оправы часов в виде лани, поддерживающей колесо-циферблат. Бронза, стекло, эмаль, оgranенные камни и стразы, литье, гравировка, золочение, инкрустация. Мастер У. Карпенгер. Англия, 1770–1780-е. Музей Гугун, Пекин [164, с. 151].

Ил. 187. Шатлен с центральной подвеской в виде фигурки цилиндра. Золото, филигрань. Китай, XVIII–XIX вв. [281, № 78].

Ил. 188. Портбуке. Серебро, филигрань. Китай, 1820–1840-е. ГЭ, Санкт-Петербург [64, № 156].

Ил. 189. Навершие женской шпильки в виде кашпо с цветами. Серебро, жемчуг, стразы, перья зимородка, филигрань, золочение, низание, инкрустация, аппликация. Китай, вторая половина XIX в. Музей Гугун, Пекин [166, с. 73].

Ил. 190. Навершие женской шпильки в виде бабочки. Золото, жемчуг, цветные камни огранки кабошон, эмаль, филигрань, низание, инкрустация. Китай, 1778 г. Музей Гугун, Пекин [166, с. 49].

Ил. 191. Феникс (украшение головного убора императрицы или императорской наложницы). Золото, жемчуг, рубины, резной коралл, перья зимородка, филигрань, инкрустация, аппликация. Китай, 1819 г. Музей Гугун, Пекин [166, с. 28].

Ил. 192. Парные головные украшения в виде летучих мышей и знаков *шоу* («долголетие»). Золото, жемчуг, цветные камни, перья зимородка, филигрань, инкрустация, аппликация. Китай, 1765 г. Музей Гугун, Пекин [166, с. 69].

Ил. 193. Шпилька (одна из пары) с декором в виде весенних и осенних цветов, бабочек и символических «драгоценностей» *бабао*. Золоченое серебро, перья зимородка, цветные камни, полировка, низание, аппликация. Китай, конец XVIII – начало XIX вв. ГМВ, Москва (инв. № 5226 I, 5499 I) [97, с. 208, рис. 1].

Ил. 194. Украшение для женской прически в виде веточки с плодами граната и двух бабочек (часть комплекта). Серебро, перья зимородка, чеканка, гравировка, золочение, аппликация. Китай, конец XVIII в. ГМВ, Москва (инв. № 5492 I). [97, с. 216, рис. 1].

Ил. 195. Украшение в виде жука. Желтый металл, эмаль, штамп, пайка. Китай, XIX в. ГМВ, Москва (инв. № 3156 I). [97, с. 216, рис. 3].

Ил. 196. Комплект украшений в стиле рококо (эгрет и пара серег-фонтанов). Золото, серебро, бриллианты, сапфиры. Россия (?), 1750-е. Государственный алмазный фонд, Москва [128, Ил. 11] (см. также: [Горева О. Сокровища Алмазного фонда. М., 2008, ил. 9, 10]).

Ил. 197. Эриксон В. (1722–1782) Портрет императрицы Елизаветы Петровны. Холст, масло. 1757. ГМЗ «Царское село» [М.В.Ломоносов и елизаветинское время. Каталог выставки. ГЭ, СПб. 2011, с. 568–569].

Ил. 198. Цветочный букет из самоцветов с аметистовым тюльпаном. Золото, серебро, алмазы, агаты, аквамарин, аметист, берилл, бирюза, гранат, изумруды, кахалонг, кварц льдистый, опал, сапфир, тигровый глаз, голубой топаз, шпинель; часть листьев – из зеленой ткани. Россия, Санкт-Петербург, вторая половина XVIII в. ГЭ, Санкт-Петербург [78, с. 19].

Ил. 199. Портбукле. Золото, серебро, бриллианты, эмаль. Россия, середина или вторая половина XVIII в. Государственный алмазный фонд, Москва (см.: [Неглинская М.А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662 – 1795). М. 2012, с. 349]).

Ил. 200. Комплект украшений в стиле рококо (брошь и пара шпилек). Золото, серебро, бриллианты, гранаты, инкрустация. Россия (?), вторая половина XVIII в. Государственный алмазный фонд, Москва.

Ил. 201. Пара шляпных шпилек. Золото, серебро, бриллианты. Россия, конец XVIII в. Государственный алмазный фонд, Москва.

Ил. 202. Пряжка-аграф. Серебро, бриллианты. Мастер И. Позье. Россия, 1750-е. Государственный алмазный фонд, Москва.

Ил. 203. Часы на шатлене. Медь, эмаль, золочение. Англия, XVIII в. Музей Гугун, Пекин [164, с. 214].

