

КИТАЙСКИЙ КОСТЮМ

СИМВОЛИКА
ИСТОРИЯ

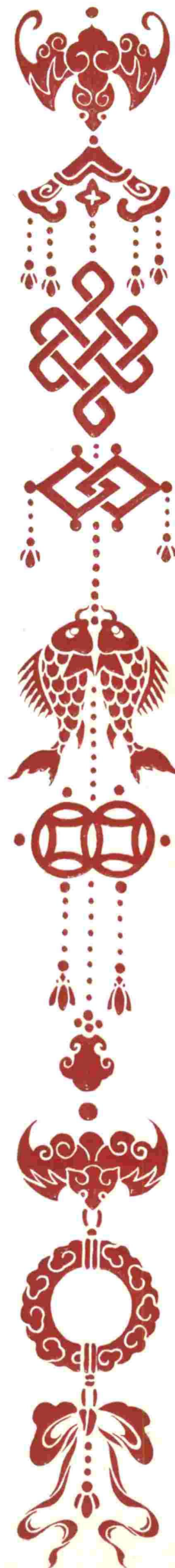


АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ
ВОСТОКОВЕДЕНИЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«НАУКА»





Л. П. СЫЧЕВ
В. Л. СЫЧЕВ

КИТАЙСКИЙ КОСТЮМ

СИМВОЛИКА
ИСТОРИЯ

ТРАКТОВКА В ЛИТЕРАТУРЕ
И ИСКУССТВЕ



ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА · 1975

902.7

С 95

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР

Е. В. ЗАВАДСКАЯ

ХУДОЖНИК

Л. П. СЫЧЕВ

В книге рассматривается комплекс проблем, связанных с историей и символикой китайского костюма. Основное внимание уделено ритуальному облачению, его структуре и декору, в которых отражаются космологические представления древних китайцев.

С $\frac{80104-077}{013(02)-75}$ 256-75

© Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1975.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Когда мы думаем о Европе XVIII в., в нашем воображении вместе с капризными завитками рокайля возникают локоны напудренных париков; когда думаем об античной Греции, каннелюры ионических колонн ассоциируются со строгими складками хитона.

Одежда, скрывая тело человека, раскрывает его душу, выражает его вкусы, настроения и подчас даже идеи и как одно из функциональных искусств, сливаясь с другими его видами, создает стиль эпохи.

Поэтому естественно, что изучение истории костюма имеет не меньшее значение, чем исследования в любой другой области человеческой деятельности: оно часто дает ключи к решению ряда проблем как в областях знания, смежных с этнографией, к которой обычно относят историю костюма, так и в науках, весьма далеких от нее.

И, однако, костюму до сих пор уделялось очень мало внимания. Особенно не повезло костюму народов Азии, и в частности Китая: количество и качество посвященных его изучению советских публикаций никак не отвечают современным требованиям.

Цель настоящей книги — положить начало восполнению этого досадного пробела и коснуться тех вопросов истории китайского костюма, необходимость разрешения которых давно уже назрела.

Вот несколько примеров, свидетельствующих о том, как разнообразны те области, в которых отрицательно сказывается неразработанность этой темы.

В Ленинграде в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого долгое время стоял манекен, изображавший якобы китайского принца, о чем говорила зрителю этикетка. На этом так называемом принце был надет мужской головной убор и свадебный халат императрицы, и никто из ученых-этнографов этого не подозревал.

Китайский историк Фань Вэнь-лань в своей книге «Чжунго тунши цзяньбянь» («Краткая история Китая») дает репродукцию портрета якобы ханьского императора У-ди, жившего на рубеже II и I вв. до н. э. [128, II, 38]¹ (этот портрет в

1960 г. входил в экспозицию пекинского Исторического музея Китая), хотя на самом деле это почти точная копия портрета цзиньского У-ди, жившего на четыреста лет позже.

В 50-х годах на страницах китайского журнала «Каогу» («Археология») развернулась дискуссия вокруг датировки Инаньской гробницы (пров. Шаньдун) [89; 110; 122; 138—140]. Причем одна из участниц дискуссии, Цзэн Чжао-юй, для того чтобы доказать раннюю датировку памятника, указывала на очень большие различия в трактовке костюма у инаньских мастеров и у одного из величайших художников Китая, Гу Кай-чжи, жившего на рубеже IV и V вв. [138; 140]. В то же время другой участник дискуссии, Ли Вэнь-синь, опираясь на якобы полное тождество трактовки одежды на плитах Инаня и на свитке Гу Кай-чжи, доказывал позднее происхождение гробницы [110].

Анализ интереснейшего свитка танского мастера Янь Ли-бэня (VII в.), проделанный Освальдом Сирином в его капитальном труде по истории китайской живописи [79, I, 98—101], был бы значительно полнее и глубже, если бы были учтены особенности костюмов императоров, изображенных на свитке.

Наконец, многочисленные ошибки, возникшие при переводе на русский язык описаний костюма в романе Цао Сюэциня «Хунлоу мэнь» («Сон в красном тереме», XVIII в.) [28], не только искажают внешний облик героев и характерные черты китайского быта, но и ослабляют выразительность идейной линии этого великолепного произведения. Это доказывает, что без знания форм костюма литературовед не может до конца понять всех красот литературного подлинника, а переводчик не может передать все его нюансы русскому читателю.

веденной в конце книги; вторая арабская цифра (после знака №) — номер корешка в больших китайских изданиях типа «Сы бу бэйяо» и «Ту шу цзинчэн» или номер журнала; римская цифра — номер тома в изданиях европейского типа или номер цзюаня в изданиях китайского типа; последняя арабская цифра, набранная курсивом, — номер страницы. Во всех остальных случаях при цифре дается словесное обозначение, например: табл. — таблица, рис. — рисунок и т. д.

¹ Здесь и далее цифры в квадратных скобках обозначают: первая арабская цифра — номер источника в библиографии, при-

Итак, мы видим, что работа по китайскому костюму пужна и этнографам, и историкам, и искусствоведам, и филологам, и переводчикам, и многим, многим другим специалистам.

Переходя к содержанию настоящей книги, прежде всего приходится пожалеть, что за недостатком места нам пришлось ограничиться публикацией лишь небольшой части подготовленных к печати материалов. При их отборе мы руководствовались скорее принципом «все о немногом», чем «понемногу обо всем», так как нам кажется, что такой метод лучше удовлетворит практические нужды исследователей. И все-таки нам пришлось детальные разработки отдельных вопросов несколько разбавить беглыми обзорами, чтобы дать наряду с насколько возможно полными сведениями о развитии некоторых специальных форм китайской одежды также и самое общее представление об эволюции костюма этой страны в целом. Из сказанного ясно, что книга представляет не плавное повествование с равномерным распределением материала, а ряд очерков, разных и по размеру, и по характеру. Книга написана двумя авторами: основная часть работы — Л. П. Сычевым; «Костюм эпохи маньчжурского владычества» — В. Л. Сычевым; «Трактовка костюма в романе Цао Сюэ-циня „Сон в красном тереме“» — Л. П. Сычевым и В. Л. Сычевым.

Поскольку мы рассматриваем костюм как одно из искусств, как своего рода «портативную архитектуру индивидуального пользования», главное внимание уделено в нашей работе торжественным формам одежды высших сословий и в том числе ритуальному облачению как наиболее интересному и по конструкции, и по богатству орнаментики. Но даже здесь нам пришлось предельно ограничить свою задачу, сосредоточив все внимание на отражавшей мирозерцание древ-

них китайцев семантике структуры и орнаментации костюма и на исследовании их эволюции в более поздние периоды истории, оставив в стороне чисто художественную проблематику, а также все, что связано с техникой вышивки и ткачества. Эти вопросы настолько емки, что требуют специального исследования².

Теперь об иллюстрациях. Вся работа построена на изучении памятников искусства и подлинных предметов одежды, хранящихся в наших музеях или опубликованных в зарубежных изданиях. Однако нам пришлось отказаться от публикации репродукций, так как это хотя и повысило бы эстетическую ценность книги и сделало бы ее более документальной, но, с одной стороны, очень усложнило бы издание, а с другой — значительно снизило бы познавательную ценность изобразительного материала. Метод обобщающих перерисовок и реконструкций, который мы избрали, делает изображения более четкими и доносит до читателя такие детали, которые остались бы незамеченными в документальных иллюстрациях. Кроме того, мы всегда делаем ссылки на источники, так что серьезно заинтересовавшийся историей китайского костюма читатель может сопоставить наши иллюстрации с оригиналами, причем первые во многих случаях помогут ему расшифровать трудно читаемые изобразительные документы.

В заключение приносим самую искреннюю благодарность всем, кто горячим участием и добрым советом помог завершению данной работы.

² О повседневной мужской и женской одежде самое общее представление можно будет составить по нашей статье «Китайский костюм» в первом выпуске сборника «Костюм всех времен и народов» (в настоящее время готовится к изданию Всероссийским театральным обществом).

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

Костюм древнего Китая

Древнейшие сведения о китайском костюме мы находим в так называемых классических книгах, корнями уходящих в доханьские времена. Сведенные последователями Конфуция в серию канонических книг, они на многие века стали своего рода морально-политическим кодексом китайского государства.

Согласно китайской исторической традиции, в 213 г. до н. э. все эти книги были сожжены венценосным реформатором Цинь Ши-хуаном, а затем восстанавливались ревностными последователями Конфуция либо по памяти, либо по отдельным, якобы случайно уцелевшим фрагментам.

В период Хань возникли разные варианты этих книг и было положено начало их обрастанию многочисленными комментариями.

Рассмотрим те из книг, в которые вошли разделы, специально посвященные костюму.

Это прежде всего «Чжоу гуань» («Чжоуская администрация») — книга, больше известная под поздним и менее правильным названием «Чжоу ли» («Чжоуский церемониал») [151—153; см. также 7], о которой Б. Карлгрен писал, что она имела целью не столько изложение реально существовавшей административной системы, сколько поучение, какой эта система должна быть, чтобы соответствовать принципам конфуцианства [71, 201]. Это, конечно, в полной мере относится и к регламентации костюма, впервые изложенной в «Чжоу ли». Особый интерес представляют две части: «Чунь-гуань. Сыфу» [«Весеннее ведомство (министерство церемоний. — Л. С.). Чиновник-гардеробмейстер»] и «Сягуань. Бяньши» [«Летнее ведомство (военное министерство. — Л. С.). Сановник, ведающий головными уборами»].

Если принять мнение Б. Карлгрена, то станет ясно, что текст «Чжоу ли» может дать нам лишь самое отдаленное представление о доханьском костюме. Зато он чрезвычайно интересен как канон, так или иначе повлиявший на торжественные одеяния последующих эпох. В этом отношении мно-

гочисленные комментарии к основному тексту представляют более ценный материал, чем скупые и подчас неясные высказывания самого источника. Очень важно выделить в позднейших толкованиях следующие элементы: сведения, почерпнутые из других древних текстов и, следовательно, проливающие свет на самое далекое прошлое китайского костюма; отражение реалий того времени, когда жил комментатор, и, наконец, его собственные рационалистические построения, которые могли сказаться в костюме последующих веков.

Самый ранний известный нам комментарий к «Чжоу ли» написал в I в. Чжэн Сынун, но до нас он дошел только в форме цитат в комментариях-*чжу*, написанных в конце II в. известным восточноханьским ученым Чжэн Сюанем [152]. Поскольку оба толкователя носили фамилию Чжэн, первого из них часто называют Сянь Чжэн (Ранний Чжэн), а второго — Хоу Чжэн (Поздний Чжэн). Чжэн Сюань во многих вопросах, касающихся костюма, полемизирует с Чжэн Сынунем. Так, например, название ритуальной формы четвертой степени — *цуй мянь* Чжэн Сюань выводит из украшавших ее символических изображений, а Чжэн Сынун — из термина, якобы обозначающего шерстяную ткань (эта ткань, кстати, никогда не употреблялась для изготовления ритуальных одежд).

В VII в. танский ученый Цзя Гун-янь снабдил «Чжоу ли» обстоятельными разъяснениями-*шу* [151]. Наконец, во второй половине XIX в. самое пространное, претендующее на канонизацию толкование со сводкой всех комментариев написал Сунь И-жан [153]. Подобное толкование обычно называется *чжэньби* («истинный смысл»).

Итак, мы видим, что в «Чжоу ли» приходится иметь дело с напластованиями, происходившими на протяжении более чем двух тысяч лет. Это дает в руки исследователя костюма богатейший материал.

Другой источник сведений о древнекитайском костюме — «Ли цзи» («Записи о ритуале») [112]. Если по поводу датировки предыдущей книги среди ученых существуют большие разногласия и лишь некоторые считают, что текст «Чжоу ли» восходит к чжоуским временам, то в отношении «Ли цзи»

исследователи единодушны. Здесь собраны в основном раннеханьские записи древней традиции. Комментарий-*чжу* к этой книге написал опять-таки Чжэн Сюань.

Для историка костюма особенно интересна в «Ли цзи» глава, называемая «Юйцзао» («Нефритовое украшение»), содержание которой выходит за пределы ее названия, так как в ней повествуется не только об украшениях императорской короны, но и о формах одежды, соответствующих разному времени дня.

Интересна также глава «Юэлин» («Веление лун»), из которой мы узнаем о ритуалах, связанных со сменой времен года, и об одеяниях, в которые облачались их участники.

«Ли цзи», так же как и «Чжоу ли», мы должны рассматривать в качестве не столько верного отражения чжоуской действительности, сколько канона, оказавшего влияние на одежду последующих веков.

Третий источник — «И ли» («Установленный ритуал») [56]. Здесь в главе «Ши гуаньли» рассказывается о церемонии, при которой юноша, достигший двадцати лет, впервые надевает официальный головной убор. В главе «Ши хуньли» говорится о свадебных обрядах, а глава «Ши санли» повествует о похоронах и трауре. Комментарий-*чжу* написан во II в. все тем же Чжэн Сюанем, а толкование-*шу* — в VII в. танским ученым Цзя Гун-янем.

Три перечисленные выше классические книги часто объединяются общим названием «Сань ли», т. е. «Три [книги] о ритуале», а иллюстрации к ним обычно сводятся в одно издание под титулом «Сань ли ту» («Рисунки к трем [книгам] о ритуале»).

Записи о костюме во всех этих трех источниках настолько лаконичны, отрывочны, неясны и порой противоречивы, что четкого представления о системе костюма глубокой древности они дать не могут и, таким образом, предоставляют широкий простор для комментаторской фантазии. Так, например, два иероглифа, один из которых обозначает неизвестную птицу, а второй — «корону» (*бе мянь*), превращаются у комментатора Чжэн Сюаня в название облачения, состоящего из «короны», кофты и «плахты» с изображениями семи символических фигур (самая значительная из них — фазан) [152, № 14, XXI, 26, 3а]. Или еще один пример. В «Чжоу ли» в одном месте говорится, что у вана (сына Неба) было шесть «корон» [152, № 14, XXI 26], а в другом — только пять [152, № 16, XXXII, 1а]. На этом основании, а также еще потому, что в описании облачения, в котором приносят жертву Небу, упоминается шуба, но не упоминается расшитая символами кофта, Чжэн Сюань делает вывод, будто самый торжественный костюм сына Неба был самым скромным, лишенным каких-либо украшений, и даже «корона», поскольку на ней не было нефритовых подвесок, не вошла в описание распорядителя головными уборами [152, № 16, XXXII, 1а]. Не все позднейшие комментаторы согласились с этой версией. Была выдвинута другая, более стройная и логичная теория, согласно которой именно *дацю мянь* — ритуальная форма первой степени — отличалась наибольшей роскошью и имела наибольшее количество символических изображений [158, XII, 16].

Все это свидетельствует о том, что наши представления о древнейшем (доханьском) костюме могут основываться только на догадках. Иллюстрации «Сань ли ту» тоже не вносят ясности. Дело в том, что древние книги, известные под этим названием, не сохранились, а самая ранняя из дошедших до наших дней [133] составлена лишь в X в. сунским

чиновником Не Чун-и. В пояснительном тексте Не Чун-и не раз указывает, что некоторые из иллюстраций построены на догадках и в общем-то неизвестно, какова была истинная древняя форма. (В отношении одеяния *дацю мянь*, предназначенного для жертвоприношения Небу, заметим в скобках, Не Чун-и придерживается теории Чжэн Сюаня и дает рисунок самого скромного одеяния для самого торжественного ритуала, что важно помнить, так как это отразилось на множестве позднейших иллюстраций.) Таким образом, возникает вопрос: какой именно строй костюма отражают иллюстрации в «Сань ли ту»?

Первое издание книги Не Чун-и не сохранилось. Нам удалось сличить три издания: китайское, вышедшее в годы правления Кан-си под циклическими знаками *бин-чэнь*¹, т. е. в 1676 г.; японское, одиннадцатого года Хорэки, т. е. 1761 г., и китайское, начала XX в., точно не датированное. Рисунки оказались почти идентичными. Следовательно, все они восходят к одному образцу, который стал каноном на последующие триста лет. Но есть деталь, которая убеждает, что все-таки в этих изданиях даны неточные копии гравюр, собранных Не Чун-и. Дело в том, что на всех этих рисунках на торжественных кофтах изображены драконы с пятью когтями, тогда как в период Сун (960—1279), когда жил Не Чун-и, на лапах дракона изображали только три когтя. Следовательно, цинский гравер-копиист модернизировал иллюстрации, приспособил их к обычаю своего времени. И тем не менее чувствуется, что в основе своей эти рисунки очень древние — за исключением пяти когтей дракона, все в них отличается архаической простотой, и даже у драконов, расположенных в менее заметных местах, как, например, на «фартуке», всего три когтя. Следовательно, переделке подверглись только наиболее ответственные, с точки зрения копииста, места.

Эти, казалось бы, мелкие факты заслуживают самого пристального внимания исследователя: ведь кропотливое сличение мельчайших деталей рисунков, переходящих из издания в издание, помогает подчас выявить очень важные детали.

Приведем очень характерный пример. Рисунки раздела книги «Сань ли ту», посвященного костюму, целиком были включены в соответствующий раздел минской энциклопедии «Сань цай тухуй» («Собрание иллюстраций, изображающих Небо, Землю и Человека») [96, I], составленной в 1585 г.² Нам удалось ознакомиться с одним из первых переизданий этого огромного труда. И вот любопытный факт: все древние шапки простой конструкции очень точно скопированы с гравюр, помещенных в «Сань ли ту», тогда как шапки торжественных форм (например, головного убора *мянь*) явно минимизированы. В них ничего не осталось от архаической простоты. В таком преобразованном виде гравюры, собранные Не Чун-и, перекочевали из «Сань цай тухуй» в грандиозную цинскую энциклопедию «Циньдин гу цзинь ту шу цзичэн» («Высочайше утвержденное полное собрание рисунков и текстов, отно-

¹ В старом Китае кроме летосчисления по эрам правления императоров существовало и другое, которое велось при помощи десяти знаков, называемых *ши ганьгань* (десять «небесных стволов»), и двенадцати знаков, называемых *шиэр дичжи* (двенадцать «земных ветвей»). Эти знаки сочетались поочередно, что давало всего шестьдесят комбинаций, образующих цикл. По такому летосчислению можно определить год, только когда известны и другие данные, как, например, здесь — время правления императора Кан-си.

² Эту дату приводит С. Камманн. Нам установлено лишь, что автор энциклопедии Ван Ци получил степень *цзиньши* в годы правления Цзя-цзин, т. е. в 1522—1566 гг. [144, 888].

сящихся к древности и современности») [161]³, которая была начата в период правления императора Кан-си (1662—1722) Чэнь Мэн-лэем и закончена только в царствование Юн-чжэна в 1727 г. (в нашем распоряжении факсимильное воспроизведение 1934 г.). Костюму в этом гигантском труде посвящены две тетради (цэ) — 728 и 729. Именно из этого источника черпали большую часть своих иллюстраций составители популярных энциклопедий нашего века «Цыюань» [145] и «Цыхай» [144]. Тринадцатитомный иллюстрированный китайско-японский словарь Морохаси «Дай канва дзитэн» («Большой китайско-японский словарь») [176] выгодно отличается от них тем, что часто заимствует иллюстрации из первоисточника, т. е. из книги «Сань ли ту».

Наконец, необходимо упомянуть еще два интересных издания: «Лю цзин ту» («Иллюстрации к «Шести классическим книгам») [158], составленное Чжэн Чжи-цяо и увидевшее свет в восьмом году правления императора Цянь-луна (1743), и «Н ли ту» («Иллюстрации к обрядам и ритуалу») [149], осуществленное Чжан Хуй-янем в десятом году правления Цзя-цина (1806) и снабженное предисловием известного ученого той эпохи Жуань Юаня. Первая книга интересна тем, что она порывает с традицией Чжэн Сюаня и описывает облачение для жертвоприношения Небу как самое роскошное, вторая — тем, что дает точные чертежи покроя всех форм древней одежды, хотя, по-видимому, гипотетические.

До сих пор мы говорили о литературных источниках, из которых можно почерпнуть некоторые, очень скудные сведения о древнейшем, доханьском costume. Других, более надежных источников, к сожалению, нет, так как от одежды той далекой эпохи до наших дней не дошло ничего, если не считать нефритовых подвесок и поясных блях и пряжек. В искусстве же того времени изображения человека были еще настолько примитивны, что сделать на их основании обобщающие выводы о внешнем виде и покрое одежды не представляется возможным.

Дошедшая до нас от периода Чжаньго картина «Женщина с фениксом и драконом» не меняет дела, так как это всего лишь единичный случай точного воспроизведения костюма и по ней можно судить только о модном платье дамы той эпохи.

С наступлением нашей эры, что в Китае соответствует периоду Поздняя Хань (25—220), положение меняется. От этого времени до нас дошло довольно много кусков ткани, а в искусстве человек занял такое место, что по его изображениям уже можно составить представление о самых разнообразных одеяниях, характеризующих и возрастные и социальные особенности портретируемых. С этого момента литературные памятники перестают быть единственным источником, из которого черпает сведения исследователь китайского костюма. Теперь в его распоряжение поступает богатейший изобразительный материал — книги и альбомы знакомят его со скульптурой и живописью того времени [49; 51; 62; 95; 97; 104; 116; 138; 140]. Вместе с тем литературные описания одежды в специальных изданиях меняют характер. Они становятся более конкретными, подробными и надежными.

Для изучения ханьского костюма очень большую ценность представляют записки о придворном этикете — «Ду дуань» («Единственно верное») [134], написанные жившим в конце II в. ученым Цай Юном, а также «Юй фу чжи» («Описание

колесниц и одежды») Дун Ба (III в.), которое легло в основу соответствующего раздела «Хоу Хань шу» («История династии Поздняя Хань») [121, III, 1590—1599]⁴. Интересно, что именно у Дун Ба мы находим первое упоминание об изучении истории китайского костюма. На стр. 1591 читаем: «Во втором году эры Вечного мира (59 г. н. э. — Л. С.) Сыновне-почтительный и Просвещенный император (полный посмертный титул восточноханьского Мин-ди. — Л. С.) впер-

вые созвал чиновников. . .» Далее идет иероглиф «цай» 采, который с предельной лаконичностью выражает следующее: «для того, чтобы установить формы ритуального платья на основе изучения. . .» Затем перечисляются древнейшие книги, среди которых уже упомянутые нами «Чжоу ли» и «Ли цзи», а также глава о Гао Яо, министре легендарного императора Шуня (в другом варианте названная «И цзи». — Л. С.), в «Шу цзине» («Классическая книга исторических документов») [72, III, 80, 81]. Пространный перевод иероглифа «цай», сделанный нами выше, вытекает из фразы, следующей за перечислением книг: «. . . император (по вновь установленному закону. — Л. С.) должен одеваться, следуя учению Оуяна, а аристократы и чиновники — учению Старшего и Младшего Сяхоу». Оуян и оба Сяхоу — толкователи «Шу цзина», работы которых до нашего времени не дошли. По-видимому, Оуян считал, что нефритовая завеса должна быть и спереди и сзади «короны», а Сяхоу — только спереди, так как именно в этом было различие императорской и княжеской «корон» в ханьское время.