M. Neglinskaya
Chinoiserie in China:
Qing Style of the Three Emperors (1662–1795)

SUMMARY

Main subject covered by the book is the style, existing in Chinese ceremonial, court, export art during three great reigns of Manchu-led Qing Dynasty (1644–1911): Kangxi (1662–1722), Yongzheng (1723–1735) and Qianlong (1736–1795). A basic constituent of Qing style and correlation between tradition and innovation in its structure are showed.

The selected approach allowed to look at Manchu age style as at representation of ruling house cultural conception that existed during the years of Kangxi's presidency. This concept reflected Qing elite determination to apply advances of Chinese culture. The object that was resolved during the period of Three Emperors. At the same time Manchus attempted to compensate powerful authority pressure of Chinese cultural heritage.

For triumph achievement in such an intellectual struggle against one of the most powerful ancient world culture the only chance of success was to oppose discoveries of other civilization of equal scale. Therefore imperative thing was a cultural borrowing from Europe, which allowed the Three Manchu Emperors to show themselves not only as Confucian rulers of China, preoccupied by the problem of cultural development of the country, but also as the representatives of their epoch.

From the ancient times till the end of the Qing period state ritual was the pivot of Chinese culture. Research of works relating to ritual sphere gave an opportunity to find out basic layers of Qing style: “archaeological” (first of all – proclaim “style of Zhou epoch”), “Tibetan” and “European”.

“European” constituent of Qing style turned it into open system which admitted synchronous transformations. While Qing style of the Three Emperors was closely interrelated to occidental chinoiserie, Qing style of late XIX – early XX centuries correlated with European eclecticism and art nouveau.

The Three Reigns represented the economic, political and cultural peak of the Manchu age. Consequently China was playing a key role in cultural contacts of East and West during XVII–XVIII centuries, having arranged the process of chinoiserie in Europe. It caused profound renewal of European culture and the world art in general. In Chinese art of the Three Emperors period we can observe the same processes of transformation like in the West. In the result of obtained from without creative urge the delicate esthetic mutation

took place during this period. And though these styles nourished each other they had different singularities.

A meeting of two civilizations, their mutual interest, as well as the effect of their exposure contributed to the expansion of the objective world of both parties. Not only the individual techniques, forms and subjects but entire arts were perceived by *chinoiserie*. In particular could be mentioned: porcelain and lacquer for Europe, oil painting, etchings and painted enamels for China.

The unique situation during the Three Emperors period led to caused the intention to assimilate intellectual “gifts” of western civilization, proposed by the Age of Enlightenment through the mediation of Catholic missionaries.

Since Kangxi and his successors had clear understanding of the necessity to use west world proposals with circumspection all contacts with Europe during the Three Reigns period effected only under the strict emperor’s control. Scientific and technical advance was taking as intellectual contribution of West to the Tianxia Empire rulers and was bring into state ritual.

Together with the western astronomical and geodetic tools, in particular, a mechanical clock, being at the same time scientific device and work of applied art of Early modern period, the European styles system from the Renaissance to neoclassicism was by ritual participation admitted in China. In forms and decor of artworks the XVII–XVIII centuries were reflected the change of European styles – Baroque, Rococo, Classicism and (sometimes) the Neo-Gothic.

Implementation of the cultural concept of the Manchu dynasty, outlined in Kangxi and excellently completed in days of Qianlong, appeared possible only within professional art. It demanded restoration and reorganization of court workshops. Employment of the European missionaries in Beijing, in Qing dynasty service, helped adapt the western experience and develop on its basis the special version of «the Chinese style» at the Manchu court.

The flowering of international trade and in connection with it natural process of western art principles assimilation (as the answer to needs of European market) caused a stream of style transformations (known as «*chinoiserie* in reverse») in the Chinese export pieces that were made in the Guangzhou / Canton workshops.

But, as the same Cantonese workshops acted as suppliers of the Qing court and, for its part, promoted formation of Manchu elite taste, they should consider a form of Qing court style.

The multilayered Qing style of the XVII–XVIII centuries simulated by the western experts for the Manchu court in Beijing, is represented methodically and structurally close to European *chinoiserie* existing in the tideway of classical styles as at those and other cases, first, there were similar components, and, secondly, the perception of customers and artists was mediated by the culture which has brought them up.

Isomorphism of western chinoiserie and contemporary to it variant of Qing style of the Three Emperors period allows considering them as the phenomena of one order – two polarities which were forming unity of higher level.

Owing to aesthetic sensibility and intuition in arts, which were shown by three great Manchu emperors within the XVII–XVIII centuries, the Chinese culture and art were prepared for those changes which followed in the XX century when the open space of world culture was formed.