Период Цзинь в истории китайского костюма отражен в разделе «Юй фу» («Колесницы и одежда») книги «Цзинь шу» («История династии Цзинь») [121, V, 183—190]. Хотя тексты глав «Юй фу чжи» в «Хоу Хань шу» и «Юй фу» в «Цзинь шу», посвященных костюму, не так лаконичны, как описания одежды в классических книгах, все же нужна изрядная изворотливость ума, чтобы отождествить какую-либо описанную в них форму одежды с изображенной в том или ином произведении искусства.

На основе изучения всех этих книг, а также многочисленных археологических находок и памятников искусства периодов Хань и Цзинь японский исследователь Харада Ёсито в 1937 г. опубликовал очень интересную книгу «Кан Рокутё-но фукусёку» («Костюм периода Хань и Шести династий») [180], в которой приводит много интересных догадок. К сожалению, работа Харады Ёсито вышла в свет до открытия таких ценных памятников, как гробницы в Инане и Ванду, поведавших нам много тайн. Естественно поэтому, что некоторые догадки, высказанные в этой книге, теперь должны быть признаны ошибочными⁵.

По этой же причине частично устарела книга Алиды и Вольфрама Эберхард «Моды времен Хань и Цзинь» [58]. Она основана на синтезе изысканий Харады Ёсито и того

⁴ Здесь и далее при упоминании династийных историй мы даем ссылку на соответствующий том факсимильного издания «Соинь Бонабэнь эршисы ши», т. е. полного собрания «Двадцати четырех историй».

⁵ Когда рукопись книги была уже в производстве, автор получил возможность ознакомиться с новым изданием работы Харады Ёсито «Кан Рокутё-но фукусёку» («Костюм периодов Хань и Шести династий»), осуществленным в 1967 г. Но, к сожалению, оно оказалось всего лишь факсимильным переизданием работы, написанной 30 лет назад. Добавлены лишь сорок семь страниц, на которых дано беглое описание открытых за это время памятников. Никаких коррективов, вытекающих из изучения этих памятников, в основном тексте не сделано.

³ В дальнейшем мы будем называть этот труд сокращенным, получившим широкое распространение названием «Ту шу цзинь».

ценного, что сделал В. Эберхард в области изучения местных культур древнего Китая [59]. Очень интересна теория В. Эберхарда о взаимовлиянии северных и южных форм китайской одежды.

В 1959 г. в Китае была опубликована иллюстрированная книга Чжан Мо-юаня «Ханьдай фуши цанькао цзыляо» («Материалы к изучению ханьского костюма») [148]. К сожалению, содержание книги совершенно не соответствует названию, поскольку никаких достоверных материалов автор не публикует, а вместо этого дает рисунки, в которых некритически синтезированы формы, взятые из произведений поздних ханьского искусства (в основном II в.) и иллюстраций «Сань ли ту» (X в.), причем последние, как мы уже видели, никак нельзя считать документальными.

Теми же недостатками грешит и первая попытка описать древнекитайский костюм на русском языке. В 1958 г. автор этих строк опубликовал статью «Мужская одежда древних китайцев», иллюстрированную таблицей рисунков-реконструкций [25]. Наряду с некритическим отношением к китайским источникам основным недостатком статьи явилось то, что в ней не была проведена четкая граница между древним и средневековым костюмом. Таково было общее состояние разработки данного вопроса в тот период. Ведь и Харада Ёсито и В. Эберхард пишут о костюме периода Хань и Шести династий как о чем-то почти тождественном, тогда как именно на рубеже двух названных эпох произошли самые большие сдвиги в эволюции китайского костюма и именно здесь прошла граница между средневековьем и древностью.

Костюм средневековья и нового времени

Официальные данные о средневековом костюме мы черпаем из серии специальных разделов династийных историй. Вот основные из них: «Синь Тан шу. Чэ фу чжи» («Новая история династии Тан. Описание колесниц и одежды») [121, XIII, 148—153]; «Сун ши. Юй фу» («История династии Сун. Колесницы и одежда») [121, XVI, 1616—1670]; «Ляо ши. Юй фу» («История династии Ляо. Колесницы и одежда») [121, XIX, 311—316] (это описание одежды частично переведено Рольфом Стейном на французский язык [83, XXXV, 1940 г., 77]); «Юань ши. Юй фу» («История династии Юань. Колесницы и одежда») [121, XX, 933—971]; «Мин ши. Юй фу» («История династии Мин. Колесницы и одежда») [121, XXII, 663—669].

Однако только параллельное критическое изучение археологических находок и памятников искусства поможет создать правильное представление о костюме эпох Тан, Сун, Юань и Мин, так как, с одной стороны, в династийных историях могут быть описания форм, санкционированных законом, но не привившихся в жизни, а с другой — в произведениях искусства могут изображаться не реальные, а фантастические костюмы. Мы можем там встретиться с анахронизмами, обусловленными эстетическими идеалами эпохи или, наоборот, стремлением художника к оригинальности и другими причинами. Еще в 1074 г. сунский ученый Го Жо-суй в своем трактате «Тухуа цзянь вэнь чжи» («Рассуждение о картинах, которые довелось увидеть или о которых лишь слышал») [100] писал о том, что художник, изображая ко-

стюм, должен стремиться к исторической правде, и критиковал одного из величайших танских художников Янь Ли-бэня (VII в.) за анахронизмы в одежде его персонажей.

Для изучения эволюции китайского костюма в VI—XIII вв. очень ценна небольшая, но с многочисленными рисовками книга Пань Цзе-цзы «Дуньхуан бихуа фуши цзыляо» («Материалы по костюму, изображенному в стенной живописи Дуньхуана») [120]. Несмотря на скромный объем, это, пожалуй, наиболее ценный труд во всей литературе по китайской одежде. В первом номере журнала «Мэйшу яньцзю» за 1958 г. был опубликован перевод статьи Харады Ёсито о костюме периода Тан [181]. Однако малые размеры и отсутствие иллюстраций лишают эту статью большого интереса.

Начиная с периода Мин мы вступаем в эпоху, когда историк костюма становится на твердую почву фактов. Это, правда, не означает, что больше никаких секретов и загадок в этой области не осталось. Они есть и по сей день. Но все же обилие разнохарактерных сведений позволяет нам составить о минском костюме более полное представление, чем о костюмах предыдущих эпох.

Представление об этапах развития костюма в период Мин мы можем почерпнуть, изучая императорские портреты дворцовой коллекции, опубликованные в 20-х годах нашего века шанхайским издательством в альбоме «Чжунго лидай ди хоу сянь» («Портреты китайских императоров и императриц разных династий») [154], а также из многочисленных иллюстрированных минских изданий, и главное по реальным костюмам, найденным при вскрытии могил, фотографии которых регулярно публиковались в китайских журналах «Вэньбу» («Материальная культура») и «Каогу» («Археология»).

Что же касается литературных источников, необходимо предупредить, что правильное представление об одежде периода Мин можно получить лишь при очень осторожном использовании цинских иллюстраций, так как в поздних перепечатках всегда могут встретиться искажения. Так же как в энциклопедии «Сань цай тухуй» были приукрашены древние «короны», так и в цинскую энциклопедию «Ту шу цзичэн» граверы, копируя минские рисунки, внесли черты своего времени. Так, например, на нагрудно-наспинных квадратах чиновников периода Мин — *буфанах* были вышиты звери и птицы, а после маньчжурского завоевания на них появилось изображение солнца. Произошла та же история, что и с тремя и пятью когтями дракона на императорской кофте. Цинский художник не мог вообразить *буфана* без солнца и потому, даже копируя изображение минских знаков различия, рисовал на них цинское солнце.

Впрочем, кроме этих, психологически объяснимых искажений в цинских материалах, имеющих дело с реалией доцинских времен, много ошибок, появившихся в результате простой небрежности. Так, минская энциклопедия на стр. 22 цзюаня I (хань 8) дает рисунок простейшего танского головного убора. Причем в объяснительном тексте говорится, что в такой шапке часто изображались императоры династии Тан. Рядом же нарисована псевдоханьская шапка, весьма отличная по форме от первой. Составители цинской энциклопедии, перепечатывая эту страницу, перепутали клише, и в результате в «Ту шу цзичэн» танская шапка называется ханьской [161, № 729, 55], а псевдоханьская — танской, хотя ни одного танского императора в подобном головном уборе, разумеется, никто никогда не видел. Однако это еще не самое плохое. Опечатка может вкратиться в любое издание. Плохо и удивительно то, что эта ошибка никем не была за-

мечена и была повторена на страницах популярных энциклопедий нашего времени — «Цзюань» и «Цыхай».

Говоря о необходимости критического подхода при использовании цинских материалов, уместно упомянуть, что цинский китаец вообще воспитывался на анахронизмах в изображении костюма, так как условности китайского театра исключали историческую правду из костюмерии и реквизита, которые всегда были чрезвычайно красивы, но являли фантастическую картину смешения стилей различных эпох. А если вспомнить ту огромную роль, которую всегда играл театр в жизни китайского народа, то станет понятным, почему неверное представление об историческом костюме так укоренилось в его сознании. Это сказывается и в лубке, и в иллюстрациях к книжкам-картинкам, и в других произведениях искусства.

В упоминавшейся ранее энциклопедии «Сань цай тухуй» кроме раздела, посвященного древнему костюму и представляющего собой перепечатку (не без искажений) гравюр «Сань ли ту», есть также раздел, демонстрирующий формы платья, якобы официально принятого царствующей династией, где все рисунки теоретически должны быть вполне достоверными. Однако они не отражают трехсотлетней эволюции минского костюма, который, как это показывают археологические раскопки, непрерывно изменялся.

Маньчжурское завоевание значительно изменило китайский костюм. О формах, закрепленных в правление императора Кан-си, можно прочесть в своде его законов, переведенных в 1781—1783 гг. на русский язык и изданных под названием «Китай. Законы и постановления» [5]. Окончательно утвердились формы цинского костюма при императоре Цянь-луне, законы которого перевели на русский язык в 1784 г. И. Россохин и А. Леонтиев [17].

Однако наиболее полное представление о китайском официальном костюме эпохи маньчжурского владычества дает только полный свод иллюстраций к цяньлуновским законам, где изображены все предметы одежды — и гражданской, и военной, и мужской, и женской. Здесь можно найти все формы костюма, предназначенного как для императора, так и для самого мелкого чиновника, для самых торжественных случаев и для повседневного ношения и даже для дождливой погоды. Рисунки имеют форму чертежей, дающих представление и о покрое, и о пропорциях, и о мельчайших деталях декора всех предметов одежды. Только о цвете приходится судить лишь по описанию, так как все иллюстрации выполнены черным контуром, хотя в Москве в Государственной Публичной библиотеке им. В. И. Ленина хранится уникальный экземпляр этого издания, где женские костюмы очень искусно раскрашены от руки в соответствии с описаниями. Называется этот ценнейший сборник «Хуанчао лици туши» («Образцы предметов ритуальной утвари царствующей династии») [130]. Издан он был в 31 г. правления императора Цянь-луна, т. е. в 1766 г. Костюму посвящены цзюани IV—VII.

В 16 г. правления Цзя-дина (1812) этот огромный труд был переиздан под новым названием — «Циньдин Да Цин Хуйдянь ту» («Высочайше утвержденные рисунки к законам Великой [династии] Цин») [143]. Под этим же названием было осуществлено переиздание в 25 г. правления Гуан-сюя (1899). Мы сличили все три издания и убедились в полной идентичности их иллюстраций.

Таким образом, эти источники дают полное представление о костюме цяньлуновских времен. Но они совершенно не от-

ражают стилистической эволюции китайской одежды за последние двести лет.

Этот пробел не заполняют и книги, изданные в Европе. Из них прежде всего надо упомянуть альбом цветных гравюр, сделанных по зарисовкам с натуры, рисовальщика Британского посольства при дворе Цянь-луна Вильяма Александра [32]. Сличение этих гравюр с иллюстрациями к цяньлуновским законам приводит к выводу, что В. Александер неплохо подметил особенности китайского костюма тех времен. Однако большинство последующих европейских изданий XIX в., посвященных китайскому костюму, основываются не на живой действительности, а на материалах этого альбома, причем они значительно хуже по качеству, как, например, книга Дж. Корнера [55].

Из отечественных работ интересны неизданные «Альбомы рисунков китайского быта» Бретшнейдера, хранящиеся в архиве ленинградского отделения Института востоковедения АН СССР.

Очень ценным материалом для изучения эволюции китайского костюма последних двух-трех столетий являются хорошо сохранившиеся костюмы, собранные в целом ряде музейных коллекций Старого и Нового света. К сожалению, крупнейшая из них, хранившаяся в пекинском музее Гугун, совершенно не изучена. Это поистине неподнятая целина.

Из отечественных коллекций заслуживают внимания собрания ленинградского Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (далее — МАЭ) и Государственного музея искусства народов Востока (далее — ГМИНВ), насчитывающие соответственно 200 и 180 предметов. К сожалению, торжественные формы костюма в этих коллекциях представлены недостаточно полно, и поэтому при изучении реальных предметов одежды мы широко привлекали публикации зарубежных музеев. Особенно полезны в этом отношении статьи в бюллетенях «The Metropolitan Museum of Art» и «The Minneapolis Institute of Art» и, кроме того, каталог выставки китайского костюма с предисловием А. Приста «Императорские халаты и ткани китайского двора» [75]. Эти работы прежде всего интересны большим количеством фотографий хорошего качества, а также и тем, что в них сделана первая попытка изучить стилистическую эволюцию декора китайского костюма и положить стилистические различия в основу датировок. Однако авторы этих работ не всегда исходили из верных предпосылок, о чем писал американский исследователь С. Камманн в рецензии на книгу А. Приста [43]. Позднее С. Камманн в ряде интересных статей и книг выдвинул несколько остроумных гипотез и разработал свою теорию стилистической эволюции китайского костюма эпохи маньчжурского владычества и, таким образом, подыскал ключи к датировке множества музейных экспонатов, которые раньше либо лежали неразобранными, либо относились к тому или иному периоду без какого-либо надежного основания.

Основные работы С. Камманна: «Китайские халаты с драконами» [39] и «Развитие мандаринского квадрата» [45]. Обе работы хорошо иллюстрированы фотографиями.

Правда, С. Камманн, будучи пионером в области изучения китайского костюма, конечно, не мог в своих работах избежать некоторых недочетов. Может быть, иногда он приходит к недостаточно обоснованным выводам, и часто хочется найти в его работах более точную документацию. Но общее направление, безусловно, правильно. Наша задача при изучении цинского костюма — привлечь как можно больше факти-

ческих материалов для проверки и уточнения положений С. Камманна.

Необходимо отметить также книгу Х. Е. Ферналд «Китайский придворный костюм» [61], в которой кроме множества фотографий есть текст и прорисовки, объясняющие символическое значение орнаментики китайских костюмов, а кроме того, даются схематические рисунки, характеризующие стилистическую эволюцию облачного узора по периодам от Кан-си (1662—1723) до Гуан-сюя (1875—1909).

При изучении цинского костюма наряду с исследованием реальных предметов и иллюстраций к законам необходимо анализировать и художественные произведения, в которых изображена одежда, в частности портреты. При изучении костюма последнего столетия необходимо включить в круг исследований опубликованные фотографии, особенно в этнографических изданиях. В противоположность предметам искусства, где многое зависит от фантазии художника, они всегда достоверны и гораздо чаще имеют определенную дату.

Из изданий, богатых фотоматериалами, отражающими эволюцию китайского костюма XIX столетия, отметим следующие: «Картины Китая» Дж. Томсона [82] (в книге 200 фотографий превосходного качества) и «Китайцы дома» Дж. Харди [67]. Среди многих интереснейших фотографий последней книги — жена мандарина в парадном одеянии, свадебный наряд китайской невесты, девушка с забинтованными ногами, солдат в одежде старого стиля и пр.

Очень много ценного материала найдет читатель в книге Э. Гессе-Вартега «Китай и китайцы» [2]. В книге показаны: шаньдунский пахарь, генерал со свитой, парикмахер, военный, мандарин, маньчжурка, чеботарь и десятки других подобных фотографий.

Подобна предыдущему изданию и книга Д. Макгована «Китайцы у себя дома» [10]. В ней более полусотни иллюстраций, среди которых: продавец горячей пищи, беднота, живу-

щая на воде, доктор, похороны, мандарин в парадной одежде, образованный китаец, кули, бабушка — словом, фотографии, охватывающие все стороны китайской жизни.

Преимущества изучения изобразительного материала подобных изданий по сравнению с коллекциями костюмов и иллюстраций к законам и в энциклопедиях в том, что наряду с официальным костюмом, бытовавшим в высших слоях общества, здесь представлена одежда крестьян, ремесленников и других представителей самых широких народных масс.

Национальный костюм современного Китая в общих чертах охарактеризован в специальной статье тома «Народы Восточной Азии». К статье приложена цветная таблица [21].

Довольно полную картину современной одежды китайцев северо-восточных провинций КНР дает В. С. Стариков в своей замечательной книге «Материальная культура китайцев северо-восточных провинций КНР» [20].

В нашем обзоре источников и литературы мы почти совершенно не коснулись работ по китайскому искусству и археологии, хотя без самого широкого использования подобного материала никакая серьезная работа по истории китайского костюма немыслима. Однако аннотировать все эти издания, конечно, не представляется возможным в связи с недостатком места, поэтому мы вынуждены ограничиться включением важнейших из них в список использованной литературы [3; 79; 105; 113; 117; 126; 147; 167].

То же приходится сказать о литературе по философии и религии, к которым мы часто обращаемся в связи с исследованием символического значения структуры, цвета и орнаментации костюма. И все-таки нельзя не упомянуть «И цзина» («Книга перемен») [150] — основу основ китайской натурфилософии, являющейся главной темой декора ритуального платья, а также работ А. Петрова [15] и Ю. Щуцкого [29], посвященных этому интереснейшему трактату.

ЧАСТЬ
ПЕРВАЯ

ЭВОЛЮЦИЯ
СИМВОЛИЧЕСКОГО
ДЕКОРА
И СТРУКТУРЫ
НЕКОТОРЫХ ФОРМ
ТОРЖЕСТВЕННОГО
КИТАЙСКОГО
КОСТЮМА

КОСМОЛОГИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА ДРЕВНИХ КИТАЙЦЕВ

В предисловии мы уже определили костюм как своего рода «портативное архитектурное сооружение индивидуального пользования». Мы говорили также, что он своими линиями, структурой, красками и орнаментикой выражает чувства, вкусы и даже идеи своего создателя и носителя. Особенно это относится к ритуальному костюму, который многими чертами напоминает миниатюрный храм. Поэтому, прежде чем говорить об этой одежде, необходимо охарактеризовать хотя бы в самых общих чертах то миропонимание, которое легло в основу ее художественного оформления.

Однако сразу же оговоримся — нас интересует не миропонимание в широком смысле слова, не то, как в результате непрерывного скрещивания различных национальных культур в течение тысяч лет возникали непохожие друг на друга новые учения и различные толки старых. Наша цель скромнее — нам предстоит в океане различных идей выявить те, на основе которых был создан государственный культ и которые определили символику связанных с ним архитектурных сооружений, ритуальной утвари и торжественного костюма. Своеобразие этого культа заключается в том, что он в какой-то мере носил светский характер. В классических книгах невозможно провести четкую границу между религией и философией (порой же там звучат даже атеистические нотки) — их никак нельзя поставить в один ряд с Библией и Кораном.

В сознании древнего китайца людские взаимоотношения переносились на взаимоотношения между силами природы, между Небом и Землей. Им, так же как предкам, приносили жертвы, но они оставались скорее отвлеченными знаками космических представлений, нежели божествами в привычном для нас смысле слова. В храме Неба и Земли, например, вместо антропоморфных изображений стояли лишь таблички с именами этих основных сил природы, а главным действующим лицом ритуала всегда было светское лицо. Роль особо искушенных в вопросах ритуала *боши* сводилась лишь к инструктажу. В их функции входило также толкование древних текстов, никак не связанных со священным ритуалом. Характерно, что до наших дней это слово дошло с чисто светским значением — «профессор, доктор наук».

В связи с этим и ритуальный костюм не был предназначен для профессиональных священнослужителей, а некоторые

его формы надевались не только во время жертвоприношений, но и в других торжественных случаях, и те идеи, которые выражены в его чертах, носят скорее философский, нежели религиозный характер.

Каковы же эти идеи? Что, согласно им, лежит в основе мироздания? Что служит перводвижателем бесконечных изменений форм жизни?

В нашей китаеведной литературе мы встречаем разные ответы на этот вопрос. Одни считают, что, по натурфилософским воззрениям древних китайцев, вся жизнь и развитие в природе происходит на основе борьбы противоположных сил — *Инь* (мрак) и *Ян* (свет), другие же говорят, что древнекитайская философия признавала природу единством противоположностей, однако не в борьбе, а в стремлении к равновесию и покою, в слиянии.

Чтобы понять, на чьей стороне истина, обратимся непосредственно к первоисточнику, к одной из интереснейших книг китайской древности, значившейся под номером один в конфуцианском своде классических текстов, — к «И цзину» («Книга перемен»).

Согласно традиции, начало созданию «И цзина» положил мифический император Китая Фу-си, якобы правивший в XXIX в. до н. э. Теперь слово «фуси» считают то именем первобытного племени, которое впервые стало варить пищу, что вытекает из значения одного из вариантов написания этого слова — «паоси», т. е. «жареное мясо», то именем вождя, который научил своих людей этому искусству. Впрочем, сам Фу-си будто бы еще не умел писать иероглифы, а основные явления жизни изобразил при помощи восьми группстроенных горизонтальных линий — либо цельных, либо с просветом посередине (восемь триграмм — *ба гуа*). Затем эти группы были сдвоены во всех возможных комбинациях, и получилось шестьдесят четыре гексаграммы. Это сделал, согласно преданию, Вэнь-ван, отец У-вана, основателя династии Чжоу, живший в XII в. до н. э. Он же якобы написал первое иероглифическое толкование гексаграмм, а Чжоу-гун, младший брат У-вана, объяснил их отдельные линии. Пространные комментарии «Ши и» («Десять крыльев») к этому своеобразному натурфилософскому трактату будто бы написал Конфуций (551—479 гг. до н. э.).

Авторство перечисленных выше лиц ничем не подтверждается, нет подтверждения даже самого существования первого из них. Тем не менее легенда в образной форме рассказывает нам о том несомненном факте, что над этой замечательной книгой трудилось не одно поколение мыслителей. Отразилось это в ее характерном многослойном построении. В 1960 г. была опубликована работа Ю. Щуцкого, в которой он исследует различные временные пласты произведения и дает дифференцированный послойный перевод.

Каково же было миропонимание древних китайцев по «И цзину»?

Прежде всего, оно выражено в самом названии трактата — «Книга перемен». Все существующее его авторы представляли как непрерывную цепь перемен.

Но что же является первопричиной этого бесконечного круговорота явлений, представление о котором было, по-видимому, сформировано еще у первобытного человека наблюдением смены дня и ночи, смены времен года с постоянным умиранием и вечным возрождением природы? Возможно, что в глубокой древности ответ на этот вопрос искали в аналогии между процессами, происходящими в природе, и вечным возрождением рода человеческого. Отсюда образ Отца-Неба, дождем оплодворяющего Мать-Землю. И безусловно, именно это сформировало представление древних китайцев, будто бы в основе мироздания лежит творческое взаимодействие женского начала *Инь* и мужского начала *Ян*.

В «Сицы чжуань» (одно из «Десяти крыльев») читаем:

Твердое и мягкое взаимно касаются.
Восемь триграмм взаимно перемежаются.
Барабаны грозы возбуждают твердое.
Косой ливень увлажняет мягкое.
Солнце и луна идут по кругу.
Холод и тепло сменяют друг друга.
Путь Неба свершается в Мужском.
Путь Земли свершается в Женском.
Небо познает великие начала.
Земля завершает рождение вещей.

[150, № 3, VII, 1].

А в другом месте сказано следующее:

Цянь (мужская триграмма.—Л. С.)
символизирует начало Ян.
Кунь (женская триграмма.—Л. С.)
символизирует начало Инь.
У сил Инь и Ян — общие свойства.
Но у твердого и мягкого есть своеобразие.
В этом воплощается творческая сущность
Неба и Земли

[150, № 3, VIII, 6a].

Вот как понимали древнейшие комментаторы «И цзина» ее содержание. Но оно было выражено не в словах, а в графических символах. О них-то и пойдет сейчас речь.

Графическая символика диалектики мироздания

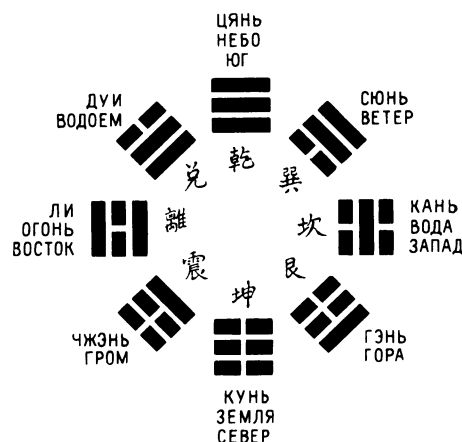
В «И цзине» мужскую силу *Ян* символизирует цельная черта, а женскую *Инь* — черта с просветом, т. е. две короткие. Это можно понять как графическое выражение наиболее абстрактного представления о двух Началах Бытия,

первое из которых проявляет свою сущность в едином, второе — во многом. Поскольку все явления мира — результат взаимодействия мужской и женской сил, то все они могут быть выражены комбинацией этих элементарных символических черт.

Из всего многообразия жизни выделяются четыре явления — «четыре образа» (*сы сянь*), соответствующие четырем общим качествам Неба и Земли (*сы дэ*), которые в свою очередь соответствуют четырем временам года. Две цельные линии выражают абсолютное господство мужской силы, которая, однако, уже находится на грани упадка. Это — великое *Ян*, Лето. Две прерванные линии символизируют господство женской силы на границе ущерба. Это — великое *Инь*, Зима. Комбинация черт, из которых нижняя цельная, символизирует рост мужской силы. Это — молодое *Ян*, Весна. Комбинация черт, из которых нижняя прерванная, говорит о росте женской силы. Это — молодое *Инь*, Осень [15, 67].

Однако значительно полнее динамику Бытия выражают восемь триграмм — *ба гуа*. Там три цельные линии выражают мужскую суть мира — Небо, и называется эта фигура *Цянь*, три прерванные соответствуют женскому началу — Земле, и называется этот знак *Кунь*.

О происхождении *ба гуа* среди ученых нет единодушного мнения. С нашей точки зрения, о глубокой древности *ба гуа* свидетельствует существование двух систем их кругового расположения, которые, по-видимому, отражают два этапа в развитии мышления, далеко отстоящие друг от друга по времени. Первая система, приписываемая мифическому Фу-си [158, I, 106], выглядит так, как представлено на схеме.



В «Лю цзин ту» эта схема толкуется следующим образом, причем автор ссылается на слова сунского ученого Шао Юна. Вверху, в секторе, соответствующем Югу и Лету, помещена триграмма *Цянь*. Она символизирует торжество Света и Тепла. На противоположной стороне, внизу, — триграмма *Кунь*. Занимая сектор Севера и Зимы, она выражает идею торжества Тьмы и Холода. На стороне Востока и Весны мы видим триграмму *Ли* — «Внутри пустую». Это — образ Солнца. По-видимому, имеется в виду, что ореол солнца светлее диска. Нам кажется, что эта триграмма выражает идею: «Тьма в плену у Света». Напротив, на стороне Запада и Осени, помещена триграмма *Кань* — «Внутри наполненная». Это — образ Луны. Может быть, имеется в виду, что диск светлее окружающего ночного неба, т. е. здесь выражена идея: «Свет в плену у Тьмы».

Если четыре описанные графические эмблемы выражают узловые моменты годового цикла, то промежуточные — его

динамику, его развитие. Так, после торжества Тьмы, выраженного в эмблеме *Кунь*, в триграмме *Чжэнь* мы видим зарождение и начало роста Света. Рост, естественно, происходит снизу вверх, а триграммы рассматриваются со стороны центра фигуры, поэтому нижними линиями считаются не те, которые ближе к зрителю, а те, которые обращены внутрь круга. Эмблема *Дуй* символизирует дальнейший рост силы Света, который завершается в триграмме *Цянь*. С другой стороны круга, в знаках *Сюнь* и *Гэнь*, мы наблюдаем нарастание силы Тьмы. Цитируя Шао Юна, Чжэн Чжи-цяо пишет: «Весна, Лето, Осень, Зима... день и ночь... длинное и короткое... нет ничего, что не исходило бы из этого» [158, I, 106].

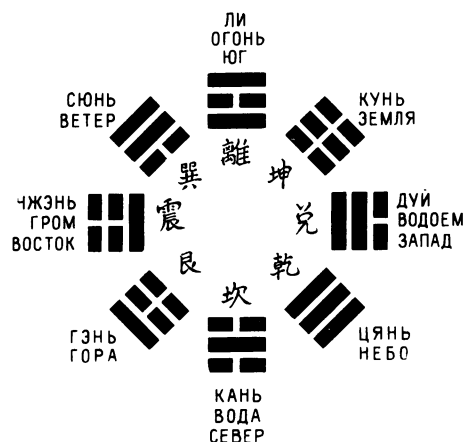
Интересно обратить внимание еще и на то, что промежуточные триграммы, как и основные, т. е. Небо—Земля, Запад—Восток, расположены противостоящими парами: гора—*Гэнь* (выпуклость) противостоит водоему — *Дуй* (впадина), гром — *Чжэнь* (ассоциация с огнем, т. е. с теплом) — ветер — *Сюнь* (ассоциация с холодом).

Нетрудно заметить, что все эти представления в известной мере универсальны и не носят специфически китайского характера. В связи с этим нам хочется привести следующие слова В. Н. Топорова: «Речь идет о свойственном целому ряду культурно-языковых коллективов противопоставлении двух кругов понятий, причем внутри каждого из этих кругов понятия не только связаны друг с другом, но в известном отношении и тождественны (ср., с одной стороны, „ночь“ — „север“ — „низ“ — „смерть“, а с другой стороны, „день“ — „юг“ — „верх“ — „жизнь“). Как можно видеть, это противопоставление серий понятий в существенной части совпадает с противопоставлением семиотических структур, связанных соответственно с Q-4 и Q-2» [27, 228]. Здесь В. Н. Топоров имеет в виду композиционные основы буддийской иконографии, где наверху (Q-2) помещаются символы, связанные с кругом понятий — Небо (солнце, луна, птицы), внизу (Q-4) — противоположные символы, связанные с подземным царством (корни дерева, змеи, гномы), а в центре, где делается главный акцент, царит человек, связывающий эти два противоположных мира.

Однако при почти полном соответствии значения полярных триграмм *Цянь* и *Кунь* со схемой, начерченной В. Н. Топоровым, вплоть до того, что в древнекитайских памятниках искусства символического характера в Q-2 помещается Красная птица, а в Q-4 Черная змея, обвившаяся вокруг черепахи, все-таки в одном очень важном пункте совпадения нет: *Цянь* и *Кунь* не противопоставляются как синонимы Жизни и Смерти, а, наоборот, выступают в качестве отца Неба и матери-Земли, т. е. сил, совместно творящих Жизнь. И в этом своеобразии мышления древнего китайца, и в этом, может быть, причина того, что буддизм никогда полностью не возобладал над конфуцианством, именно это и обусловило появление нового, совсем уж своеобразного расположения триграмм (см. схему), так называемого вэньвановского [158, I, 11a].

По-видимому, в основу этой системы легли взгляды, которые впоследствии были сформулированы комментатором «И цзина» Ван Би, жившим в III в. В своем трактате «Чжоу И люэли» («Основные принципы „Книги перемен“») он писал: «Главным в гексаграмме является средняя (вторая или пятая) линия (т. е. средние линии составляющих гексаграмму триграмм. — Л. С.). В ней концентрируется сущность гексаграммы...» [15, 101, табл. II]. Согласно такой концепции,

наибольшей силы начала *Инь* и *Ян* достигают не в тех триграммах, где они количественно господствуют, а, наоборот, там, где они со всех сторон зажаты противоположной силой и, следовательно, испытывают наибольшее сопротивление. Так, например, триграмма *Кань* (Вода) выражает ситуацию, при которой максимального напряжения достигает сила *Ян*, и поэтому именно в этот момент наступает качественный перелом в ее пользу. В этом, по нашему мнению, причина того, что триграмма *Кань* знаменует («по Вэнь-вану») не Запад и Осень, а Север и Зиму — момент поворота солнца на лето, когда в недрах Мрака зарождается Свет. Видимо, поэтому в день зимнего солнцестояния император должен был приносить жертву Небу.



Триграмма *Ли* (Огонь) знаменует противоположную ситуацию — апогей напряженности силы *Инь*, когда Тьма, сломив сопротивление Света, поворачивает солнце на зиму. Это — Лето, время жертвоприношения Земле. Впрочем, Шао Юн объясняет эту перестановку проще. Автор «Лю цзин ту», цитируя Шао Юна, пишет: «Ли — огонь, Кань — вода, каждая передвинулась на место своей кульминации». Имеются в виду физические свойства огня и воды: первый стремится вверх, вторая — вниз.

Цянь и *Кунь* не несут в себе противоречий, они не динамичны, не действительны и поэтому ушли с ключевых позиций. В «Лю цзин ту» об этом образно сказано: «Сын и дочь (*Кань* и *Ли*. — Л. С.) взялись за дело. Отец и мать (*Цянь* и *Кунь*. — Л. С.) отошли на покой». Причем, будучи воплощением противоположных начал, они двигались во встречных направлениях: *Цянь* — по часовой стрелке, а *Кунь* — против. Пути их скрестились на западе, и в конце концов *Цянь* встала рядом с сыном — *Кань* на северо-западе, а *Кунь* — рядом с дочерью — *Ли* на юго-западе.

Триграмма *Чжэнь* (Гром), «по Вэнь-вану», выражает Восток, Весну. Дальше логика развития как будто нарушается. В противоположность рождению Света на востоке следовало бы ждать на западе рождение Тьмы, но вместо этого мы видим триграмму *Дуй*, в которой подчеркивается не умирание Света, а идея завершения. Знаменательно, что в характеристику этой триграммы входит слово «радость». Причем тот же иероглиф, который является названием триграммы *Дуй*, может читаться «юэ» и обозначать «радость» либо самостоятельно, либо с детерминативами¹ «сердце» или «слово». Таким образом, в «системе Вэнь-вана» картина заката, смерти заменена знаком, несущим в себе идею завер-

¹ Детерминатив — часть иероглифа, определяющая группу понятий, к которой относится предмет, обозначенный этим иероглифом.

шения и радости, т. е. объективный космический символ заменен выражением субъективного человеческого восприятия осени как поры завершения летней страды — времени, когда наполняются зерном закрома. В «Лю цзин ту» [158, I, 1a] сказано: «Осень несет всем вещам радость, поэтому триграмма Дуй передвинута прямо на запад».

Смысл расположения в «вэньвановской системе» двух последних триграмм нам не ясен, поэтому не будем приводить, как нам кажется, натянутых толкований из «Лю цзин ту». Всего сказанного, видимо, достаточно, чтобы почувствовать огромную принципиальную разницу двух построений.

Графические символы *ба гуа* часто используются в качестве элементов декора. Очень хорошо они вписываются в орнаментику обратной стороны бронзовых зеркал, которые использовались в Китае в качестве ритуальных аксессуаров. Вообще декор таких зеркал обычно насыщен символикой, часто представляет целую картину мира и связан с орнаментальными системами и храмов, и ритуального костюма. Поэтому мы будем возвращаться к ним и проводить аналогии.

Итак, мы убедились в том, что в основе графической символики «И цзина» лежат наблюдения естественных явлений природы и осознание их непрерывной и строго закономерной смены. Еще больше укрепит это убеждение текст, который следует за гексаграммами.

Прежде всего обращает на себя внимание то, что так называемые четыре свойства (*сы да*), определяющие как мужскую, так и женскую гексаграмму, полностью совпадают. Это — «начало» (*юань*), «развитие» (*хэн*), «сбор урожая» (*ли*) и «стойкость» (*чжэнь*). Только в последнем, четвертом пункте небольшое расхождение, обусловленное половым различием. В свойствах гексаграммы *Кунь* читаем не просто «стойкость», а «стойкость кобылицы» — *пиньма-чжи чжэнь*. Думается, что не может быть никакого сомнения в том, что четыре свойства Неба и Земли суть четыре фазы их совместной деятельности на протяжении сельскохозяйственного года. Весной они зачинают хлеба (*юань*), летом они их выращивают (*хэн*), осенью отдают людям (*ли*). Зима же — время стойкости, внешней неподвижности. Развитие уходит внутрь. Такая концепция вполне совпадает с толкованием, которое дает этому месту сунский комментатор Чэн И, живший в XI в. Он пишет: «Юань — начало всех вещей, хэн — рост всех вещей, ли — удовлетворение всех вещей, чжэнь — завершение всех вещей» [107, I, 1a]. И наконец, для того чтобы еще яснее стала связь этих четырех атрибутов Неба и Земли с сезонами года, приведем место из минской династийной истории, где сказано, что в 9 г. правления Цзя-цзина (1530) в Пекине был воздвигнут новый Алтарь Неба и в каждой стороне его внешней ограды были устроены ворота, получившие следующие названия: восточные, т. е. соответствующие Весне, — *Тайюань*; южные, соответствующие Лету, — *Чжаохэн*, западные, соответствующие Осени, — *Гуанли* и северные, соответствующие Зиме, — *Чэнчжэнь* [121, XXII, 493]. Как видите, во всех этих названиях в качестве вторых элементов участвуют четыре атрибута гексаграмм *Цянь* и *Кунь* — *сы да*, ориентированные по странам света в строгом соответствии с приведенным выше толкованием. Но интересно еще, что все эти атрибуты получили определения (первые элементы названия), причем значения этих определений очень знаменательны. Особенно красноречиво *Тай* в наименовании восточных (весенних) ворот. В общем комбинацию «Тайюань» можно перевести как «Великое начало», но нельзя не заметить, что слово «Тай» кроме значения «великий»

еще имеет и другое. Оно служит названием одиннадцатой гексаграммы, в которой слиты воедино мужская триграмма *Цянь* и женская *Кунь*. Таким образом, подчеркивается, что началом всех вещей является творческий акт слившихся воедино Неба и Земли, знаменующий начало весеннего пробуждения природы. Определением второго *да*, т. е. «роста» или «развития», является слово «чжао», которое выражает солнечный свет, столь необходимый для созревания хлебов. Интересно также определение к третьему атрибуту в названии западных (осенних) ворот. Слово «гуан» значит «широкий, обширный». Следовательно, «гуанли», исходя из идеографического значения второго иероглифа², можно перевести как «обильный урожай». Здесь опять-таки мы не находим представления о западе как о стране, где умирает Свет, где начинается царство Мрака. В этом названии выражено ликование народа-земледельца, радующегося обильному урожаю (вспомните, что «радость» одно из определений осенней триграммы *Дуй*). И наконец, «чэн» в названии северных (зимних) ворот обозначает завершение годового цикла.

Итак, мы видим, что, хотя в идее взаимодействия сил *Ян* и *Инь* заложено представление о чередовании господства Света и Тьмы, оно понимается не как противоборство гениев Добра и Зла, а как естественный ход развития природы. Слово «борьба» здесь может применяться лишь как риторическая фигура. Это не схватка Мардука с Тиаматом и не антагонизм Бога и Дьявола. Такое понимание совершенно исключается хотя бы тем обстоятельством, что силы *Инь* и *Ян* отождествляются с матерью и отцом и обе наделяются положительными свойствами. Этот вывод невольно напрашивается, когда мы читаем отрывок из «И цзина», приведенный нами на стр. 16. В комментарии «Шогуа» (одно из «Десяти крыльев») тоже говорится: «Цянь — Небо, поэтому называется отцом. Кунь — Земля, поэтому называется матерью» [150, IX, 3a].

Ван Би в своем трактате о «И цзине» пишет: «Тьма и Свет — силы, стремящиеся друг к другу» [15, 69 и табл. XI]. Из всего этого совершенно ясно, что теория *Инь* — *Ян* имеет в виду не противоборство Света и Тьмы, а их естественное чередование на протяжении годового цикла, причем кульминацией этого цикла считается полное слияние Неба и Земли в творческом акте. Именно этот акт является лейтмотивом древнекитайской символической орнаментики. Именно отсюда облачные ленты, завитки волн, спирали грома, драконы, рождающие тучи и молнии, — эти постоянные элементы декора китайского костюма, пришедшие из глубокой древности в средневековье и дожившие даже до наших дней.

Символика чисел

Рассмотрим теперь числовые символы Неба и Земли. В «И цзине» («Сицы чжуань», ч. 1) читаем: «Небо — один, Земля — два, Небо — три, Земля — четыре» и т. д. до десяти [150, № 3, VII, 86]. Следовательно, в пределах десятка нечетные числа выражают *Ян*, а четные — *Инь*.

Об этом более обобщенно сказано на предыдущей странице: «Чисел Неба — пять, чисел Земли — пять» [150, № 3, VII, 8a]. Комментатор Хань Кан-бо поясняет, что под первыми подразумеваются пять нечетных чисел, а под последни-

² Иероглиф «ли» состоит из изображения колоса и пожа (серпа).

ми — пять четных и что эти числа, сочетаясь, рожают Металл — *Цзинь*, Дерево — *Му*, Воду — *Шуй*, Огонь — *Хо*, Землю — *Ту* (т. е. пять элементов — *у син*) [150, № 3, VII, 7a]. Эти строки доказывают, что представление, будто взаимодействие двух противоположных начал (Неба и Земли) является первопричиной круговорота пяти стихий, сформировалось еще в дотанские времена. Об этом же, как мы увидим дальше, свидетельствует символика головного убора *мянь*, навес которого, являясь по форме слиянием круга и квадрата, выражает взаимодействие Неба и Земли, а ниспадающая с него нефритовая завеса из пятицветных шариков — круговорот пяти стихий, этим взаимодействием порожаемый.

Но вернемся к символике чисел. Далее в «И цзине» сказано, что число Неба — двадцать пять, число Земли — тридцать и именно в этом источник перемен. Хань Кан-бо комментирует: «Пять нечетных чисел вместе составляют двадцать пять, пять четных — тридцать» [150, № 3, VII, 8a].

Хотя числами Неба называются все нечетные числа, все же из них особенно выделяется число три. Нам не удалось найти этому объяснения в древних текстах, но весьма вероятно, что здесь подчеркивается активная сущность *Ян*. Ведь сама по себе единица не может проявить свое творческое начало, и, только прибавленная к двум, она обретает свою активную сущность. Таким образом, три — это не только *Ян*, но и символ мироздания как многого в едином, где под единым понимается взаимодействие, неотделимое от взаимодействующих сил и вне их не существующее. Правда, Ван Би (III в. н. э.) в своем трактате писал: «То, благодаря чему достигается общий круговорот движения, в основе не может быть двойственным» [15, 99 и табл. 1]. Однако этот ученый стоял на пороге средневековья, и недаром А. А. Петров считал его не столько комментатором «И цзина», сколько оригинальным мыслителем [15, 4]. В своем понимании «Книги перемен» он отошел от древнего натурфилософского дуализма, духом которого пронизан весь текст этого памятника и идеи которого на многие века были запечатлены во всем, что связывалось с ритуалом официального культа, а следовательно, и в числовой символике, лежавшей в основе структуры и орнаментации культовых сооружений, к которым мы причисляем и костюм, составлявший с ними единый ансамбль.

Во всем, что выражало идею Неба, господствовали нечетные числа, а особенно 3 , $3 \times 3 = 9$ и $9 \times 9 = 81$. Число 9 было также названием черты *Ян* в гексаграммах. Особняком стоит число Неба 12 [158, XII, 16]. Оно соответствует двенадцати созвездиям Зодиака и двенадцати месяцам года, а деленное на число *Ян* 3 , дает 4 сезона. Все это характеризует Силу *Цянь* как источник плодородия.

Во всем, что выражало идею Земли, господствовали четные числа. Особым почетом пользовалась «шестерка» — название черты *Инь* в гексаграммах, а также $6 \times 6 = 36$. Число 8 связывалось с геометрической эмблемой Земли — квадратом, имеющим 4 стороны и 4 угла, так же как числовой символ Неба 1 связывался с кругом, поскольку последний очерчен одной линией.

В древнейшем комментарии к «И цзину» говорилось, что императоры Хуан-ди, Яо и Шунь правили Поднебесной, надев длинные кофты и плахты, символизировавшие начала *Цянь* (Небо) и *Кунь* (Землю) [150, № 3, VIII, 26]. Наряду с целым рядом других причин, о которых речь будет идти дальше, это было связано и с числовой символикой. Ведь кофта-и облекала шею и руки человека (3), а плахта-шан — две ноги. Насколько остро ощущалась потребность строгого со-

блюдения этой традиции, блестяще доказывает то, что даже в XIX в. на халатах, композиция декора которых требовала изображения восьми драконов, на внутренней поле, на чистом, лишенном какой-либо орнаментации фоне обязательно вышивался девятый дракон.

Приведем еще несколько примеров числовой символики в архитектуре культовых сооружений, с которыми, как уже отмечалось, ритуальные облачения составляют одно целое.

В «Цзю Тан шу» («Старая история династии Тан») [121, XII, 250] сказано, что Алтарь Неба имел четыре уступа (в соответствии с четырьмя сезонами), причем высота каждого была 8 чи и 1 цунь³, т. е. 81 цунь = 9×9 .

В «Сун ши» («История династии Сун») описывается, как император Хуй-цзун (1101—1126) обсуждал со своими сановниками принципы постройки Алтаря Неба. Было принято решение, что в основе сооружений должны лежать числа *Ян* и что алтарь надо строить трехступенчатым с диаметром верхней площадки в 81 чжан (девятью девять) [121, XV, 1141].

На стр. 1151 той же книги говорится о принципе постройки Алтаря Земли. Диаметр верхней площадки должен равняться 36 чжанам, высота каждого из двух уступов — 18 чи, т. е. общая высота алтаря опять-таки 36 чи. Таким образом, как ширина, так и высота алтаря выражаются числом *Инь*.

В «Мин ши» («История династии Мин») [121, XXII, 492, 493] сказано, что на Алтарь Неба вели лестницы в девять ступеней, а на Алтарь Земли — в восемь ступеней.

И наконец, в современном описании ныне существующего в Пекине Алтаря Неба, где совершали жертвоприношения императоры династий Мин и Цин, сказано, что каждая его часть сложена из количества камней кратного девяти, так как это — число *Ян* [91, 12].

Любопытно, что не только китайцы связывали нечетные числа с Небом. Достаточно вспомнить христианскую троицу, тримурти индуизма, пятикупольные и девятикупольные храмы, семь дней недели, соответствующие семи небесным светилам, и, наконец, семиэтажные зиккураты. То же надо сказать и о числе двенадцать. В исламе это число Аллаха, у христиан — двенадцать апостолов. Двенадцать ступеней вели к трону русского «помазанника божия».