Elite types of the Chinese craft of the Qing epoch considered in the book, constantly appealing to tradition and keeping national originality, in a consent with emperor's will turned into the kinds of decorative and applied art which have reflected in transformations of Qing style development of world (western) styles.

At the same time, it is obvious that different kinds of the XVII–XVIII centuries Qing art and craft are noted by an unequal correlation of a traditionalism and innovations of the western origin in them; that the area of distribution of Qing style of the Three Emperors period was limited in comparison with popularity contemporary to it European chinoiserie which captured the western art as a whole and, having fallen outside the limits royal and nobility palaces, became a recognized fashion everywhere.

And still it is necessary to reappraise the role of innovations of the western origin in Qing art for several reasons.

Firstly, received result was reflection of the esthetic choice of a Qing dynasty.

Secondly, techniques, forms, images and plots, which were borrowed from Europe and were assimilated in Chinese art, became signs of the dynasty, having designated its unique shape in the history of imperial China.

And, at last, the cultural exchange with European civilization enabled China to realize anew and update their world.

О монографии М.А. Неглинской
«Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве
периода трех великих правлений (1662–1795)»

Монография Марины Александровны Неглинской «Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех правлений (1662–1795)» представляет собою уникальное в подобной постановке темы исследование, построенное на широком круге памятников, отражающих разнообразные сферы китайской культуры: от государственного ритуала до частного быта.

Актуальность темы состоит в том, что она освещает истоки культурного диалога западноевропейской и китайской цивилизаций, взаимовлияние которых в наше время является ведущим фактором мировых художественных процессов. К сожалению, многие аспекты начального этапа этого культурного диалога до сих пор не уяснены в самом Китаеведении, что провоцирует появление опрометчивых выводов в работах общего профиля. Важно, что проблематика межкультурного диалога исследуется в публикуемой монографии не отвлеченно, а на конкретном и все еще слабо изученном в западном искусствознании материале, в частности – художественном металле и эмалях. При обилии хорошо изданных альбомов и добротных музейных каталогов в искусствознании имеет место явный дефицит полноценных научных исследований, в которых помимо чисто знаточеской информации присутствовал бы теоретический анализ художественной формы и выявлялись закономерности ее эволюции. Неизменно растущий интерес к произведениям китайского искусства XVIII века (в том числе бронзе и эмалям) на современном антикварном рынке – еще один существенный довод за актуальность монографической темы.

В основу книги положена выполненная автором ранее сложнейшая работа по атрибуции памятников из собрания Государственного музея Востока, что потребовало основательного представления о китайских, тибетских, японских и европейских аналогиях. М.А. Неглинская продемонстрировала доскональное знание артефактов и умение дать им научно-объективную, взвешенную и глубокую оценку. Вместе с тем, практическая работа автора с музейными фондами обусловила как доказательность всех теоретических выводов, так и оптимальный выбор научной методологии и стратегии исследования. Памятники рассматриваются как с точки зрения технологии их изготовления, типологии и символики их форм, эстетики формообразования, так и в широком культурологическом контексте. Важным достоинством исследования является сочетание западной искусствоведческой методологии с традиционной в своей основе методологией современного китайского искусствознания, а также использование китайских источников, благодаря чему в научный оборот вводится боль-

шое количество памятников и новых данных, увиденных автором книги в необычном ракурсе.

Работа состоит из двух частей, первая из которых посвящена области государственного ритуала, вторая – кругу проблем, связанных с адаптацией европейских влияний в «светском», экспортном и придворном, искусстве империи Цин периода трех правлений (1662–1795). Данная структура книги позволяет исследовать как механизмы сохранения традиции, так и пути ее модернизации, что является ведущей творческой задачей автора, объединяющей обширный и разноплановый материал глав. Важно подчеркнуть, что хотя подобная цель ставится в отечественном искусствоведении впервые, М.А. Неглинской удалось достичь значимых научных результатов, которые суммируются в конце каждой из глав и в итоговых выводах заключения. Масштабность проблематики соотношения традиционализма и новаторства в искусстве цинского Китая столь необозрима, что ее невозможно исчерпать в рамках одного, пусть и очень крупного исследования. Успех автора обусловлен выбором показательного материала – художественного металла и эмалей, а также вниманием к политическому и социальному факторам развития искусства периода трех правлений. В не меньшей мере научная результативность монографии связана с неуклонным следованием специфике самих памятников, что позволяет автору выявить основные компоненты цинского стиля («чжоуский», «тибетский» и «европейский») и дать им убедительное культурологическое объяснение.