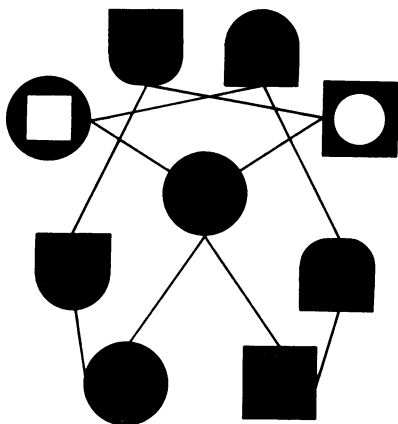
Символика геометрических форм

Древнему китайцу Небо представлялось круглым, а Земля — квадратной. Такая концепция гармонирует с символикой чисел, так как круг замкнут в пределах одной линии (нечетное число), а квадрат имеет четыре стороны и четыре угла (четное количество четных чисел). Кроме того, круг символизирует бесконечность Неба, поскольку ограничивающая его линия не имеет конца, в квадрате же каждая сторона заканчивается углом, выражая предельность Земли. Необходимо подчеркнуть, что дело тут не в представлении о физическом строении неба и земли. Это всего лишь геометрические символы, в которых воплощается сущность двух космических Начал. Очень важно не упускать это из виду.

³ Цунь — это длина средней фаланги среднего пальца (96, 1, 38). Словари обычно дают $3,2$ см как эквивалент цуня, однако в разных районах Китая и в разные исторические эпохи можно было наблюдать значительные отклонения от этой нормы. 10 цуней составляют 1 чи, 10 чи составляют 1 чжан.

В соответствии с геометрической символикой Неба и Земли с древнейших времен в южном предместье столицы сооружался круглый Алтарь Неба (Хуаньцю) [143, I, 86, 9a], а за северными ее воротами — квадратный Алтарь Земли (Фанцзэ) [143, II, 16, 2a]. Это можно увидеть на плане современного Пекина. Об этом можно прочесть в «Мин ши» [121, XXII, 492] и в «Цзю Тан шу» [121, XII, 250].

Однако дело не ограничивается изображением Неба в форме круга и Земли в форме квадрата. Мы встречаемся с самыми разнообразными комбинациями этих фигур — от простых совмещений до полного слияния, в чем очень ярко выражена диалектика двух Начал мироздания. Генеральную схему этих превращений мы находим в «Лю цзин ту» [158, I, 38], которую здесь и приводим.



Из всех фигур схемы надо выделить верхнюю по левому краю, как наиболее знакомую нам благодаря форме китайских монет и декора обратной стороны многих ханьских бронзовых зеркал [163, рис. 20—25]. В последнем случае то, что центральный квадрат символизирует Землю, подчеркнуто целым рядом деталей. Древние китайцы, так же как индийцы, считали, что в центре Земли высится священная гора — Ось мира, которая и служит связью между Небом и Землей. У древних индийцев это была сказочная гора Меру, у китайцев — сначала реальная Суншань, затем Куньлунь и, наконец, вымышленная гора Бошань (хотя у нее и есть реальная тезка). На зеркале эта гора символизируется возвышающимся в центре квадрата полусферическим выступом, вокруг которого располагается причудливо стилизованный облачный узор, раскрывающий образную сущность «горы». Ведь облака несут тот дождь, которым Небо оплодотворяет Землю. Картина завершается двенадцатью маленькими выступами, идущими по краю квадрата, которые китайская традиция осмысливает как зерна риса [22, 54]. Их именно двенадцать, чтобы подчеркнуть зависимость сельскохозяйственных работ от чередования двенадцати месяцев, что в свою очередь связано с двенадцатью созвездиями Зодиака. Эта идея подчеркивается тем, что выступы-зерна на ханьских зеркалах перемежаются с циклическими знаками, обозначающими двенадцать делений эклиптики. Тут можно возразить, что поскольку речь идет о созвездиях, то почему же их обозначения изображены на квадрате Земли. Однако никакого противоречия в этом нет, так как эти циклические знаки лишней раз подчеркивают связь Неба и Земли, т. е. принимается в расчет не их небесная сущность, а лишь их влияние на дела земные. Недаром они названы *шиэр дичжи*, т. е. «двенадцать земных ветвей» в противоположность *ши*

тяньгань, т. е. «десяти небесным стволам». Существует древнее поверье, согласно которому знаки десятиричного цикла — матери, а знаки двенадцатеричного — сыновья. И именно с иероглифа «цзы» — «сын» начинаются двенадцать земных ветвей, но ведь «цзы» — это не только «сын», но и «семья», вот почему, перемежаясь с символами зерен риса, знаки *шиэр дичжи* составляют одно целое и символизируют плодородие Земли.

Чжэн Дэ-кунь в статье «Теория Инь-Ян и пяти элементов в ханьском искусстве» [52, 181] приводит интересный пример, где на зеркале двенадцать малых выступов расположены по внутреннему кругу, а семь побольше — по внешнему, и все это сопровождается надписью, выражающей радость по поводу рождения семи сыновей и двенадцати внуков. Это еще раз доказывает, что идея плодородия Земли и идея продолжения рода человеческого часто переплетаются в китайской символике. Но в данном случае следует отметить следующее. Чжэн Дэ-кунь на основании надписи на этом зеркале делает вывод, что и на других зеркалах выступы могут иметь значение пожелания потомства. Но нам кажется, что такого обобщения делать нельзя. Дело в том, что здесь перед нами нечетное количество больших выступов и отсутствует квадрат, символизирующий Землю как воплощение женской силы *Инь*. Вот почему можно думать, что это особый вид зеркала, предназначенный для пожелания только мужского потомства, тогда как зеркала с квадратом имеют более широкое космическое значение и связаны с идеей плодородия Земли.

На зеркалах с квадратами в центре тоже кроме двенадцати малых выступов есть и более крупные, вынесенные за пределы квадрата, но их обычно бывает восемь, и они называются Т-образными фигурами с геометрическим символом Земли. Возможно, они обозначают восемь ее крайних предельных (*ба цзи*), которые упоминаются в «Хоу Хань шу» в биографии императора Мин-ди [144, 149 «ба цзи»].

Говоря о квадрате Земли на зеркалах, важно отметить, что двенадцать земных ветвей четко ориентируют его в пространстве: «цзы» обозначает север, «у» — юг, «мао» — восток, а «ю» — запад.

То, что окаймляющий зеркало круг символизирует Небо, подчеркивается каймой, представляющей стилизованную волнообразную ленту. Возможно, здесь имеется в виду Мировой океан, отделяющий Землю от Неба. Подтверждает это предположение то обстоятельство, что иногда в этот узор вплетаются изображения рыб [52, 178, рис. 3]. В дальнейшем мы увидим, что именно такова трактовка этого мотива на подоле цинского *лунпао*, где углы квадрата Земли обозначены изображением скал, а круг Неба — орнаментальной полосой *лишуй*. Аналогия символического строя костюма с орнаментацией зеркал завершается самим носителем облачения, представляющим Ось мира, причем его голова играет роль центрального выступа *бошань*, а четыре скалы на подоле — его проекции на четыре стороны света (см. схему на стр. 21).

Но вернемся к зеркалам.

На ханьских зеркалах подобного типа страны света обозначены еще и фигурами соответствующих духов (*сы шэнь*), которые обычно бывают смещены с осевых позиций к углам земного квадрата и лицом обращены навстречу вращению зеркала по часовой стрелке, которое ему как бы сообщается направлением второстепенных элементов декора. Все это создает впечатление напряженной динамики и образно выражает круговорот времени. Такой тип зеркал в современной китайской литературе обычно называется *гуйцзюй цзин* [163,

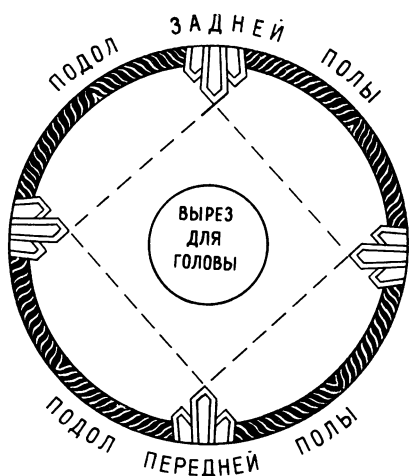


рис. 20]. Ясно, что слово «гуй» — «циркуль» относится к V-образному знаку, а «цзюй» — «угольник» — к Г-образному, т. е. перед нами чертежные инструменты, при помощи которых можно вычертить геометрические эмблемы Неба и Земли — круг и квадрат, которые уже присутствуют в основных чертах рисунка зеркала. Если главные эмблемы — круг и квадрат просто обозначают Бытие двух Начал, то перемежающиеся фигуры циркуля и угольника выражают их динамическое чередование. Интересно, что углам Земли соответствуют циркули и именно к ним обращены лицом духи стран света. Таким образом, циркулями обозначены стыки сезонов, как бы динамические узлы во вращающемся кольце вечного круговорота времени, что и соответствует активному характеру силы *Ян*. Угольники же обозначают спокойные участки в середине сезона, вместе с T-образными выступами квадрата как бы закрепляя незыблемую неподвижность Земли, что и отвечает пассивной сути начала *Инь*.

Теперь, снова обращаясь к схеме взаимодействия круга и квадрата, обратим внимание на две верхние фигуры и на две фигуры второго ряда снизу. Фактически все они представляют одну и ту же эмблему полного слияния круга и квадрата, т. е. принципов *Инь* и *Ян*. Именно таково очертание ограды, заключающей в себе пекинский Алтарь Неба (Хуаньцю) и Храм моления об урожае (Цивяньдянь) [143, I, 16, 2a]. Такова же и форма навеса ритуальной короны, в которой император совершал жертвоприношения. Однако тут следует задержаться.

Мы уже сказали, что Алтарь Неба в южном предместье столицы имеет форму круга, а Алтарь Земли на ее северной окраине сооружен в виде квадрата. Таким образом, размещение храмов соответствует размещению триграмм «по Фу-си», т. е. на юге — *Цянь* (Небо), на севере — *Кунь* (Земля). Этому противоречил порядок совершения обрядов, который скорее тяготел к «вэньвановскому» расположению. Жертвоприношения Небу совершали не летом, а зимой, в момент наивысшего напряжения силы *Ян*, когда солнце поворачивает на лето и когда Небо и Земля сливаются в единстве, что и считалось, как мы уже видели, первоимпульсом годового цикла. Земле же приносили жертву в день летнего солнцестояния — Сячжи, т. е. когда она готовилась отдавать свои плоды людям. В связи с этим представляет интерес следующий текст из «Сун ши» [121, XV, 1149]. Вследствие жары в день летнего солнцестояния император не мог приносить жертву Земле и или переносил торжество на десятый месяц, или посылал вместо себя *шангуна* (верховного советника). Против такой практики выступил Чжан Цзао, член академии «Ханьлинь», подчеркивая важность этого церемониала, выра-

жающего неизменный круговорот сил *Инь* и *Ян*. Далее там же говорится, что перепоручение ритуала чиновникам несообразно со смыслом принципа «Отец-Небо и Мать-Земля».

Нарушение древних законов ленивыми императорами, по-видимому, было самым обычным делом. Буквально на следующей странице мы опять читаем, как укоряют сына Неба в недостаточной почтительности к «Отцу-Небу и Матери-Земле» [121, XV, 1150]. Однако дело тут вряд ли только в одной лени императоров. Нам кажется, что суть — в неравноценности событий. Если плоды зачинаются и Небом и Землей совместно, то рождает их Земля в одиночестве. Последнее — факт не первостепенной важности, а лишь результат того, что произошло весной. То, что образ мышления китайца именно таков, подтверждается тем, что возраст человека в Китае исчисляется не со времени рождения, а с момента зачатия. Отсюда, по нашему мнению, тенденция к объединению праздников почитания Неба и Земли и к приурочиванию его к весне, отсюда же совмещение символов Неба и Земли на одном и том же облачении и акцент на идее их слияния и отсюда же нерадение к летним жертвам на Алтаре Земли⁴.

Возвращаясь к форме ограды, окружающей ансамбль храмов, состоящий из Алтаря Неба и Храма моления об урожае, мы хотим подчеркнуть, что здесь особенно ярко проявляется смысл этой фигуры. Ведь урожаем вымалывают не у Земли, а

⁴ Из «Хоу Хань шу» [121, III, 1419] мы узнаем, что мужскому и женскому Началам жизни жертвы приносились одновременно, в месяц наступления весны. В этой книге подробно описывается круглый алтарь, на котором стояли таблички Неба и Земли, обе лицом к югу. Тут же поклонялись и властелинам пяти стран света. На этой же, 1419 странице, приводится текст молитвы, обращенной и к тому и к другому божеству:

«Верховный владыка царственного Неба!
Священный дух Владычицы-Земли!
Взгляните [на нас] с любовью!
Ниспошлите [нам благою] судьбу!
[Примите в свое] подчинение Сю (имя императора
Гуан-у-ди. — А. С.) [и его] народ!
Станьте людям отцом и матерью».

В «Мин ши» мы можем прочесть о том, что с десятого года Хун-у (т. е. с 1377 г.) по девятый год Цзя-цзин (т. е. 1530 г.) производились только объединенные жертвоприношения Небу и Земле в южном предместье столицы [121, XXII, 85, 109, 120, 125, 128, 133—135, 137]. Затем произошло разделение обрядов, и в «Мин ши» говорится, что в пятом месяце под циклическими знаками *жэнь-цзы* император совершил жертвоприношение верховному духу Земли на квадратном алтаре. Но в дальнейшем на страницах истории упоминаются только жертвы Небу, почитание же Земли оставляется без внимания [121, XXII, 144, 145].

Тенденция к объединенному ритуалу, посвященному божествам двух Начал мира, отражена и в классических книгах, где во многих местах говорится о жертвоприношении Небу, и только в «Чжоу ли», в параграфе об управляющем музыкой, в главе «Чуньгуань. Сыфу», упоминается, что в день летнего солнцестояния на квадратном алтаре исполняли такую-то мелодию [144, 619, «фанцзэ»]. Трудно сказать, в чем тут дело. Может быть, это результат неплюноты и разрозненности классических текстов, о которых мы говорили в обзоре источников, а может быть, и в период Чжоу, как в некоторые более поздние времена, под жертвой Небу подразумевалось объединенное почитание двух Начал мира, а жертва Земле имела второстепенное значение. Не исключено, что в этом сказались та струя в китайской идеологии, которая провозгласила принцип: «Цянь — знатное, Кунь — подлое», т. е. принцип, обусловивший то униженное положение, которое занимала женщина в Китае в течение стольких веков и которое, может быть, как-то отразилось и на отношении официальных кругов к женскому божеству — Земле.

у Неба, но дать его людям Небо может, только слившись с Землей. Вот почему очертания ограды всего ансамбля, а также и навеса «короны», венчающей облачение, в котором в этих храмах производили священнодействия, геометрически символизировали этот акт.

В начале главы мы сравнили ритуальный костюм с миниатюрным храмом. Теперь мы убеждаемся в правомерности этого сравнения и видим, как органично сливается это маленькое святилище со всем ансамблем, гармонически сочетаясь с ним по форме и по содержанию.

Здесь уместно заметить, что представление о Небе как о круге и о Земле как о квадрате, так же как символика чисел, вовсе не является специфически китайским. Вспомним, например, нижние квадратные этажи яванского Боробудура, которые молящийся обходит, будучи ограничен барельефами с изображениями, посвященными земной жизни Будды. Кроме того, доходя до угла, он упирается в стену и должен повернуть в другую сторону. В противоположность этому верхние, круглые этажи предоставляют молящемуся безграничный кругозор и возможность бесконечного, ничем не ограниченного движения вперед и вперед. А разве не та же идея лежит в основе плана христианского пятикупольного храма с его нижней частью, имеющей форму ориентированного по странам света квадрата или креста (т. е. опять-таки квадрата с втянутыми к центру углами) и круглого барабана, увенчанного полусферой, символизирующей Небо. Даже фигуру, аналогичную по очертаниям навесу ритуальной «короны» и ограде пекинского Алтаря Неба, мы находим в планах некоторых буддийских чайтъя (Аджанта, Элура) и ранних готических храмов (собор Парижской богородицы), где полукруг апсиды явно ассоциируется с миром неземным.

Символика цвета

Символика цвета, безусловно, обладает большей силой воздействия на чувства человека по сравнению с языком цифр и геометрических форм. Однако она вместе с тем более сложна и противоречива. Здесь нам не всегда удастся проследить универсальный метод мышления, как это было, когда речь шла о бесплотных математических знаках. Так, например, мы со своим уже укоренившимся представлением и о силе *Ян* (Небе) как о светлом начале Мироздания и о силе *Инь* (Земле) как о чем-то противоположном, разумеется, встанем в тупик, прочитав в «И цзине», что «Небо черно-фиолетовое или, может быть, даже совсем черное, а Земля желтая» [150, № 1, I, 66]. Видимо, такая неожиданность обескуражила не только нас, так как комментатор Сюнь Шуан счел необходимым разъяснить: «Небо — Ян; начинается на северо-востоке, поэтому цвет его сюань (т. е. почти черный цвет севера, но не совсем черный благодаря смещению к востоку. — Л. С.), Земля — это Инь; начинается на юго-западе, поэтому цвет ее желтый» [150, № 1, I, 66]. Смысл последнего разъяснения станет нам понятен, когда мы рассмотрим теорию круговорота стихий. Интересно, что положение начал *Цян* и *Кун* в приведенном комментарии не соответствует ни расположению триграмм «по Фу-си», где Небо на юге, а Земля на севере, ни «вэнъвановскому», где *Цян* на северо-западе, а *Кун* на юго-западе. Слова Сюнь Шуана соответствуют концепции, изложенной в основном тексте пояснений к гексаграмме *Кун* «И цзина»: «На юго-западе найдешь друга, на северо-востоке оплачешь друга» [150, № 1, I,

56]. Здесь в образной форме очерчивается полукруг, являющийся сферой влияния силы Инь с момента ее зарождения до момента рождения силы Ян.

Есть еще толкование, согласно которому цвет Земли желто-красный, но об этом мы поговорим, когда будем рассматривать процесс окраски тканей и подробнее познакомимся с цветами *сюань* и *сюнь*, символизирующими диалектику Бытия. Сейчас же рассмотрим более простую цветовую символику пяти стихий — *у син*, порожденных взаимодействием двух Начал.

Эти стихии, сплетаясь, образуют вселенную и управляют всеми явлениями природы. Смена их господства обуславливает смену времен года. Они раздельно властвуют над пятью странами света. В небе их сила воплощается в пяти планетах. Опираясь на их свойства, на земле властвовали древнейшие императоры и затем династии. И конечно, каждый из пяти элементов ассоциировался с определенным цветом. Понять эти ассоциации легко только в том случае, если предположить, что первоначально цвета символизировали времена года, культ которых зародился в глубочайшей древности. С возникновением же теории пяти стихий цветовая символика распространилась и на них, причем в одних случаях цветовой символ времени года очень удачно подошел к соответствующей стихии, в других же — лишь с известной натяжкой.

Зеленый цвет — это цвет Весны, цвет молодых всходов и развернувшейся листвы. Он хорошо выражает сущность стихии Дерева — *Му*, т. е. растительности. Весна — начало года, Восток — место, где рождается день, поэтому зеленый цвет символизирует Восток, рождение, молодость. Сияние планеты Юпитер имеет голубовато-зеленый оттенок.

Красный цвет — это цвет Лета (вспомним русское «лето красное»), цвет стихии Огня — *Хо*, Юга и планеты Марс.


Белый цвет символизирует Осень — время, когда закрома наполняются белоснежным зерном риса. Это, безусловно, самая важная для народа-земледедца примета сезона. Именно такое толкование символики белого цвета подсказывает нам текст древнейшего китайского словаря «Эръя»: «Осень — это белые закрома» [166, II, «Ши тянь», 16]. Осени соответствует стихия Металла — *Цзинь*. Здесь белый цвет — цвет лезвия отточенного топора может быть оправдан, только если предположить, что цветовая символика распространилась на теорию стихий только в век железа. Трудно осознать связь белого цвета с Западом. Может быть, здесь просто механически перенесен символ времени года на соответствующую сторону света. Или имеется в виду цвет луны, которая, как мы увидим дальше, символизирует Запад. Можно также предположить, что имеется в виду не столько белый цвет, сколько просто отсутствие окраски как нечто промежуточное между ярким светом Юга и тьмой Севера. Между прочим, Запад — страна, где не только умирает солнце, но и куда отправляются умершие люди. Отсюда, вероятно, китайский белый траур. И опять-таки для траурных одежд употреблялись не столько белые, сколько просто неокрашенные ткани (*су*). Белый цвет очень хорошо передает сияние Венеры — безусловно, самой белой планеты на нашем небосводе, которая и называется-то по-китайски «Тайбо», т. е. «Великий белый», или «Цзиньсин», что по-русски означает «Звезда Металла».

Черный цвет — это цвет Зимы, самого темного времени года, цвет Севера — царства Мрака, цвет наименее яркой планеты Меркурия, и, видимо, механически его символика перенесена на стихию Воды — *Шуй*, хотя вода в глубоком колодезе, безусловно, всегда черная.

Особое место занимает желтый цвет — цвет конца Лета — времени созревания хлебов и отсюда цвет стихии Земли — *Ту*⁵, т. е. почвы, их рождающей, которая, кстати, если учесть господство лёсса в местах, где возникла китайская цивилизация, тоже имеет желтый оттенок. Желтый цвет — это также символ Центра, т. е. опять-таки той Земли, сторонами которой являются Восток и Запад, Юг и Север. И наконец, желтый оттенок имеет сияние планеты Сатурн. А Сатурн, как известно, бог земледелия в греко-римском пантеоне. Совпадение ли это?

Из перечисленных нами пяти символических цветов первый, т. е. зеленый, требует специального разъяснения. Дело в том, что все источники выражают его либо иероглифом «цин» [напр., 166, II, «Ши тянь», 16], либо знаком «цан» [напр., 112, № 28, V, 2 а; 49, 3]. Первый в современном языке чаще всего обозначает синий или черный, а второй — лазоревый или зеленый. Последнее значение «цан» подтверждает Сюй Шэнь (автор «Шовэня»), говоря, что это цвет травы.

О том, что «цин» в древности обозначал синий цвет, а не зеленый, как будто свидетельствует теория «чистых цветов» (*чжэн сэ*), т. е. несмешанных, и «промежуточных цветов» (*цзянь сэ*), т. е. полученных смешением предыдущих. Таким образом, «зеленый цвет» — это промежуточный, полученный от смешения «чистого синего» и «чистого желтого». На основании этого мы должны предположить, что в древности цветом растительности считался условно синий, поскольку он участвовал в образовании зеленого. Однако два обстоятельства склоняют нас к мысли, что все-таки темно-зеленый цвет был первоначально символом стихии Дерева (т. е. растительности) и Весны.

Первое — это анализ иероглифа «цин», который в древнем начертании имел следующий вид:  [166, 121]. Юэ Чжай в своей книге «Цзы юань» («Источник иероглифов») пишет, что нижняя часть этого знака изображает колодезь-шахту в плане, сооруженную для добывания минерального красителя, выраженного на рисунке точкой. Верхняя же часть, по его мнению, изображает растения. Таким образом, перед нами рисунок, обозначающий минеральный краситель, имеющий цвет растений, т. е. зеленый.

Второе обстоятельство еще более убедительно. В 1965 г. была опубликована статья Чжэн Дэ-куня о так называемых *тулу* — приборах для красок периодов Шан и Чжоу [53, 244]. В основном это были бронзовые, украшенные масками чудовищ сосуды квадратной формы с четырьмя углублениями для красок по углам и круглым отверстием посередине.

Осадки, обнаруженные в четырех углублениях одного из таких сосудов, подвергли химическому анализу, и было установлено, что они содержат остатки красного, белого, черного и зеленого красителей. Осадок на дне углублений других сосудов также подвергался анализу, и, хотя результаты не были так исчерпывающими, все же характерно, что в трех сосудах из десяти были найдены остатки зеленого красителя и ни в одном не оказалось ни синего, ни желтого. В статье говорится еще о двух *тулу*, из которых один имел четыре, а другой — пять углублений. В одном из них был найден желтый краситель, но, к сожалению, не сказано, в котором именно. Однако мы убеждены, что в том, который имеет пять углублений. Ниже станет ясно, почему мы так думаем.

Очень важной проблемой, связанной с иньским *тулу*, мы считаем разгадку назначения центрального отверстия. Автор статьи думает, что в него вставлялось доннышко сосуда, в котором художник смешивал краски. Нам такое предположение кажется совершенно абсурдным, так как очень трудно себе представить, что живописец, живший во втором или третьем тысячелетии до нашей эры, когда искусство переживало еще период младенчества и знало только самые примитивные формы, работал методом современных художников и смешивал краски на палитре, добываясь различных нюансов цвета. Гораздо естественнее предположить, что в центральном сосуде, который, быть может, изготовлялся из более ценного материала, была краска особо почитаемого цвета. Богатая орнаментация *тулу* подсказывает предположение, что это не был предмет будничного обихода художников, а скорее аксессуар, связанный с каким-либо церемониалом. Весьма возможно, что его употребляли для окраски предметов ритуального реквизита в символические цвета стран света. Это подтверждается самой конструкцией сосуда и тем, что в четырех углублениях наиболее тщательно обследованного *тулу* оказались красители цветов, точно соответствующих четырем странам света, если считать, что зеленый символизировал Восток. В этом случае в середине должен был быть сосуд с желтой краской, так как желтый — это цвет Центра, т. е. стихии Земли. Этот краситель действительно был обнаружен, как мы думаем, в единственном сосуде с пятью углублениями.

Говоря, что ритуальное назначение *тулу* подтверждается его конструкцией, мы имеем в виду следующее. Если вспомнить схему на стр. 20, где крайняя левая сверху фигура воплощает круглое Небо, обнимающее квадратную Землю, то можно представить, что крайняя правая верхняя фигура изображает квадратную Землю, приемлющую в свое лоно круглое Небо. Эта схема и определяет конструктивную основу *тулу*, которая перекликается с желтым нефритовым жезлом — *цун*, напоминающим по форме ступицу колеса, употреблявшимся в ритуале поклонения Земле. Если принять гипотезу, что в центральное отверстие вставлялся сосуд с желтой краской, то сразу возникает ассоциация с горой — Осью мира, знаменующей встречу Неба и Земли.

Находки подобных приборов представляются нам очень интересными. Они свидетельствуют о глубокой древности цветовой символики пяти стран света и заставляют предполагать, что культ Центра, т. е. Земли, символом которого был желтый цвет, пользовался в те времена исключительным почетом. Отзвук этого символа докатился до начала XX в., когда император (властелин Земли) все еще ходил в желтых одеяниях.

В связи с этим хочется сослаться на статью А. А. Серкиной о дешифровке знака «ди», где мы находим убедительные аргументы, подтверждающие глубочайшую древность культа стран света [19, 66—73].

Не гипотезы, а уже точные исторические данные о культе пяти цветов и их связи с временами года и странами света относятся к периоду правления династии Поздняя Хань (25—220). Вот как, например, описаны обряды встречи времен года в «Хоу Хань шу»: «В день Личунь (Установление Весны. — Л. С.), когда вода ночной клепсидры еще не истощилась на пять половинок часа, все чиновники столицы надевают платье цвета цин (т. е. цвета пробуждающейся растительности; зеленый цвет, найденный в одном из углублений древнего *тулу*. — Л. С.)... В день Лися (Установление Ле-

⁵ В данном случае речь идет не о Земле как о женском начале *Инь*, а о земле — почве как одной из пяти стихий — *у сан*.

та. — *Л. С.*) надевают красное (как пылающее солнце. — *Л. С.*) платье. . . В день Цзися (на Исходе Лета. — *Л. С.*) одежда желтая (как созревшие хлеба. — *Л. С.*) . . . За восемнадцать дней до Установления Осени приносят жертву Желтому властелину (Повелителю времени жатвы. — *Л. С.*) . . . раздается песня „Владыка близок!“. Танцоры в шапках с навесами держат щиты и алебарды, исполняют танец „Облачные выси“ . . . В день Лицю (Установление Осени. — *Л. С.*), когда вода ночной клепсидры еще не истощилась на пять половинок часа, все. . . надевают белое (как наполняющее житницы зерно риса. — *Л. С.*) платье и выходят в западное предместье встречать дыхание Осени. . . Когда церемония закончится, за восточными воротами города начинаются воинственные упражнения и заклатие жертв для храма у монарших курганов. Император едет на боевой колеснице, в которую впряжены белые красногривые кони (цвета Лета и Осени. — *Л. С.*). Он сам, держа арбалет, поражает лань, предназначенную для жертвы. В день Лидун (Установления Зимы. — *Л. С.*) чиновники надевают черное и выходят в северное предместье встречать дыхание Зимы» [121, III, 1398—1406]. Заметим, что белых красногривых коней не бывает, поэтому приходится предположить, что грива окрашивалась.

Чередование стихий

Приведенное в предыдущем разделе описание обрядов, связанных с чередованием времен года, одновременно иллюстрирует и теорию чередования стихий, но надо обратить внимание на любопытный факт: Земля — Центр, чтобы принять участие в общем круговороте элементов, покинула свое место и вышла на круг в промежутке между Огнем и Металлом, т. е. между Летом и Осенью, что соответствует периоду ее наибольшей активности, периоду отдачи плодов.

Подобное толкование чередования стихий по принципу взаимного порождения — *сяншэнь* сформулировано у Цай Юна [134, 17], причем там это еще связывается с чередованием правления властелинов древности. За недостатком места мы не будем вдаваться в эти подробности, а изложим лишь суть дела: «Дерево родило Огонь (весна сменилась летом. — *Л. С.*). Огонь родил Землю (в конце лета наступила пора жатвы. — *Л. С.*). Земля родила Металл (после времени жатвы воцарилась осень. — *Л. С.*). Металл родил Воду (осень сменилась зимой. — *Л. С.*)».

Однако существует и другое толкование чередования стихий. Автор XIII в. Сюй Цянь пишет о чередовании пяти элементов, основанном на принципе взаимного покорения — *сянкэ*: «Огонь покоряет (плавит. — *Л. С.*) Металл. Красный и белый дают розовый.

Металл покоряет (рубит. — *Л. С.*) Дерево. Белый и зеленый дают бирюзовый.

Дерево покоряет (пробивает ростками. — *Л. С.*) Землю. Зеленый и желтый дают светло-зеленый.

Земля покоряет (впитывает. — *Л. С.*) Воду. Желтый и черный дают цвет лю (цвет буланой лошади. — *Л. С.*).

Вода покоряет (тушит. — *Л. С.*) Огонь. Черный и красный дают коричневый [125, бэнь II, 38а]».

В этом воинственном, начинающем цикл стихией Огня толковании заинтересовывает обращение именно к образу лошади, пепельно-желтой с черным хвостом, выражающей

смешение цвета Земли и Воды и перекликающейся с четвертым атрибутом гексаграммы *Кунь* — «стойкость кобылицы».

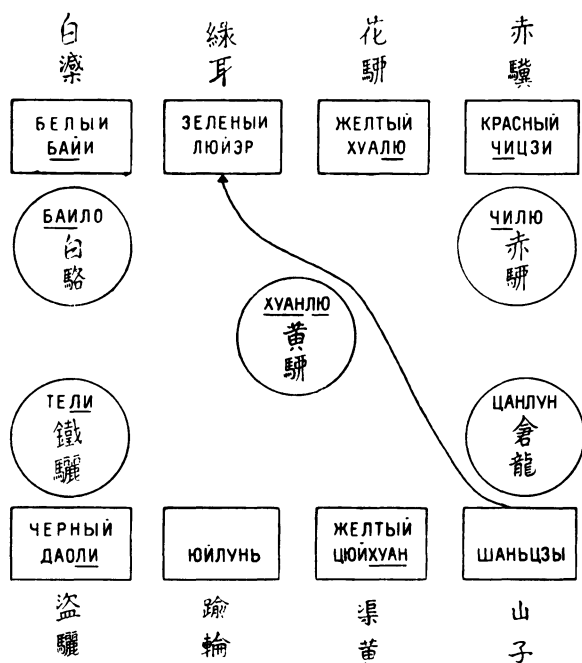
Логика чередования стихий здесь очень ясна, но, поскольку при таком толковании нарушается взаимосвязь чередования стихий и смены времен года, приходится эту систему признать чуждой тому мировоззрению народа-землепашца, которое мы здесь пытаемся обрисовать.

И действительно, как мы уже видели, ритуальная практика ранних периодов целиком базируется на теории чередования стихий по принципу *сяншэнь*, т. е. взаимопорождения, хотя и тогда уже существовала концепция, которую мы привели в изложении Сюй Цяня.

Чтобы это стало еще яснее, мы хотим здесь в дополнение к приведенным нами материалам, надежно привязанным к периоду Поздняя Хань, рассмотреть обычаи, связанные со сменой времен года, записанные в «Ли цзи», которые, возможно, отражают устные традиции периода Чжаньго (V—III вв. до н. э.). Вот что там сказано по этому поводу: «Первый месяц Весны. . . Его владыка Тай-хао (Великий свет. — *Л. С.*), его дух Гоу-ман (Извилистый и острый, как молодые побеги. — *Л. С.*) . . . сын Неба живет в левом (т. е. восточном. — *Л. С.*) флигеле дворца „Зеленый Ян“, [в его колесницу] впряжены зеленые драконы, [на ней] воздвигнуто зеленое знамя, одет [император] в зеленые одежды. . . с наступлением Весны достигает расцвета стихия Дерева. Во главе трех гунов, девяти цинов, всех чжухоу и дафу встречает [сын Неба] весну в восточном предместье. . .» [112, № 28, V, 1а—2б]. В этом отрывке слова «цин» и «цан» мы переводим как «зеленый», основываясь на том, что было сказано выше (стр. 23). Особых разъяснений здесь требует выражение «зеленый дракон» — *цанлун*. Во-первых, как мы увидим дальше, на зеркалах этим именем (правда, с заменой слова «цан» его синонимом «цин») обозначается эмблема Востока, а следовательно, и Весны; во-вторых, в комментарии к этому месту «Ли цзи» сказано, что «драконом» называется лошадь ростом свыше восьми чи (ок. 184 см). Скорее всего здесь имеются в виду кони сивой масти, которые в темных местах могут иногда отливать зеленью. Мы строим это предположение на основании того, что сказано в словаре «Эръя», который, возможно, составлялся в ту же эпоху, что и «Ли цзи». А именно: «Конь масти цин — цинли называется сюань». Го Пу разъясняет: «современный тецун», т. е. сивый [166, III, «Ши чу», 4а]. Иероглиф «цун» в «Чжунхуа да цзыдянь» («Китайский большой словарь») [157, 30, 42] толкуется как лошадь, в шерсти которой перемежаются волоски белые и цвета *цин*. Далее этот же словарь приводит комментарий Дуань Юй-цая (XVIII в.) к «Шовэню»: «. . . белые волосы вперемежку с волосками светлого цвета цин (цзяньцин) в просторечии называются цунбай, т. е. луково-белый». И. М. Ошанин переводит это слово как «голубоватый» или «синеватый», имея, очевидно, в виду оттенки европейской очищенной луковицы. Однако китайская луковица имеет совершенно другую форму и цвет [157, 2113, рис. и описание]. Поэтому, как нам кажется, под «цунбай» надо понимать светло-зеленый. Здесь приходит на ум легенда о путешествии чжоуского князя Му-вана в царство повелительницы Запада Си-ванму. Легенда эта, безусловно, имеет в своей основе космогонический миф о встрече двух противоположных сил Мироздания. В две колесницы Му-вана были впряжены две четверки лошадей, про имена которых Го Пу говорил, что все они связаны с мастью [144, 149, «ба цзюнь»]. Среди них был также и «Люйэр» — «Зеленоухий». По-видимому, это был конь сивой масти, который

как раз и представлял Восток благодаря тому, что в темных местах отливала зеленью, а может быть, даже он символизировал встречу Востока и Запада, поскольку в его шерсти перемежались цвета этих сторон света.

Еще больше подчеркивалась эта идея тем, что слева рядом с ним в переднюю колесницу был впряжен белый Байи. Если вписать всю восьмерку коней Му-вана в квадрат (см. схему), то сразу бросится в глаза, что вороному Даоли (нижний левый угол) противостоит по диагонали рыжий Чицзи (идея «Север — Юг»). По аналогии место Люйэра должно бы быть в нижнем правом углу, где он противостоял бы белому Байи. Но, поскольку он помещен рядом с ним, чтобы выразить идею передвижения с востока на запад, его место занимает Шаньцзы. Имя его подчеркнуто не ассоциируется ни с каким цветом. Буланный Хуалю и соловый Цюйхуан, как и следовало ожидать, тяготеют к центру. И только роль Юйлуна остается непонятной [109, III, 36].



Однако вернемся к тексту «Ли цзи»: «Первый месяц Лета. Его владыка Янь-ди (Пламенный император. — Л. С.). Его дух Чжу-жун (Заклинающий пламя. — Л. С.). В колесницу сына Неба впряжены чилю (кони рыжей масти. — Л. С.), [на ней] воздвигнуто красное знамя, [император] одет в красные одежды. . . С наступлением Лета достигает расцвета стихия Огня. . . Во главе трех гунов, девяти цинов, всех чжухоу и дафу [сын Неба] встречает Лето в южном предместье [112, № 28, V, 96—10a]. . . Центр—Земля. Ее владыка Хуанди (Желтый император. — Л. С.). Ее дух Хоу-ту (Владычица-Земля. — Л. С.). В колесницу сына Неба впряжены хуанлю (кони соловой масти. — Л. С.), [на ней] воздвигнуто желтое знамя, одет [император] в желтые одежды. . . [112, № 28, V, 136—16a]. Первый месяц Осени. Его владыка Шаохао (Малый свет. — Л. С.). Его дух Жу-шоу (Сбор урожая. — Л. С.). . . [В колесницу сына Неба] впряжены байло (белые лошади. — Л. С.), [на ней] воздвигнуто белое знамя, одет [император] в белые одежды. . . С установлением Осени наступает расцвет стихии Металла. . . Во главе трех гунов, девяти цинов, всех чжухоу и дафу [сын Неба] встречает Осень в западном предместье. . . [112, № 28, V, 166—17a]. Первый месяц Зимы. . . Его владыка Чжуань-сюй (Понурый

и хмурый. — Л. С.), его дух Сюань-мин (Глубочайший мрак. — Л. С.). . . [В колесницу сына Неба] впряжены тели (вороные кони. — Л. С.), [на ней] воздвигнуто черное знамя, одет [император] в черные одежды. . . С наступлением Зимы достигает расцвета стихия Воды. . . Во главе трех гунов, девяти цинов, всех чжухоу и дафу [сын Неба] встречает Зиму в северном предместье» [112, № 28, V, 226—23a].

Как видно из приведенного отрывка, обычаи поздних времен полностью вытекали из ритуальной практики более древних времен. Хочется обратить внимание на то, что названия масти лошадей, впряженных в колесницу императора, встречающего времена года (см. помещенную выше схему, слова в кругах), переключаются с именами лошадей Му-вана. Так, чилю (символ Лета) и Чицзи объединяются словом «чи», т. е. красный; тели (символ Зимы) и Даоли — словом «ли», т. е. вороной конь; байло (символ Осени) и Байи — словом «бай», т. е. белый; хуанлю (символ конца Лета и Земли) словом «хуан», т. е. желтый, объединяется с именем Цюйхуан, а словом «лю», т. е. буланный, — с именем Хуалю, т. е. с именами лошадей Му-вана, тяготеющих к центру. И только цанлун (символ Весны) не имеет точного отзвука в именах коней Му-вана, но зато среди них есть Люйэр — Зеленоухий, что еще раз доказывает, что «люй» и «цин» в классических текстах синонимы, а следовательно, «цин» обозначает не синий, а зеленый цвет. Интересно, что слово «зеленый» переосмысливалось как «синий» не только в китайском языке. Сравните японское «аоба» — «зелень» и «аодзора» — «небо».

Насколько смена времен года и ее цветовая символика пронизывали всю жизнь в древнем Китае, кроме всего прочего свидетельствуют и названия ведомств, послужившие названиями глав в «Чжоу ли»: «Чуньгуань», «Сягуань», «Цюгуань» и «Дунгуань». «Чуньгуань» («Весеннее ведомство») соответствует министерству церемоний, поскольку Весна — начало годового цикла в природе, а ритуал — начальный принцип поведения человека. «Сягуань» («Летнее ведомство») — это министерство военных дел. Красный цвет — цвет огня и крови. Вспомним, что и у римлян Марс (в Китае планета Юга, Огня и Лета) был богом войны. «Цюгуань» («Осеннее ведомство») — министерство юстиции, видимо, по ассоциации казни со страной смерти на Западе. «Дунгуань» («Зимнее ведомство») — министерство общественных работ, которые являются источником богатства государства. Это, видимо, связано с представлением о моменте установления зимы как о времени, когда полны закрома. Комментатор «Чжоу ли» Чжэн Сюань отождествляет это ведомство с департаментом сановника, «Ведающего пустотой», и пишет: «Зима — время запертых в закромах десяти тысяч вещей. Сын Неба установил [должность] Ведающего пустотой, чтобы держать в руках дела государства, дать богатство каждому дому и тем самым предохранить народ от пустоты (т. е. бедности) [144, 167, «Дунгуань»].

Все это отражает еще более древнее предание, упоминание о котором находим в «Ши цзи» Сыма Цяня: «Названия чиновников — все по облакам. . .» Комментарий приводит разъяснение поздних ученых Ин Шао (II в.): «Когда Хуан-ди принял власть, появились предвещающие благо облака. Поэтому [он] по облакам (т. е. в соответствии с их цветом. — Л. С.) обозначил дела: Весеннее ведомство назвал зеленооблачным, Летнее ведомство — краснооблачным, Осеннее — белооблачным, Зимнее — чернооблачным и Среднее — желтооблачным» [121, I, 30].

Символика живых образов

ДРАКОН. Выше мы говорили о символике Неба и Земли, сообща порождающих пять стихий, которая выражалась в геометрических формах, в числах и красках. Теперь переходим к символам, воплощенным в живых образах.


Два Великих Начала не получили прямой персонификации в воображении древнего китайца и остались, как видно, отвлеченным, скорее философским, чем религиозным, представлением. В искусстве древнего Китая нет антропоморфных изображений, которые можно было бы с уверенностью рассматривать как воплощение Неба и Земли. Только в период средневековья под сенью буддийских и даосских храмов начинает складываться огромный пантеон антропоморфных божеств. В XIV в. на стенах храма Юнлэгуи мы видим уже целый сонм божеств и среди них величавое воплощение Матери-*Кунь*, о чем говорит триграмма на ее венце [156, № 2, 5].

В росписи этого храма мы находим уже до предела усложненную религиозную систему. Правда, она совершенно не повлияла на официальный костюм — до наших дней он оставался выразителем чисто конфуцианских идей. Даже проникшие в XVIII в. в его орнаменту атрибуты даосских «Восьми бессмертных» — *ба сянь* переосмыслились там как благопожелательные символы.

Возвращаясь же назад, к древности, нам снова и снова приходится подчеркивать, что людей не столько интересовали Небо и Земля, как таковые, сколько их брачный союз, имеющий непосредственное, практическое значение для народа-земледельца. И именно этот союз получил в Китае множество весьма своеобразных художественных воплощений.

Конкретным выражением слияния Неба и Земли был для древнего китайца дождь. Отсюда лейтмотив китайского орнамента — волны, облачные ленты и спирали, т. е. символы раскатов грома и молнии⁶. И отсюда же самое своеобразное порождение китайской фантазии — дракон-Повелитель дождя, воплощение мужской сущности начала *Ян*, сливающейся со стихией *Инь*. *Ян* — Огонь, *Инь* — Вода. И вот мы всегда видим дракона парящим среди облаков или плывущим среди волн и в то же время объятым языками пламени, исходящими из его плеч и бедер. Но заметьте, что вода — это его внешняя среда, а огонь — внутренняя сущность. Так дракон являет зрелище единения двух противоположных сил: Неба и Земли, Огня и Воды, как весенняя гроза, где потоки плодоносного ливня сливаются со вспышками молний.

Происхождение этого образа еще не прослежено окончательно, но ясно, что оно теряется в глубочайшей древности и корнями уходит в тотемический культ.

Чжэн Дэ-кунь в уже упоминавшейся нами статье [53, 244] приводит интересный рисунок . Это иероглиф с иньского бронзового сосуда, обозначающий родовое имя Гун. Ясно, что здесь перед нами руки старшего в роде, держащие изображение тотема. Первоначально это, видимо, была змея,

⁶ Правда, высказывалось другое предположение: будто бы это просто перешедший на бронзу узор глиняных сосудов, которые гончар якобы украшал отпечатками своих пальцев. Но каково бы ни было происхождение этого орнаментального мотива, на каком-то этапе истории он, безусловно, ассоциировался с молнией, что и послужило причиной возникновения термина «лэйвэнь» («громовой узор»). В доказательство следует еще привести древнее начертание иероглифа «молния» (см. табл. XIII рис. 1).

занимавшая видное место в культе многих народов. Вспомните Нага Камбоджи, урея на короне египетских фараонов или, наконец, библейского змия-искусителя. Трудно сказать, какое именно из свойств змеи завоевало ей такое положение. Или завораживающий все живое взгляд, или то, что она ежегодно меняет кожу, как бы символизируя этим вечное обновление природы, или играют роль фаллические ассоциации. Последнее наше предположение вполне согласуется с дальнейшим развитием образа и с тем основным значением, которое он имел на протяжении многих тысячелетий китайской истории.

Фань Вэнь-лань полагает, что змея (или дракон) была тотемом одного из древнейших населявших Китай племен, вождем которого был Тай-хао по фамилии Фэн [128, I, 90], послуживший прообразом мифического Повелителя Востока, Зеленого императора (Цин-ди). Он же якобы автор триграмм Фу-си, изображение которого в виде получеловека-полужмеи мы находим на ханьских рельефах.

В «Ши цзи» [121, I, 26] тоже говорится, что Фу-си имел тело змеи и голову человека.

Как и когда змея превратилась в дракона, нам пока установить не удалось. Г. Г. Стратанович в своей статье «О ранних верованиях китайцев» пишет, что подобные «компилятивные» образы, соединившие в себе черты нескольких животных, служили общим тотемом нескольким объединенным племенам [23, 59]. Далее в этой же статье читаем, что дракон был тотемом всех племен юэ морского побережья в древнем Китае, у которых отмечена татуировка тела с основным символическим рисунком, изображавшим дракона [23, 63]. Таким образом, здесь происходит совпадение географического фактора (обитание племен, тотемом которых был дракон, на Востоке, близ водных просторов океана) с идейным фактором (осмысление дракона как повелителя внешних гроз, водной стихии и весеннего расцвета природы — ассоциация Восток-Весна). Отметим здесь еще цвет *цин*, который в качестве цвета моря может истолковываться и как зеленый и как синий.