Вопрос о цинском стиле как самостоятельном художественном явлении до сих пор затрагивался в публикациях зарубежных и отечественных авторов лишь по касательной и рассматривался, как правило, в ракурсе кризиса традиционной китайской культуры. Проблема цинского стиля периода трех правлений как китайской версии западного стиля шинуазри рассматривалась лишь в контексте экспортного искусства. Новационность работы М.А. Неглинской состоит в переоценке роли и значения в истории китайского искусства цинского стиля. Автор впервые четко определяет его критерии, обозначает структурные особенности и этапы развития, соотнося цинский стиль XVII–XVIII веков не только в экспортном, но также в ритуальном и придворном искусстве маньчжурского Китая, с западным явлением шинуазри. В такой связи особый интерес вызывают те части исследования, в которых рассматривается механизм включения внешних влияний в контекст цинского искусства, в частности введение европейских астрономических и геодезических инструментов, а также часов в ритуальные наборы. Убедительно выглядит и выделение в монографии двух версий стиля указанного периода – коммерческой и придворной.

Но, соглашаясь с автором, что механизмы соотношения традиционализма и новаторства в китайском искусстве периода поздней империи могут быть разными, отметим, что в целом критерий открытости внешним

влияниям нельзя считать ключевым условием новаторства. Представляется также необходимым продолжить начатое в монографии исследование на уровне углубленного анализа не только отмеченного сходства, но и различий между онтологическими принципами формообразования в диаметрально противоположных культурных традициях.

В заключение хотелось бы еще раз отметить, что монография «Шинуазри в Китае» представляет собою пионерское, самостоятельное и глубокое исследование, выполненное на высоком профессиональном уровне. Сочетание научной основательности и понимания фактического материала позволило автору выстроить доказательный анализ и прийти к оправданным и убедительным выводам, соответствующим поставленной цели. Монография написана хорошим, ясным языком и композиционно выверена. Дополняющие ее примечания и приложения, содержащие термины и данные, почерпнутые из авторского перевода источников, имеют большую научную ценность.

Исследование М.А. Неглинской открывает новые горизонты теоретического осмысления межкультурных связей и принципов адаптации заимствуемых художественных нормативов национальными культурами. Не менее важна и практическая значимость работы, материал которой значительно обогащает лекционные вузовские курсы искусствоведческих и востоковедных специальностей, открывает новые возможности для атрибуции цинских произведений в практике музейных хранителей, коллекционеров и антикварных экспертов.

*Профессор кафедры всеобщей истории искусства
факультета истории искусства
Российского государственного
гуманитарного университета,
доктор искусствоведения*

В.Г. Белозерова



Марина Александровна Неглинская – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела Китая Института востоковедения РАН; более 20 лет работала научным сотрудником и хранителем коллекции дальневосточных лаков и эмалей Государственного музея Востока (Москва); автор и консультант ряда выставок китайского искусства, в том числе – выставки пекинского музея Гугун в Московском Кремле («Запретный город, Сокровища китайских императоров», 2007), автор каталога «Китайские расписные эмали в коллекции Государственного музея искусства народов Востока» (М., 1995), монографии «Китайские ювелирные украшения периода Цин (XVII – начала XX веков). История, семантика, эстетика» (М., 1999), каталога-монографии «Китайские перегородчатые эмали XV – первой трети XX века» (М., 2006), и около 90 опубликованных научных статей. Принимала участие в создании шестого тома энциклопедии «Духовная культура Китая», авторскому коллективу которой была присуждена Государственная премия РФ 2010 года.

Научное издание

Ученые записки отдела Китая
Выпуск 16

Марина Александровна Неглинская

ШИНУАЗРИ В КИТАЕ:
ЦИНСКИЙ СТИЛЬ В КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ
ПЕРИОДА ТРЕХ ВЕЛИКИХ ПРАВЛЕНИЙ (1662–1795)

Монография

Утверждено к печати
Федеральным государственным бюджетным учреждением науки
Институтом востоковедения
Российской академии наук

Верстка *О.Н. Морозовой*

Федеральное государственное
бюджетное учреждение науки
Институт востоковедения РАН
107031 Москва, ул. Рождественка, 12
Научно-издательский отдел
Зав. отделом А. В. Сарабьев
E-mail: izd@ivran.ru

Сдано в набор 01.02.2015.
Подписано к печати 06.03.2015.
Печать офсетная. Бумага мелованная 115 гм².
Формат 70x100¹/₁₆. Усл. печ. л. 38.
Тираж 300 экз. Заказ № 143.

Отпечатано в типографии ООО «Издательство МБА»
Москва, ул. Озёрная, д. 46 тел.: (495) 726-31-69;
(495) 968-24-16; (495) 623-45-54; (495) 625-38-13.
e-mail: izmba@yandex.ru
Генеральный директор С.Г. Жвирбо