Что касается компилятивности, то следует отметить девять сходств дракона ($9 = 3 \times 3$ — число *Ян*), о котором, ссылаясь на слова поздних ханьского ученого Ван Фу, писал Ли Ши-чжэнь (1518—1593) в своей книге «Бэньцао ганму» («Основные положения фармакологии»): «Голова, как у верблюда, рога, как у оленя, глаза, как у зайца, уши, как у коровы, шея, как у змеи, живот, как у морского животного шэнь, чешуя, как у карпа, когти, как у ястреба, ладони, как у тигра...» [157, 3214, «лун»]. В этом же описании есть и другие интересные подробности: «На его спине восемьдесят один шип, полностью девятью девять, как подобает силе *Ян*. . . под подбородком есть светлая жемчужина, а на голове гора Бошань». О значении последнего символа мы уже говорили. Что же касается жемчужины, то, может быть, это та самая, объятая пламенем *хочжу*, которой обычно играют драконы, вышитые на минских и цинских костюмах. Еще более раннее изображение подобного рода мы видим над входом в усыпальницу южнотанских императоров [119, табл. 121] и в росписи дунхуанских потолков периода Си Ся [105, табл. 69]. Высказывалось предположение, что она символизирует молнию или ее звуковое проявление — гром. На эту мысль наталкивало изображение спирального завитка пламени, исходящего из ее центра, что перекликается с древним иероглифическим и символическим выражением этого понятия (см. табл. XIII). Напомним еще, что триграмма, соответ-

ствующая при «вэньвановском» расположении *ба гуа* Востоку, т. е. той сфере, где царит дракон и где рождается Весна, называется *Чжэнь* — Гром. В конце праздника Весны в Китае до последнего времени устраивались карнавальные шествия с исполинским извивающимся, как ленты мчащихся туч, драконом, перед которым танцор размахивал грохочущим, ослепительно блистающим шаром, что, конечно, очень ярко воплощало весеннюю грозу, предвещающую урожайный год, изобилие и богатство.

Интересно привести еще толкование М. В. де Виссэ [84]. Он считает, что в создании образа дракона большую роль сыграли аллигаторы, которые еще до сих пор водятся в низовьях Янцзы. Этих животных люди особенно часто видели весной, когда отступающие после половодья реки оставляли их во множестве в пойменных озерах. Вода этих озер бурно испарялась под лучами весеннего солнца, поднималась в небо, сгущалась в тучи и низвергалась назад на землю плодородными ливнями. Народ же думал, что именно аллигаторы рождают облака, приносят дождь, а тем самым заставляют землю плодоносить.

Возвращаясь от современных обычаев снова к древним текстам, следует сказать, что в качестве воплощения первоимпульса природного цикла дракон считался символом перемен — этой основной идеи древнекитайской философии. В словаре I в. н. э. «Шовэнь» читаем: «Дракон — длинное из чешуйчатых существ. Может скрыться, может появиться; может стать тонким, может стать огромным; может быть то коротким, то длинным. В день весеннего равноденствия взлетает в небо; в день осеннего равноденствия ныряет в бездну» [153, 3214]. Уходя дальше в глубь веков, читаем объяснения гексаграммы *Цянь* в «И цзине»: «Начальная девятка (т. е. нижняя черта гексаграммы. — Л. С.) — скрытый дракон бездействует. Девятка вторая (т. е. вторая снизу черта гексаграммы. — Л. С.) — видим дракона на поле. . . Девятка пятая — летящий дракон (т. е. на грани низвержения вниз. — Л. С.) [150, № 1, I, 1]. Таким образом, все фазы развития силы *Ян* в «И цзине» образно выражаются разными положениями дракона.

Что же касается пылающей жемчужины, то это, конечно, не просто образ грозы, навешанный, может быть, шаровой молнией, но символ с очень глубоким философским содержанием. Мы думаем, что он выражает двуединую сущность дракона, воплощающего слияние двух противоположных Начал, что подтверждается сопоставлением изображения молнии на ханьской ткани с пылающими жемчужинами и символами слияния *Инь—Ян*, которыми играют драконы Дуньхуана и Цинлина, о чем у нас будет речь впереди (см. стр. 48 и табл. XIII). Здесь же нам хочется остановиться только на дуньхуанском драконе, у которого вместо обычной огненной спирали в диск жемчужины вписаны три фигуры, напоминающие запятые в вихревом движении. До сих пор это изображение широко распространено в Японии под названием *мицу домоэ*. Связь этого символа с громом и молнией станет особенно ясна, если посмотреть, например, на японское божество грома, бьющее в свои барабаны, на рисунке Хокусая [182, IV, 20] или на фотографию японского ритуального барабана, тоже украшенного этой эмблемой [175, 74; 173, XVIII, 146]. Надо еще обратить внимание на то, что тело дуньхуанского дракона тоже напоминает вихрящуюся запятую — *томоэ* и что одно из значений этого иероглифа, выражающего это японское понятие, — «огромный змей» (китайское «ба»). Наиболее раннее упоминание об

этом чудовище мы находим в географическом трактате «Шанхай цзин» («Книга гор и морей» III—II вв. до н. э.), где сказано: «Змей-ба пожирает слонов» [157, 526, «ба»].

Здесь уместно рассмотреть наиболее раннее изображение дракона (вернее рогатого змея), свернувшегося наподобие иероглифа «ба». Мы имеем в виду внутреннюю орнаментацию бронзового блюда эпохи Инь, опубликованного Жун Гэном [106а, 66, 113 и фото 250]. На дне этого сосуда свернулся спиралью безногий дракон с огромной головой, повернутой анфас. Все его тело покрыто чешуйками, каждая из которых повторяет рисунок все той же спирали-молнии. А по краю сосуда в движении по солнцу изображена трижды повторенная группа: дракон, рыба и птица ($3 \times 3 = 9!$). Вряд ли можно сомневаться, что перед нами один из наиболее древних вариантов тех космологических картин-символов, которые в течение нескольких тысячелетий доминировали в декоре китайской ритуальной утвари, культовых сооружений и костюма. Однако нельзя не видеть и своеобразия именно этой символической схемы, где дракон выступает в двух ролях. На краю сосуда он изображен с ногами и явно олицетворяет Землю, противостоя птице — символу Неба, причем рыба — эмблема Воды, изображенная между ними, призвана воплощать единство двух предыдущих сфер Мироздания. Центральный же, свернувшийся в спираль дракон-змей — это сама Жизнь, это — синтез тех сил, которые изображены по краю сосуда раздельно. Именно эта последняя функция дракона закрепилась за ним на долгие тысячелетия. Первая же, т. е. воплощение Земли, связанное со словами «И цзина» «видим дракона на поле», не встречается в более поздних памятниках; так же и птица только в самой глубокой древности олицетворяла Небо. Утрата драконом и птицей этих функций, вероятно, связана с тем, что Земля и Небо представляют начало Инь и Ян, тогда как образ дракона скорее имеет мужские черты, а в облике птицы преобладает женский характер.

Чтобы исчерпать тему дракона, следует еще напомнить, что взаимоотношения Неба и Земли у древних китайцев ассоциировались с взаимоотношениями мужа и жены в человеческом обществе и что культ Природы был тесно связан с культом предков. В этом плане дракон символизировал не только единение Неба и Земли, но и брачный союз мужчины и женщины. До недавнего времени он служил эмблемой жениха, а если опуститься в глубину тысячелетий, то в подобной роли мы найдем дракона на уникальном иньском бронзовом сосуде (106а, фото 167), который, по всей видимости, скульптурно изображает женского предка в объятиях тотемного животного, скорее всего тигра. На охватывающих женщину лапах мы видим рельефное изображение драконов, подчеркивающих напряженность объятий и раскрывающих смысл этой сцены⁷.

СЮАНЬУ — ДУХ СЕВЕРА. Хотя дракон — общепризнанный владыка Востока и Весны, все же два обстоятельства связывают его с Севером и Зимой.

⁷ Следует заметить, что вопреки существующему мнению, будто сосуд представляет «человека в объятиях тигрицы», по нашему убеждению, изображен именно женский предок. Об этом свидетельствуют и поза, и пропорции фигуры, и ромбический орнамент, идущий по краю ворота. Даже бритая голова не противоречит женскому облику. Ведь известно, что, например, женщины древнего Египта брили голову. А самое главное, это согласуется с тем, что тотемный зверь, как правило, выступал в мужской роли [I, 103]. Также никак нельзя согласиться с Жун Гэном, будто сосуд этот изображает «таоте, пожирающего человека».

Во-первых, то, что он повелитель водной стихии, а Север — царство именно этого элемента. Во-вторых, то, что именно зимой происходит поворот солнца на лето и *Ян* начинает набирать силу.

И вот тут происходит раздвоение человеческих представлений. Чувство подсказывает, что Небо сочетается с Землей в первый месяц весны, когда все в природе просыпается, а разум убеждает, будто это происходит значительно раньше, в день зимнего солнцестояния, когда зарождается Свет и этим самым подготавливается весеннее пробуждение природы. Отсюда периодические изменения культовой практики. То жертва Небу и Земле в первый месяц года (в Китае весной) считается самым большим торжеством, как, например, в период Хань и в начале правления династии Мин. То придается большее значение жертве в день зимнего солнцестояния, как, например, в период Чжоу или в конце правления династии Мин.

Однако, несмотря на эти колебания, эмблема, изображающая черепаху в объятиях змеи, всегда обозначала Север. Она воплощает союз Земли и Неба и называется *Сюанью*. Интересно, что дракон здесь выступает в своей древнейшей, змеиной форме. Черепаха с ее могучим панцирем, играющая роль Земли, т. е. космической опоры, — образ, конечно, понятный. Однако в данном случае скорее всего имеется в виду не это, а ее исключительная плодовитость или поверье, приведенное в словаре VI в. «Юй пянь» [157, 3217, «гуй»], будто бы черепахи бывают только самками, а самцами им служат змеи.

В искусстве периода Хань эмблема *Сюанью* очень широко применялась для обозначения Севера.

Любопытно проследить связь этого символа с созданными несколькими веками позже архитектурными памятниками Камбоджи, где и черепаха с воздвигнутой на ней горой, и змея, обвившаяся на этот раз не вокруг черепахи, а вокруг горы, тоже составляют символ первотворчества — так называемую сцену пахтанья млечного океана.

ВОПЛОЩЕНИЕ ВОСТОКА И ЗАПАДА. В начале раздела о драконе мы сказали, что два Великих Начала мира не получили прямой персонификации в воображении древнего китайца. Но можно говорить о косвенной персонификации, т. е. о воплощении в живых образах не самого Неба и Земли, а двух основных этапов того круговорота времени, в основе которого лежит союз этих двух Начал. Поскольку нагляднее всего этот круговорот выражается в движении солнца и луны по небесному своду, они-то и послужили основой для символов этого рода, поделив между собой Восток и Запад, Жар и Холод, Начало и Конец. В древности и в период средневековья диск солнца неизменно обозначался птицей, называемой *Цзинью*, т. е. Золотой ворон, и действительно своими очертаниями напоминавшей эту птицу. Ее изображение на солнечном диске было связано с древним солярным мифом, в котором рассказывается о том, что при легендарном императоре Яо на небе было десять золотых воронов-солнц, которые испепелили бы землю, если бы искусный стрелок И не убил девять из них. В дальнейшем этот образ переосмыслился. Птица на солнечном диске стала походить на яркого петуха, возвещающего начало дня.

Наиболее раннее изображение трехногой петухообразной птицы на солнечном диске нам удалось обнаружить в энциклопедии «Сань цай тухуй» [96, I, 29a]. Но интересно, что в японском варианте этой минской энциклопедии, изданном значительно позже (в 1713 г.), птица на солнце, украшающем императорскую «корону», хотя и трехногая, но все еще

воронообразная, что, видимо, соответствовало более консервативным японским формам [173, XXIX, 1a]. В таком виде ханьский *Цзинью* дожил в Японии до самых последних времен. Его можно видеть, например, на солнечном диске, на левом плече ритуального облачения императора Комэй, царствовавшего до 1866 г. [174, рис. 20; 178, 39]. Сохранение на периферии пережитков прошлого — типичное явление, представляющее большой интерес для исследователя.

Такая поздняя замена солнечного ворона петухом вызывает большое удивление, так как петух с древнейших времен был связан с культом Солнца. Например, Е. И. Лубо-Лесниченко в своей книге «Древние китайские ткани и вышивки» дает следующий перевод из источника II в. «Фэнсу туньи»: «При жертвоприношениях в пригородах княжества Лу в жертву Солнца приносили красного петуха, потому что его голос по утрам и красные перья отгоняли зло от правителей княжества Лу» [9, 3, 4]. На стр. 52 и 53 автор приводит целый ряд интересных сказаний о петухе, а на таблице XV дает репродукцию ханьской ткани с изображением петухов. И все же приходится констатировать, что ранних изображений петуха на диске солнца нам найти не удалось.

На диске луны в ханьские времена изображали жабу *Юэчань* (букв. Лунная жаба). Это связано с легендой, рассказывающей о том, что Чан Э, жена стрелка И, убившего десять солнц, украла у него эликсир бессмертия и убежала на луну, но в наказание была превращена в жабу. Вместе с жабой часто изображали также и лунного зайца *Юэту*, толкущего в ступке порошок для приготовления эликсира бессмертия. Характерно, что оба изображения (и жабы и зайца) связаны с легендами о напитке бессмертия, что противостоит представлению о Западе, который символизирует луна, как о стране смерти. Может быть, здесь перед нами своеобразный эвфемизм.

Позднее жаба исчезла с лунного диска⁸. В энциклопедии «Сань цай тухуй» мы видим одного зайца [96, I, 29a], но опять-таки, как и в случае с солярным вороном-петухом, в Японии сохранилась более ранняя форма этого символа. И заяц и жаба трудятся над ступкой с порошком бессмертия совместно [178, 39].

Итак, постоянными знаками Востока и Запада, по крайней мере в течение двух тысяч лет, были солнце и луна. Но на ранних этапах истории они не всегда были самостоятельны, а чаще играли роль атрибутов других духов и божеств, охранявших страны света или управлявших ими.

Например, в период Хань мы часто видим в декоре обратной стороны бронзовых зеркал диск солнца в когтях *Циньлуна* (Зеленого дракона) — хранителя Востока, а диск луны в лапах *Байху* (Белого тигра) — хранителя Запада [163, рис. 24; 63, табл. 12].

Что же касается главных божеств, то тут скорее существовала тенденция к созданию стройной системы, чем система, как таковая. Так, например, Владычица Запада — Си-ванму в китайской мифологии сначала не имела восточного партнера. Еще в Сяотаншаньском предмогильном святилище в Шаньдуне (до 129 г. н. э.) она одна изображена на западном внутреннем фронтоне, восточный же занимают духи, не имеющие отношения к ориентации, если не считать божества грома, которое не занимает там центрального

⁸ Единичные случаи изображения на диске луны одного зайца мы находим еще в позднеханьском искусстве [см., напр., 51, табл. V, фиг. 10].

положения⁹. [49, табл. XXVIII, XXXIX]. Но уже в Улянцы [146, табл. 14, 15] (147—168) напротив Си-ванму над восточной стеной царит Владыка Востока — Дун-вангун. Очень четки изображения Дун-вангуна и Си-ванму к востоку и западу от входа в Инаньскую гробницу, где ориентация подчеркивается фигурами дракона и тигра [140, табл. 25, 26, рис. 2, 3].

В Сычуани же Си-ванму не пожелала ни с кем делить власть и вопреки своему имени («Си» — «запад») повелевала, как видно, и страной Восхода и страной Заката, поскольку на рельефах она изображается на троне, который охраняют и дракон и тигр [116, 21 и табл. 67]. Это еще подтверждается и тем, что в одной из сычуаньских могил к подобному рельефу по бокам примыкают еще два камня, на которых мы видим со стороны дракона солнце, а со стороны тигра луну. Си-ванму, таким образом, царит посередине. Светила изображены в виде птиц с человеческими головами: солнце — в мужском головном уборе, а луна — с женской прической. Тела у птиц имеют форму дисков с соответствующими изображениями Золотого ворона *Цзиньфу* и Лунной жабы *Юэчань* [116, 21 и табл. 71, 72].

О том, насколько сложен и противоречив путь образа Си-ванму, свидетельствует даосское женское божество, о котором мы упомянули в самом начале раздела «Символика живых образов» как о воплощении триграммы *Кунь*, т. е. как будто Матери-Земли. Однако ее эпитеты «белая», «господствующая над Металлом» и имя основного противостоящего ей божества — Му-гун (Владыка дерева) не оставляют сомнения в том, что перед нами позднее переосмысление Си-ванму.

Очень путанный путь прошел образ уже не раз упоминавшегося нами Фу-си, часто отождествлявшегося с повелителем Востока Тай-хао. В этом случае ему обычно противопоставляется повелитель Запада Шао-хао. Но нигде в искусстве мы не обнаружили изображения этой пары. Неизменной спутницей Фу-си на всех рельефах оказывается его сестра, жена и соправительница Нюй-ва, такая же змеихвостая, как и он. Согласно мифам, она создала людей, а затем научила их сочетаться в брачные пары. Однако на целом ряде рельефов она явно не ассоциируется с Западом. Например, на первой плите предмогильного алтаря У Ляна [49, табл. III] Фу-си и Нюй-ва, сплетаясь хвостами, играют двойственную роль. С одной стороны, они как земные соправители открывают галерею легендарных, но представленных в качестве исторических, императоров. В этой роли их утверждает ханьский форменный костюм. (В тот период художники еще не знали, что такое историческая правда в костюмерии.) Но, с другой стороны, их змеиные хвосты свидетельствуют об их божественной природе. И об этом же говорят циркуль и угольник, которые они держат в руках. Циркуль и угольник по-китайски «гуй», «цзюй». Но «гуйцзюй» также означает «порядок». Таким образом, эти атрибуты говорили о том, что божественные Фу-си и Нюй-ва были первыми устроителями миропорядка. Но мы уже знаем из разговора о ханьских зеркалах, что циркуль — инструмент, с помощью которого можно начертить символ Неба и мужского Начала в природе, т. е. круг, а угольник может быть употреблен для начертания противоположного символа квадрата. Однако, видимо, это еще не

было осознано шаньдунскими художниками, так как и в Улянцы и в Инане циркуль вложен в руки женщины Нюй-ва, а угольник является атрибутом мужчины Фу-си. Только сычуаньские мастера сделали необходимую поправку. Так, у Лю Чжи-юаня [116, рис. 70] мы видим мужской символ в руке у Фу-си, а женский — у Нюй-ва. Сычуаньцы, чтобы еще ярче подчеркнуть характер *Ян* одного божества и характер *Инь* другого, дали первому в руки солнечный диск с вороном *Цзиньфу*, а его подруге — лунный диск с жабой *Юэчань*, что очень четко видно на упомянутом рисунке. То же можно найти у Вэнь Ю [99, табл. 28, 44]. Таким образом, Фу-си и Нюй-ва стали как бы «дублерами» Дун-вангуна и Си-ванму в обозначении Востока и Запада.

Однако многие считают такую трактовку сюжета местной сычуаньской особенностью. Мы же думаем, что здесь дело в общей тенденции к систематизации и философскому осмыслению мифических образов. Нас в этом убеждает то, что сычуаньские рельефы, о которых здесь речь, относятся к более позднему времени, чем шаньдунские, и что в еще более поздние периоды аналогичную трактовку мы встречаем в местах, расположенных в самых различных районах Китая и иногда значительно ближе к Шаньдуну, чем к Сычуани. В качестве примера приведем изображение на бэйвэйском саркофаге (557—583), найденном близ Лояна (пров. Хэнань граничит с Шаньдунем), и рельеф на бейчжоуском (557—583) саркофаге из раскопок в провинции Шэньси. Репродукция первого памятника, помещенного у Ван Цзы-юня [95, табл. 7], настолько неразборчива, что без самой тщательной работы с лупой рассмотреть что-либо совершенно невозможно. Однако нам удалось сделать реконструкцию этого интереснейшего изображения, которая опубликована в русском переводе книги Юань Кэ «Мифы древнего Китая» [30, 45]. Там на одном развороте сопоставляются исходный и конечный пункты в развитии образа Фу-си и Нюй-ва в китайском искусстве — от Улянцы до лоянского саркофага.

Типично сычуаньским мотивом можно считать только Си-ванму в роли повелительницы как Востока, так и Запада. Изображение этого божества с драконом и тигром у подножия трона в других районах Китая нам не встречалось.

Постепенно, с течением времени популярность различных божеств Востока и Запада в Китае поблекла и осталось лишь почитание Солнца и Луны. Если еще в «Сун ши» [121, XV, 1136] мы читаем о том, что наряду со встречей Солнца (*чао-жи*) в день весеннего равноденствия и проходами Луны (*сьюэ*) в день осеннего также приносили жертвы властелинам пяти стран света (*сы у фан ди*), то уже в «Мин ши» [121, XXII, 492] властелины стран света не фигурируют в списке божеств, которым приносятся ежегодные жертвы.

Переосмысление цветовой символики

Вместе с установлением единовластия Солнца и Луны на Востоке и Западе и ослаблением интереса к теории чередования стихий в природе изменилась и цветовая символика. Прежде всего исчез из гаммы красок слишком заумный цвет Неба — *сюань*. Небо стало нормально синим, о чем и свидетельствует синяя глазированная черепица всех минских и цинских сооружений, так или иначе связанных с культом Неба. Такова и трехъярусная синяя крыша Храма моления об урожае (Циньяндянь), господствующая над южной частью

⁹ Обращаем внимание на то, что у Э. Шаванна в объяснении к этим таблицам восточная стена ошибочно названа западной и наоборот, т. е. повторена ошибка, допущенная в китайском издании эстампажей «Цзинь ши со» [49, 75—77].

города и привлекающая внимание всех подъезжающих к китайской столице по железной дороге. Такая окраска кровель не случайна — об этом свидетельствует описание храма, стоявшего на этом самом месте почти полтысячелетия назад, приведенное в «Мин ши» [121, XXII, 493].

О том, что цвет, символизирующий Землю, остался желтым, мы узнаем из описания ее квадратного алтаря на этой же странице, сразу вслед за описанием круглого Алтаря Неба. Желто-красный цвет *сюнь* отпал.

Далее в «Мин ши» [121, XXII, 494] описан Алтарь Солнца, построенный за восточными воротами столицы, украшенный красной, как восходящее солнце, глазированной черепицей, и Алтарь Луны на западной окраине, декорированный белой черепицей, т. е. того цвета, который символизировал Запад с глубокой древности и сохранился в данном случае, наверное, ввиду того, что совпал с нормальным человеческим представлением о цвете луны. Это новое значение цветов закрепилось и было сохранено в ритуальной практике следующей, т. е. маньчжурской, династии. Так, в альбоме иллюстраций к цинским законам читаем, что при жертвоприношении на Алтаре Неба и при молитве об урожае надевали синее платье, при Встрече Солнца — красное, а при Проводах Луны — лунно-белое [130, IV, 8a, 10a, 12a]. Характерен эпитет при названии последнего цвета, свидетельствующий о дальнейшем сдвиге в символике цвета в сторону естественности, так как окраска луны действительно не совсем белая.

В каком платье приносили жертву Земле, в этой книге не сказано, но, по-видимому, не потому, что этим ритуалом пренебрегали, а просто потому, что желтый был постоянным цветом императорских одеяний, и следовательно, незачем было это специально оговаривать. В тех же случаях, когда говорится о драгоценных украшениях, которые в обычное время могли быть любого цвета, четко указано:

На Алтаре Неба — ляпис-лазурь.

На Алтаре Земли — янтарь медового оттенка.

На Алтаре Солнца — коралл.

На Алтаре Луны — бирюза.

Здесь уместно сказать, что культ Солнца и Луны при маньчжурах, видимо, уже не имел форму почитания божеств,

а просто являлся торжественным ознаменованием календарных дат. В этом убеждает следующее обстоятельство. По китайской печатной традиции, имя императора нельзя было писать наравне с другими иероглифами книги. Поэтому его выносили на верхнее поле страницы, и оно всегда начинало новую вертикальную строку, предыдущая же обрывалась, хотя содержание и не требовало завершения абзаца. Названия же жертв Небу выносились еще выше на поля книги, тогда как иероглифы, обозначающие жертвоприношения Солнцу и Луне, писались наравне с именем императора.

В заключение этого краткого очерка о символике космических представлений китайцев в древности и в средние века нам хотелось бы сказать следующее.

Те из наших читателей, которые знакомы с книгой Юань Кэ «Мифы древнего Китая» или имеют запас сведений по этому вопросу из других источников, может быть, будут удивлены контрастом между сравнительно стройной системой взглядов и образов, изложенной нами, и хаотическим нагромождением бесчисленного количества мифов в разных вариантах у Юань Кэ и в других источниках.

Дело здесь в следующем. Китай — многонациональная страна с многотысячелетней историей. А следовательно, его космогония (философская и религиозная) и ее образные воплощения — продукт смешения множества национальных и местных, часто отличных даже в пределах расселения одной национальности культур, происходившего в течение многих веков. Для того чтобы разобраться в этом невероятно сложном комплексе, нужно создать многотомный труд. Мы же стремились лишь к тому, чтобы дать ключ к чтению орнамента официального китайского костюма. Поэтому мы сознательно исключили из поля нашего внимания многие народные верования, бесчисленные представления, носящие локальный характер, и почти все, что было привнесено поздним даосизмом и буддийской культурой.

Из всей массы образов, связанных с космогоническими представлениями, мы выделили только те, которые легли в основу государственного культа и так или иначе воплотились в структуре, расцветке и орнаментике торжественного китайского платья, в чем, как нам кажется, убедят нашего читателя следующие очерки этой книги.

ЭЛЕМЕНТЫ КИТАЙСКОГО КОСТЮМА

На протяжении нескольких тысячелетий истории китайской цивилизации одежда народа этой громадной страны претерпевала постоянные изменения. Взаимовлияние многих национальных культур в пределах китайского государства, общение с соседними странами, вторжения иноземных полчищ — все это так или иначе отражалось в истории китайского костюма, детальное изложение которой потребовало бы издания многих томов. Здесь же, стесненные малым размером книги, мы вынуждены предельно ограничить свою задачу. Наша главная цель — исследование символической орнаментации официального торжественного костюма.

Однако, поскольку торжественные ритуальные одеяния развились из простейших форм повседневного платья, необходимо хотя бы в самых общих чертах охарактеризовать компоненты, его составляющие, и тот исторический путь, который они прошли.

Этому и посвящается настоящая глава.

Что касается иллюстраций, то эволюцию повседневной формы, равнозначной по функции нашей современной пиджачной паре или тройке, можно увидеть на рис. 1, 2, 3 и 5 табл. XXIV и на рис. 1—6 табл. XXVII. Там отражены те довольно значительные изменения, которые происходили от династии к династии и обычно санкционировались законом. Таблица же XXVIII, где изображены головные уборы, позволяет ощутить, что и внутри периода правления каждой династии мода непрестанно менялась, не нарушая, правда, общей схемы, типичной для всего периода в целом. Особенно показательны в этом отношении второй и третий ряды, где даны шапки сунских императоров.

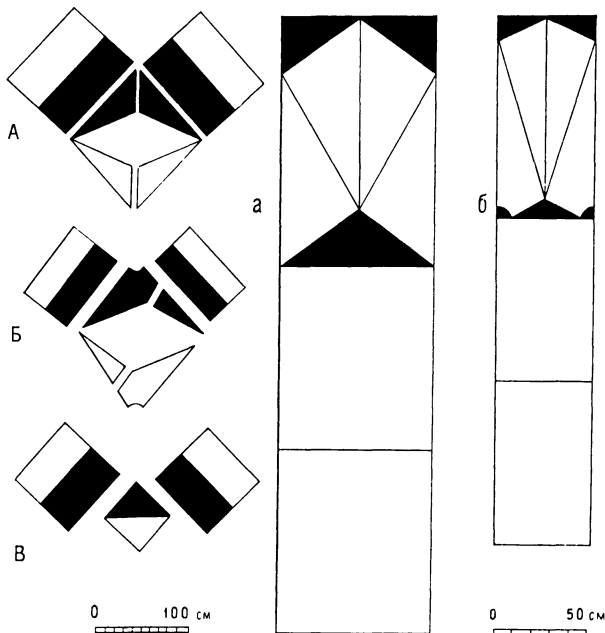
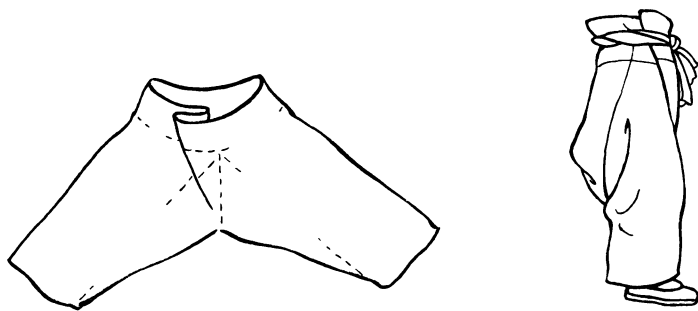
А теперь перейдем к рассмотрению отдельных компонентов китайского костюма.

ШТАНЫ. Начнем с самого неопременного предмета одежды — штанов (*ку*). В официальных формах костюма в старину они обычно бывали полностью скрыты длинными халатами или плахтами и поэтому в высших сословиях слыли неприличной деталью туалета, откуда их многочисленные эвфемистические названия, соответствующие нашим «невывразимым». Например, *слоишан*, *слои*, *чжуньпао*. Главный элемент всех

этих слов — название верхней, т. е. базирующейся на плечевом поясе, одежды, чем и зашифровывается истинный смысл предмета.

Термин «чжуньпао» впервые был обнаружен в надписи на этикетке, прикрепленной к штанам минского императора Вань-ли, умершего в 1620 г. [102, 359], найденным при вскрытии его могилы. Это одна из наиболее ранних находок подобного рода. Она свидетельствует о том, что покрой штанов оставался в основе неизменным в течение многих веков и в период Мин ничем принципиально не отличался от покроя, принятого до самого последнего времени [102, табл. IV, рис. 3]. Это широкие, глухие, без прорехи штаны, с широкими, расходящимися вразлет, образующими угол, иногда превышающий девяносто градусов, штанинами (*куцзяогуань*), с очень низким шагом — *кудан* (*кудан*, собственно, вся срединная часть штанов: дан — «середина»), что при сведенных вместе ногах придает мотне сзади мешкообразный характер. Верхняя часть штанины называется *кутуй*, нижняя — *куцзяо*. На верхнюю часть штанов нашивается добавочная широкая полоса ткани (*куяо*), часто другого, более светлого или совсем белого цвета, а к ней в прошлом иногда пришивались четыре петли (*баньдай*), сквозь которые продевался пояс (такие петли мы видим на штанах императора Вань-ли). Однако значительно более типичен случай, когда штаны держатся при помощи кушака (*кудай*, или *ханьцзинь*), без всяких петель. Поскольку штаны в талии очень широки, при подпоясывании впереди образуется характерная запахивающаяся направо складка (см. схему на стр. 32).

Насколько стабильна была конструкция покроя китайских штанов за последние триста лет, хорошо видно на схеме, где буквой «А» обозначены штаны императора Вань-ли, а буквой «Б» — женские штаны начала XX в., хранящиеся в Государственном музее искусства народов Востока (ГМИНВ), причем покрой дан без поясной полосы. По словам одной старой китайки, разница в покрое *кудан* мужских и женских штанов обусловлена тем, что сквозь шов легко проникает нечистая сила и может повредить плод беременной женщины. Вот почему шов на женских штанах не пересекает живот по



вертикали, а идет наискось. Строчными буквами обозначен раскрой ткани для соответствующих штанов (реконструкция автора). Черной заливкой на рисунках слева выделена передняя часть штанов, а на схеме раскроя обозначены неиспользованные куски. Буквой «В» отмечена простейшая конструкция, характерная, по-видимому, и для древности и для средневековья и, по наблюдениям автора, бытовавшая еще в наши дни.

Вопрос, когда китайцы начали носить штаны, пока не выяснен. Известно только, что на самых ранних четких изображениях человека, относящихся к периоду Хань, и мужчины и женщины всегда в штанах (если судить об этом позволяет длина платья).

Вообще штаны — предмет одежды, необходимый всаднику. Они типичны для кочевых народов, причем их носят и мужчины и женщины. Оседлые народы древности (египтяне, римляне, греки, ассирийцы, иудейцы) узнали о существовании штанов, только встретившись с кочевыми народами. Может быть, то же произошло и с китайцами, но на очень раннем этапе развития, поскольку географический фактор обусловил их особенно тесный контакт с кочевыми племенами. Интересно, что в Японии, защищенной от вторжения кочевых народов морем, вплоть до XX в. штаны хоть и были распространены, но не являлись абсолютно необходимой частью одежды. Часто их вполне заменяла набедренная повязка — *фундоси*.

Некоторый свет на происхождение китайских штанов проливают находки в Ноин-улинском кургане № 6, относящиеся к рубежу нашей эры [18, 40, рис. 33 и табл. XII]. Обнаруженные там гуннские штаны по конструкции очень напоминают изображенные на схеме, на рисунке «В». Только низ штанин собран в сборки и подшит лентой. Шаровары,

собранные в сборки у лодыжек, очень типичны для ханьских изображений (см. табл. XXIII, рис. 1 и 2), и это позволяет предполагать, что на заре нашей эры и гунны и китайцы ходили в одинаковых штанах, причем все последующие века они продолжали носить штаны, по конструкции не отличающиеся от изображенных на схеме.

Однако кроме штанов в Ноин-уле были обнаружены еще и *таоку* — ноговицы, причем явно китайского происхождения. Это отдельные, не соединенные мотней штанины, крепящиеся к поясу при помощи тесемок. Их еще и теперь носят в Китае поверх штанов для утепления. Ноин-улинские *таоку* сшиты с чулками в одно целое.

С. И. Руденко противопоставляет ноин-улинские шаровары и *таоку* как штаны гуннского и китайского покроя, видимо, полагая, что в древности китайцы в отличие от гуннов надевали *таоку* не на другие штаны, а прямо на голое тело. На ханьских рельефах мы часто видим людей, занимающих низкое положение в обществе, в сшитых штанах [116, табл. 23], но во всех этих случаях мы не можем быть убеждены, что все эти лица, чаще всего акробаты, — китайцы по национальности. Там же, где перед нами явно китайцы (известные из истории лица), мы видим (если вообще видим) из-под длинных халатов только самую нижнюю часть штанов и не можем с уверенностью сказать, что это — шаровары с мотней или *таоку*, надетые на голое тело.

Разобраться в этом вопросе до некоторой степени помогают терминология и литературные источники. Дело в том, что слова «таоку» (букв. «чехол на штаны») в древности не было и предмет, известный теперь под этим именем, назывался просто *ку*, а штаны с мотней, которые все-таки бытовали в древности не только у гуннов, но и у китайцев, назывались *цюнку*, причем «цюн» было употреблено в значении «затруднять», «стеснять», «загораживать» [157, 1544, «цюн» знач. 2, 3, 4, 10], поскольку в известных случаях глухие шаровары, конечно, не так удобны, как ноговицы.

В связи с этим интересно одно место из «Хань шу», цитируемое в «Цыхае» в статье о *цюнку* [144, 1001]: «Императору в это время нездоровилось. Приближенные подносили лекарства и рекомендовали воздержание. Хотя дворцовые женщины, исполняя приказ, все носили *цюнку*, все-таки затянулись еще одним поясом». Комментарий поясняет: «Цюнку впереди и сзади имеют мотню, затрудняя сношения». Автор «Цыхая» из всего этого делает вывод, что в ханьские времена были штаны и с мотней, и без нее.

Таким образом, прежде чем установился тип шаровар, описанный нами в начале раздела, существовали и различные другие варианты штанов, однако, по-видимому, конструктивная основа их сохранялась неизменной.



В танские времена в одежде высших сословий было распространено крепление штанов не только при помощи пояса, но и на матерчатых помочах [37, 18].

В заключение скажем несколько слов о том, из чего изготавливались штаны. Обычным материалом для них, так же как и для других предметов одежды, были в Китае пеньковые (*бу*, *мабу*) или шелковые (*бо*, *цзэн*, *вань*) ткани. Позже к ним присоединились хлопчатобумажные (*мянью*). В холодное время носили стеганные на вате штаны (*мянью*), поверх которых, как уже говорилось, надевали *таоку*, тоже обычно подбитые ватой.

ГАМАШИ, ЧУЛКИ, ОБМОТКИ. Очень часто китайцы носили штаны навывпуск, иногда подвязывая их под коленом, что особенно характерно для периода Шести династий (III —

VI вв.). Иногда же их стягивали своего рода гамашами — *би*, или *синтэн*, или вправляли штанины в голенища сапог либо в шитые, зимой стеганые, сапожкообразные чулки (*ва*). Характерно, особенно для периода Цин, и употребление охватывающих голень над лодыжками обмоток — *куцзяодай*.

ОБУВЬ. Типичной китайской обувью всегда были легкие (либо матерчатые, либо плетенные из пеньки или соломы) туфли, в древности называвшиеся *цзюй*, позднее — *ли*, а затем — *се*. Союзки-семян матерчатых туфель часто бывали орнаментированы. Толстая подошва (*ди*) изготовлялась из нескольких слоев проклеенной бумаги или ткани (*гэбу*), прошитых продольными рядами стежков. Однако употребление кожи для туфель не было совершенно исключено. Так, в районе Чанша (пров. Хунань) при раскопках была обнаружена *гэцзюй*, т. е. кожаная туфля [160, 25, фото 44].

Торжественные туфли (*си*) украшались кантиками: верхним — *чунь* и нижним — *и*. Боковая сторона подошвы-*фэньди* белилась краской, приготовленной из толченых ракушек, а носок украшался парусообразной надставкой, которая в классических книгах называется *цзюй*, а в современной литературе по археологии — *юаньбаоту*, если она по форме напоминает серебряный слиток , или *жуитоу*, когда она похожа на головку благожелательного жезла *жуи* 

В дождливую погоду, если приходилось ходить по грязи, надевали деревянные скамеечкообразные сандалии — *цзи* — без верха, державшиеся на ногах при помощи матерчатых или плетеных жгутов. Эту своеобразную обувь можно и сейчас увидеть в Японии — там такие туфли называются *гета*.

Были периоды, когда под влиянием костюма кочевников в Китае распространялся обычай носить кожаные сапоги — *сюэ*, причем выработался их национальный, матерчатый вариант. Очень характерны танские мягкие чулкообразные сапожки с перевязками у лодыжек. Минские сапоги по своим мягким очертаниям тоже несколько напоминают чулки.

В период Цин при дворе носили черные шелковые или кожаные сапоги жестких очертаний на очень толстой, скошенной впереди подошве, со слегка приподнятыми носками. Они назывались *чаосюэ* или *цзаосюэ*. Гражданские чиновники носили *юаньтоусюэ* (сапоги с круглыми носами), а военные — *фантоусюэ* (сапоги с квадратными носами). В этом было отражено представление о круге и квадрате как о символах Неба и Земли, в данном случае противопоставление интеллектуальной и физической силы. Голенища сапог — *сюэ-тун* — часто использовались в качестве карманов.

ВЕРХНЯЯ НАПЛЕЧНАЯ ОДЕЖДА. Общим названием одежды, «опирающейся» на плечевой пояс, является слово «и». Ту верхнюю одежду, которая покрывает всю фигуру до щиколотки или до земли, мы условимся называть по-русски халат, а более короткую (хотя бы и ненамного), которая требует для сокрытия нижней части фигуры ношения своего рода плахты либо надевается поверх более длинного верхнего халата, назовем к о ф т а.

Формы этих китайских так называемых халатов и кофт чрезвычайно разнообразны и так же разнообразна терминология, предназначенная для их обозначения, которая к тому же в течение веков много раз менялась и переосмысливалась. Так, например, в «Ли цзи» [112, № 30, IX, 1а] сказано, что платье без подкладки называется *цзюн*, на подкладке — *де*, а стеганое — *пао* или *цзянь*. Платье прямого покроя с прямыми рукавами (см. схему на стр. 35, нижний рис.) в «Ли цзи» и других классических книгах называется *дуань*. Его прямо-

угольность символизирует идею *чжэн* (правильность). Однако из всех этих терминов только *пао* получило широкое распространение и стало не только названием стеганой одежды, но и общим названием всякого длинного халата. Иероглиф «дуань» сохранился лишь в термине, обозначающем парадную шубу периода маньчжурского владычества — *дуаньчжао*, хотя ее покрой никак не оправдывает своего названия [130, IV, 4], а «де» вошел в слова, обозначающие некоторые формы театрального костюма, — *люйдецза*, *наньдецза* [155, вкладка].

Кофты древнего официального платья в классических книгах и энциклопедиях обычно называются просто *и* или *фу* с определением, указывающим на их специализацию. Например, *сюаньфу* — кофта без узоров, *гуньфу* — кофта, расширенная изображениями драконов. «Фу» в этом значении сохранилось и в период маньчжурского господства: *гуньфу*, *буфу*, хотя более общими терминами для цинских кофт были *гуацза* и *ао* (последнее преимущественно женская).

Все китайские халаты и кофты распашные; по фасону они делятся на однобортные (*дуйцзинь*) и двубортные (*сецзинь*), с явным преобладанием последних. Однобортные обычно имели впереди одну завязку, а в период Цин застегивались на ряд связанных из шнура пуговиц. Двубортные имели завязку (или пуговицу) сбоку, а после маньчжурского завоевания установился фасон, при котором застегивки располагались на яремной впадинке, правой ключице и по правому боку.

Особое значение имеет то обстоятельство, что левая пола при запахе всегда покрывает правую (т. е. так, как в современном европейском мужском костюме). Обратный порядок, т. е. запах на левую сторону, так называемый *цзожэнь*, издавна считался признаком варварства. Все реальные, сохранившиеся до наших дней костюмы, как мужские, так и женские, периодов Мин и Цин (за исключением однобортных) запахиваются на правую сторону — *южэнь*. Халаты и кофты с таким запахом мы видим во всех энциклопедиях и иллюстрированных изданиях, включающих разделы, посвященные костюму. О древности этого обыкновения можно судить по следующей цитате из классической книги «Лунь юй» («Суждения и беседы»): «Учитель сказал: Гуань Чжун был первым министром в правление Хуань-гуна. Благодаря ему Хуань, встав во главе всех князей, объединил страну и установил порядок в Поднебесной. До настоящего времени мы вкушаем плоды его деяний. Если бы не Гуань Чжун, то мы носили бы волосы распущенными и запахивали бы халаты налево (т. е. были бы покорены варварами и переняли бы их обычаи. Разрядка наша. — Л. С.)» [72, I, 282].

И все же в искусстве мы иногда встречаем исключения из этого, казалось бы, незыблемого правила. Запахивающиеся налево халаты мы видим, например, на некоторых погребальных рельефах периода Поздняя Хань, причем как у мужчин, так и у женщин [116, табл. 17, 23], а также на некоторых поздних погребальных портретах [118, 1957 г., № 7]. Нам не удалось выяснить значение этого явления, однако хочется отметить один знаменательный факт. В стенописи храма Юндэ-гун (начало XIV в.) среди лиц, сплошь одетых в запахивающиеся направо одежды, выделяется группа, в которой и главное (женское) божество, и все его слуги изображены в одеждах, запахивающихся налево. В короне центрального божества красуется символ женского начала *Инь* — триграмма *Кунь* [156, 1958, № 2, 5], что свидетельствует о связи всех этих лиц с Западом, царством Тьмы и Смерти. Если теперь вспомнить, что все перечисленные выше случаи изображения

одежд с запахом налево связаны с погребальным обрядом и что, по словам В. С. Старикова [20, 86], в Северном Китае и теперь еще нижняя одежда покойников обязательно должна изготавливаться с запахом налево, то станет ясно, что перед нами не случайные нарушения вековых традиций, а определенный художественный прием, символизирующий потусторонний мир, но не ставший правилом, поскольку и в погребальных изображениях мы сплошь и рядом видим нормальный запах направо.

Кроме того, двубортные халаты с запахом направо подразделяются еще на открытые (*фанлинпао*, или *цзяолинпао*) и закрытые (*юаньлинпао*, или *паньлинпао*).

Первые, т. е. *цзяолинпао*, — это халаты, у которых края бортов перекрещиваются на груди. Они характерны для доцинской домашней одежды; при маньчжурах же сохранились лишь у даосского духовенства, почему и получили название *даопао* или *даофу*. Такая же форма свойственна и доцинским кофтам, причем, согласно традиционным установлениям, именно они служили ритуальной наплечной одеждой — *и* (см. табл. VI и X, рис. 22).

Вторые, т. е. *паньлинпао*, — это закрытые халаты с круглым воротом и застежкой или завязкой на правом плече у шеи, а также с глубокими разрезами по бокам — *кайци*, или *кайча* (см. табл. VII, X, рис. 17 и 21). Родина *паньлинпао* — кочевой север. Первоначально *паньлинпао* был военным халатом — *чжаньпао*, но начиная с периода Тан неизменно служил повседневной официальной формой, а при Минах приобрел такие роскошные формы, что, видимо, стал конкурировать с традиционным ритуальным облачением, номинальной нормой для которого были вплоть до периода Цин открытые кофты-*и*.

Кроме того, китайское платье различается еще и по ширине рукавов — *сю*. Говорят, например, о *дасюпао* и *чжайсюпао*, т. е. о халатах с широкими и узкими рукавами. Доцинские ритуальные кофты всегда были с широкими рукавами, что отражает древнюю форму китайского платья: в древности даже крестьяне носили одежду с широкими рукавами, а чтобы они не мешали работать, подвязывали их специальной лентой, перекрещенной на груди, как это делают еще до сих пор японские крестьянки. Такой способ подвязывать рукава хорошо различим на некоторых ханьских рельефах [116, табл. 1].

Что касается повседневной официальной формы, то тут ширина рукавов постоянно варьировалась — то согласно моде, то в зависимости от занимаемого положения. Так, можно отметить, что в период Тан все, начиная от императора и кончая мелким чиновником, предпочитали очень узкие и длинные рукава. Исключение составляла только одежда для жертвоприношений и других сугубо торжественных церемоний. Сунские императоры, наоборот, в повседневную форму ввели такие широкие рукава, что если они складывали руки на груди, то нижний край манжеты достигал середины голени. Такие же рукава носили большие чины. И только у мелких чиновников были рукава танского типа [154, сунские императоры, 126, табл. 70 и 75]. В минской энциклопедии «Сань цай тухуй» [96, II, 21] даются две формы повседневного платья: первая — *гунфу* сунского типа (*цзю чжи*, как отмечает составитель) с широким рукавом, а вторая — *гуаньфу* со сравнительно узким рукавом, но расширенным у локтя, что несколько напоминает ханьский рукав-карман. Однако ни на минских портретах, ни среди одежд, найденных в погребениях этой эпохи, платье первого типа совершенно не встре-

чается; даже у халатов императора и высшей знати рукава при непомерной длине (240 см в размахе) не очень широкие (см. табл. X).

Особо надо остановиться на покрое цинского костюма. Если сравнить табл. X и табл. XI, где слева помещена минская одежда, а справа — цинские кофты и халаты, причем все дано примерно в одном масштабе, то сразу бросится в глаза, насколько у маньчжуров одежда укорочена, обужена и уменьшена, в чем, безусловно, отразились привычки и вкусы народа, большую часть жизни проводящего в седле. Все цинские *гуацза* и *паоцза* сильно расширяются книзу, однако значительно меньше, чем минские, и поэтому у них не образуются по бокам фалд.

Рукава цинского *пао* постепенно суживаются к запястью и заканчиваются в официальных формах копытообразной манжетой *матисю*, или *сюдуань* (см. табл. VIII). Эта форма манжеты хотя и типична для маньчжурского костюма, однако кочевники не раз заносили ее в Китай и раньше в качестве специальной одежды, предназначенной для стрельбы из лука, почему она и называлась *цзяньсю* или *цзяньми* («цзянь» — «стрела»). Этим термином и сейчас обозначается театраль- ный халат, который актеры надевают, изображая походы и сражения [155, вкладка]. Правда, в данном случае перед нами не манжета в полном смысле слова, а лишь вырез на конце рукава, напоминающий по профилю *матисю*. Этот вырез приходится напротив ладони и поэтому облегчает действия бойца руками.

В цинских халатах из дорогих тканей между манжетой и основной частью рукава обычно бывала вставка из более дешевой материи темного, чаще всего черного цвета. Кроился халат из трех кусков ткани. Две длинные полосы предназначались для двух сторон халата — левой и правой, причем каждая включала в себя и перед и спинку. Затем они вырезались симметрично, как показано на схеме, и перегибались пополам (перегиб соответствовал плечу).

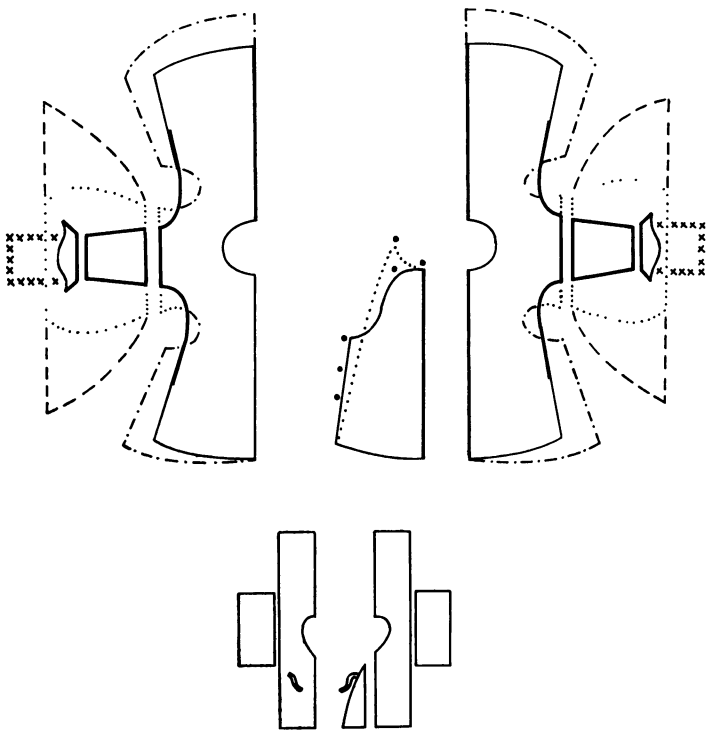
Каждая половина сшивалась таким образом, что шов шел по внутренней стороне рукава и вдоль бока. Затем правая и левая половины скреплялись на спине швом, а впереди, к левой половине, пришивался третий, короткий, фигурно вырезанный сверху кусок ткани. Это и была запахивающаяся пола, причем она должна была покрывать всю переднюю часть правой половины халата, от ключицы до низа. К краю этого куска пришивались крохотные, связанные из шнура пуговицы — *ню*, а к основному куску по ключице и правому шву крепились такие же шнуровые петельки — *нюкоу*; причем пришивающиеся корешки как пуговичных, так и петельных шнуров не маскировались, а оставались на поверхности платья, образуя своеобразные декоративные миниатюрные петлички. В более поздние времена шнуровые пуговицы все чаще и чаще заменялись маленькими металлическими шариками.

При полной официальной форме поверх цинского *пао* надевали кофту — *гуацза* (см. табл. XI, рис. 1, 3, 5), которая была короче халата, но ненамного. Рукава цинской *гуацза* были тоже короче и намного шире рукавов халата, причем ширина и длина их зависели от моды. Застегивалась *гуацза* на такие же пуговицы, как и *паоцза*, но кроилась всего из двух кусков ткани, так как не имела запахивающейся направо полы. Таким образом, она была однобортной, и застежки (числом пять) шли по средней вертикали. Особый тип *гуацза* был элементом дорожной формы — *синфу*. Длина ее доходила в этом случае лишь до уровня опущенных рук. Это так называемая *сингуа* или *магуа* (см. табл. XI, рис. 7). Одна-

ко с течением времени короткие кофты начали входить и в повседневную официальную форму — *чанфу*. В конце концов короткие кофты совершенно вытеснили длинные из будничной одежды.

Еще надо упомянуть безрукавки — *бэйсинь*, или *каньцзяр*, которые чаще всего носили женщины. При Цянь-луне *бэйсинь* были возведены в ранг придворной женской одежды под названием *чаогуа*. Что же касается мужчин, то, хотя установлениями этого императора безрукавки для них и не были предусмотрены, все же, как видно, они носили их весьма охотно и часто в течение всего периода Цин и позже. Об этом можно судить по многочисленным рисункам и фотографиям. Это подтверждается и наблюдениями автора. Мужские безрукавки бывали обычно короткими и заменяли *магуацза*.

В заключение даем разработанную нами схему, показывающую, как в течение всего средневековья и нового времени варьировался силуэт официального *пао* при сохранении конструктивных основ его покроя.



Сплошной линией дан силуэт цинского *пао* (XVII—XX вв.) и тех частей официальных халатов других периодов, которые примерно совпадают с соответствующими частями цинского халата; жирные сплошные линии соответствуют швам. Точечным пунктиром обозначен силуэт минского халата (XIV—XVII вв.) в отличных от цинского частях. Точечно-черточным пунктиром обозначен силуэт халата 1515 г. Черточным пунктиром обозначен сунский рукав (X—XIII вв.), а крестиками — танский (VII—X вв.). Силуэт запахивающейся полы во все периоды, кроме цинского, соответствовал минскому. Здесь же внизу мы даем предположительный покрой *дуань* — древней ритуальной кофты, являющейся, может быть, прототипом китайской траурной одежды и японского кимоно.

ШУБЫ. В холодное время года китайцы всех эпох надевали или просто несколько халатов и кофт, или одежду на подкладке (*цзяпао*), или стеганную на вате (*мяньпао*, *мяньао*). Зимой, особенно на севере, носили также шубы — *цю* (позднее *пиао*) из козьего, обезьяньего или собачьего меха. Богачи щеголяли в собольих шубах или в шубах на

лисьем меху. Верхом роскоши был каракуль. Шубы китайских богачей в древности были обычно легкими, и поверх них еще надевали расшитые шелковые халаты. Так, в «Ли цзи» сказано: «Когда правитель одевается в песцовую шубу байхуцю, поверх нее надевает расшитый шелк. . . чиновники поверх шуб из черно-бурой лисицы. . . носят кофты из темного шелка. . . поверх шуб из рыжей лисы — кофты из желтого шелка. . .» [112, № 30, IX, 6a].

Цинские официальные шубы — *дуаньчжао* ничем не покрывались. Они кроились по типу *гуацза*, и носили их мехом наружу.

ПЛАЩИ. В дождливую погоду и в снегопад китайцы во все времена поверх обычной одежды набрасывали плащи (см. табл. XI, рис. 9). У тех, кто победнее, они были сплетены из соломы, травы или бамбуковой стружки — *чжусы* и назывались *со*, *сои*. Богатые носили плащи из птичьего пуха или шерстяных тканей. Названия таких одеяний — *хэчан*, *доупэн*, *юйи*. Надо сказать, что в период Цин эти названия относились не только к плащам-накидкам, но и к халатам с рукавами, сшитым из шерстяных тканей и иногда снабженным пелеринами (ср. русское слово «плащ» в двух значениях).

ИСПОДНЯЯ НАПЛЕЧНАЯ ОДЕЖДА. Исподняя одежда — *чжундань*, или *нэйи*, позднее *чэньи*, или *ханьшар*. — в Китае никогда не отличалась особым покроем: это были те же кофты и халаты, но обычно из более тонких, в основном белых тканей. Характерная их особенность — их размеры иногда превышали размеры верхней одежды, и тогда ворот, рукава и подол выступали из-под более темного и тяжелого верхнего платья. Это относится в основном к доцинской домашней и ритуальной одежде. В повседневном официальном костюме уже начиная с периода Тан подол нижней одежды полностью скрывался верхним глухим халатом, он виден был только в боковых разрезах; косой ворот слегка выступал в вырезе круглого *паньлин*, а манжеты выглядывали по краю рукава совсем узкой полоской.

В цинские времена исчезли от взоров постороннего также и ворот и манжеты нижней одежды. Длинные белые «струящиеся» рукава — *шуйсю* сохранились только в театральном костюме, превратившись там в специфическое средство художественной выразительности. Но это фактически уже были не рукава нижней одежды, а надставные рукава верхней.

ВЕРХНЯЯ ПОЯСНАЯ ОДЕЖДА. В отличие от наплечной одежды — и основной предмет верхней поясной одежды называется *шан* (отсюда исключаются штаны, считавшиеся предметом нижнего платья). Соединение этих двух терминов составляет китайское слово одежда — *ишан*. В далеком прошлом оно обозначало полный торжественный костюм, но постепенно получило более обобщенный смысл и стало почти абсолютным синонимом другого слова «одежда» — «ифу».

Шан — это нечто вроде плахты, т. е. кусок ткани, которым обвертывали нижнюю часть туловища и закрепляли завязками на талии. При наиболее торжественных формах одеяния носили *шан*, сшитую из прямоугольных кусков ткани, чтобы выразить идею правильности, прямооты — *чжэн*. Это так называемая *вэйшан* [96, I, 33 б] (см. табл. VI и X, рис. 23). Для менее торжественного костюма *шан* кроили из суживающихся кверху клиньев и называли ее *фэйвэйшан* [96, I, 33 а]. Менее официальным и более общим термином для юбок и плахт служит слово «*цюнь*».

Что касается юбок в нашем понимании слова, т. е. сшитых в круг, то, судя по произведениям искусства, их носили ки-

тайские женщины в период Тан, причем сверху по бокам эти юбки имели треугольные вырезы, в которых виднелась ткань заправленной внутрь кофты. Это несколько напоминает японские юбкообразные шаровары — *хакама*, сохранившиеся в официальном костюме японца до наших дней.

Шан, будучи очень характерной деталью древнего полного костюма, в течение средних веков постепенно выходила из употребления в качестве предмета торжественной мужской одежды, но частично сохранилась даже до наших дней в костюме крестьян провинции Цзянсу. *Цюнь* были необходимой принадлежностью женской одежды вплоть до периода Цин, в течение которого они постепенно превратились в предмет только официального платья. Простые женщины все чаще ходили в коротких *ао*, из-под которых была видна большая часть штанов.

ПОЯС. Очень важной частью китайского костюма как в древности, так и в средние века был пояс — *дай*, цвет, материал и украшения которого обычно служили знаками различия аристократии и чиновничества, отчего слово «гуаньдай» («шапка и пояс») стали образным выражением для обозначения карьеры.

В средневековом, а если верить книге «Сань ли ту», то и в древнем ритуальном костюме верхняя часть *шан* обычно стягивалась двумя поясами. Первый — это *дадай*, матерчатая лента с двумя петлями — *ню* и двумя свешивающимися впереди длинными концами, называемыми *шэнь*. Второй пояс назывался *гэдай*. Он изготовлялся из кожи и украшался нефритовыми, металлическими или роговыми декоративными пластинками — *юйбань*, *цзиньбань*, *цзяобань* и пряжками-*гоу* [96, II, 4а, 15а]. Вторая форма пояса позднее употреблялась также и с официальной формой типа *пао*, причем в период Мин развилась в весьма своеобразную, специфически китайскую, чисто декоративную деталь костюма. Вместо того чтобы плотно опоясывать халат, *гэдай*, превратившийся в негнущийся обруч, держался на петлях — *дайюаньцзюань*, пришитых под рукавом. Разновидностью мягкого ритуального пояса была широкая, охватывающая талию лента без видимого узла, из-под которой впереди свешивалась еще более широкая декоративная лента — *ляодай*, или *чандай*. В наиболее развитой форме торжественного костюма периода Сун бытовало соединение обеих разновидностей: по бокам богато декорированного *ляодая* спускались концы *дадая*, иногда настолько длинные, что в середине, чтобы не очень волочились по полу, их связывали большими бантами — *хуацзе*.

Обычный пояс доцинской официальной формы без узлов, свисающих концов и петель назывался *шудай*. Он был твердым, двухслойным и смыкался, входя одинарным концом в промежуток между двумя слоями другого конца.

Очень изменились и форма пояса, и манера носить его к периоду Цин (см. табл. VIII и IX). Как в торжественном, так и в повседневном костюме он всегда туго стягивал *пао* у талии, но почти никогда не был виден (за исключением ранних периодов, т. е. до Юн-чжэна, 1723—1736), так как его скрывала *гуацза*, которая никогда не подпоясывалась.

Однако здесь мы говорим только о маньчжурском костюме, установленном цяньюновскими законами. Что же касается китайцев в неофициальной обстановке, то они в период Цин обычно не подпоясывали верхних халатов, если иметь в виду горожан и особенно образованные слои общества.

ФАРТУК. В формах типа *и шан*, т. е. там, где налицо так называемые кофта и плахта, очень часто впереди к поясу

прикреплялся своего рода «фартук» — *би*, *биси*, или *фу*. В европейской литературе этот термин часто ошибочно переводится как «наколенники» [4, знаки 6867, 9284; 144, 1470, «фу» и 1472, «би»]. При жертвоприношениях этот своеобразный фартук был неизменным компонентом облачения, имел красный цвет и богато декорировался в соответствии с рангом носителя [96, II, 3а, 126, 13а].

ШОУ. Очень своеобразной деталью китайского торжественного костюма типа *и шан* является *шоу* — система связанных в сетку цветных шнуров с вплетенными нефритовыми кольцами и другими украшениями. Сочетания цвета *шоу* всегда строго соответствовали рангу обладателя. Согласно иллюстрациям «Лю цзин ту» [158, XII, 3а] и «Сань цай тухуй» [96, II, 46, 136, 19а, 256] *шоу* покрывал нижнюю часть фигуры сзади. Однако, судя по памятникам ханьского искусства и картинам Гу Кай-чжи, в те времена были в моде значительно более простые формы *шоу* и носили их не сзади, а сбоку (см. табл. XXV, рис. 6, 7 и табл. XXVI, рис. 2, 7).

Г. Г. Стратанович считает [24, 101—103], что *шоу* развился из системы поясных шнуров, которые в глубокой древности, еще до распространения иероглифической письменности, служили для завязывания памятных узелков *цзешэн*. Эти узелковые заметки являлись как бы конспектом, при помощи которого древние ораторы произносили свои речи. Г. Г. Стратанович приводит перевод «Песни об отроке, украсившем себя поясом мужа» из «Ши цзина», в котором отражено это интереснейшее явление глубокой древности.

ПОДВЕСКИ. В тесной связи с *шоу* находятся нефритовые подвески — *пэйюй*. Весьма вероятно, что у них общий источник. Поясные шнуры, конечно, служили не только для завязывания памятных узлов. На них обычно привешивали различные утилитарные предметы, точно обозначенные в классических книгах. Это нож — *дао*, огниво — *суй*, кольцо для стрельбы из лука — *хуань*, игла для распутывания памятных узлов — *си*, а позже нож для вырезывания иероглифов на бамбуковых дощечках — *сяо* [116, табл. 33]. Все эти предметы в богатом наряде пышно орнаментировались и в конце концов стали играть роль украшений.

Постепенно наряду с функциональными украшениями выработалась система чисто декоративных подвесок, ставшая неизменным компонентом торжественных одеяний. В эпоху раннего средневековья установился следующий вид *пэйюй*. И слева и справа к поясу, либо на крючке, либо при помощи колечка, либо посредством завязок, подвешивалась поперечная нефритовая пластинка — *хэн*, к которой привязывались три шнура, унизанные маленькими жемчужинами — *биньчжу*. В середине центрального шнура прикреплялось округлое украшение — *юй*, а на боковых шнурах на этом же уровне помещались два угловатых камня — *цзюй*. Внизу средний шнур заканчивался треугольным (с основанием, направленным к земле) украшением-*чунъя*, а боковые — двумя нефритовыми полукольцами — *хуан*. Три нижние драгоценности, сталкиваясь во время ходьбы, отбивали торжественный ритм шагов [144, 100, «пэйюй»]. Концы *хэн* и оба *хуан* соединялись с центральным элементом подвесок (*юй*) — унизанными жемчугом шнурами.

Поскольку среди археологических находок, относящихся к доханьским временам, часто встречаются предметы, напоминающие *хэн* и *хуан*, можно верить традиции, утверждающей, что обычай носить *пэйюй* зародился очень рано. Однако после объединения Китая Цинь Ши-хуаном многие установ-

ления древности были забыты. Костюм стал очень простым. И только в «Хоу Хань шу» [121, III, 54] говорится о восстановлении торжественного костюма с «коронай» и полными подвесками (*далэй*) в 59 г. н. э. Однако на ханьских рельефах нам не удалось обнаружить этого украшения. Самыми ранними изображениями полной формы *пэйюй* мы считаем те, которые можно увидеть на свитках Гу Кай-чжи «Ле нью чжуань ту» («Иллюстрации к биографиям знаменитых женщин») [113, табл. 3] и «Ло-шэнь фу ту» («Поэма о фее реки Ло») [117, свиток 2, ч. 2] (дунбэйская копия).

В произведениях танских и сунских мастеров мы видим уже очень усложненные формы *пэйюй*, в этом отношении они достигли предела в стенописи храма Юнлэгуан [156, 1958 г., № 2, 4] (см. табл. IV, XXV, рис. 12). Достоверное изображение минских подвесок можно найти в энциклопедии «Сань цай тухуй» [96, II, 46, 136, 19a] (см. табл. X, рис. 27). Наиболее ранние *пэйюй*, найденные в полной сохранности надетыми на захороненной супружеской паре, относятся к концу периода Юань (1280—1367) [123, 292, 299].

В цинское время к поясу, который, как уже отмечалось, был скрыт под *гуацза*, тоже прикреплялись подвески, но вид их ничем не напоминал описанные выше *пэйюй*. К боковым декоративным бляшкам на специальных кольцах подвешивались длинные шелковые ленты — *пэйфэнь*, концы которых были видны из-под подола верхней кофты, и еще несколько вышитых мешочков — *пэйнан* (см. табл. VIII и IX). Согласно цяньюновским законам, к поясу также подвешивались огниво, штихель и игла для развязывания узлов [130, IV, 14, 15], т. е. из предметов, обусловленных древнейшими установлениями, отсутствовало лишь кольцо для стрельбы из лука. Но

ведь во времена Цянь-луна никто не писал на бамбуковых дощечках, а тем более не сплетал из шнуров своего пояса конспектов для речей. Таким образом, перечисление всех этих предметов носит чисто формальный характер, а на самом деле, вероятно, к поясу подвешивались другие утилитарные вещи, например: кисть, тушечница, фамильная печатка, палочки для еды, кисет и т. п.

ГОЛОВНОЙ УБОР. Детальному описанию развития китайского головного убора мы посвящаем свой очерк о «короне» — *мян*. Здесь же ограничимся несколькими словами.

С незапамятных времен китайцы не стригли волос, а собирали их в узел-*цзи* при помощи шпильки-*цзи*, или *цзань*.

Формы головных уборов были весьма разнообразны, а этикет, связанный с их ношением, противоположен европейскому. Если европеец из почтительности снимал шляпу, то китаец, наоборот, надевал ее. Все ритуалы, как под открытым небом, так и в помещении, все официальные встречи, аудиенции, банкеты непременно требовали надетого головного убора. Снять головной убор значило в старом Китае отказать от должности или прийти с повинной головой.

После вторжения маньчжуров в 1644 г. внешний облик китайца резко изменился, так как завоеватели обязали все мужское население брить переднюю часть головы, а оставшиеся на затылке волосы заплетать в длинную косу — *бянь*. Специфический маньчжурский головной убор мы опишем в очерке о цинском костюме. Сейчас же мы заканчиваем общую характеристику китайского костюма и переходим к своей главной теме — к рассказу о его космической символике, выраженной в формах, красках и орнаментации.

СИМВОЛИКА КОФТЫ И ПЛАХТЫ —

И ШАН

На первой плите У Лян цы, одного из предмогильных святилищ позднечаньского кладбища в провинции Шапъдун (151 г. н. э.), на верхнем фризе изображены мифические и легендарные императоры Китая [49, табл. III], причем на первых из них мы видим короткие одежды, а начиная с Хуанди, все облачены в одеяния длинные, причем состоящие из двух частей — верхней и нижней, что соответствует словам комментария «Сицы» к «И цзину»: «Хуан-ди, Яо, Шунь, надев длинную кофту-и с длинной плахтой-шан, правили Поднебесной, вероятно, символизируя Цянь и Кунь» [150, № 3, VIII, 26]. Комментатор Хань Кан-бо объясняет это следующим образом: «Длинной *и* и длинной *шан* [они хотели показать] различие [между] достойным и подлым, [так как] Цянь — достойное, а Кунь — низкое» [150, № 3, VIII, 26]. Следовательно, по мысли этого толкователя, сильные мира сего носили полный костюм, разделенный на верхнюю и нижнюю части, чтобы подчеркнуть незыблемость социального неравенства, которое считалось естественным законом. Противопоставление государя подданным понималось как противопоставление природных сил, противоположных по характеру, но взаимно необходимых для гармоничного равновесия мира.

Однако надо сказать, что в большинстве древних текстов акцент делается не столько на социальном аспекте дуализма *Цянь* и *Кунь*, сколько на космическом, причем роль женского начала ни в коей мере не принижается. Например, в том же «И цзине» сказано: «Цянь — Небо, поэтому называется Отцом, Кунь — Земля, поэтому называется Матерью. . . Цянь — голова, Кунь — чрево» [150, № 3, IX, 3a]. Последний образ особенно делает понятным, почему *и* — кофта, из которой как бы вырастает голова, служит символом Отца-Неба, а *шан* — плахта, облегающая чрево, воплощает Мать-Землю.

Правда, надо признать, что *и* как воплощение силы *Цянь* и *шан* как олицетворение начала *Кунь* мы находим не в основном тексте, а лишь в комментарии к «И цзину», тогда как *шан*, окрашенная в желтый цвет, т. е. символический цвет Земли, ассоциирующийся с окраской лессовой почвы и золотой нивы, включена в значительно более ранний текст «И цзина». В объяснении линий гексаграммы *Кунь* читаем:

«Шестерка (т. е. прерванная линия Инь. — Л. С.) пятая — желтая шан. Радость Начала. Верхняя шестерка — драконы сражаются в диком месте; их кровь цвета сюань и желтая» [150, № 1, I, 66]. Известно, что пятая черта гексаграммы обозначает наивысший расцвет данной силы, а шестая знаменует уже переход в новое качество. Вот почему в верхней шестерке появляется образ драконов, воплощающих силу *Ян*, но они еще не в своей сфере, поэтому в их крови смешиваются цвета Неба и Земли. Именно так толкуется это в комментарии «Вэньянь»: «сюань и желтый — смесь Неба и Земли. Небо — цвета сюань, а Земля — желтая» [150, № 1, I, 66]. Совершенно ясно, что в основе этих образов лежит идея «перемен», идея взаимного влияния двух космических сил, друг друга обнимающих, друг друга сменяющих, друг в друга проникающих, что совершенно не вяжется с представлением упомянутого выше комментатора Хань Кан-бо о строгом разграничении «благородного и подлого».

Цвет сюнь и цвет сюань

К сожалению, мы ничего не знаем о цвете древнейшей ритуальной одежды. Основной текст классических книг об этом молчит. Самые ранние сведения о цвете *и шан* можно почерпнуть из комментария Чжэн Сюаня (конец II в.), где сказано, что «*и* — цвета сюань, а шан — цвета сюнь» [152, № 14, XXI, 3a]. Но тут невольно приходят на память строки из «Шу цзина» о том, что ткани, приносимые властелину глубокой древности Юю (XXIII в. до н. э.) в качестве дани, были как раз этих двух цветов [72, III, 116]. Танский комментатор Цзя Гун-янь (VII в.) связывает слова Чжэн Сюаня о цветах *сюнь* и *сюань* с приведенными выше местами из «И цзина». Он пишет: «Цянь — это Небо. Его цвет — сюань. Кунь — это Земля. Ее цвет — желтый. Однако у нее нет истинного места среди четырех стран света, [поэтому она] опирается на Юг¹».

¹ Здесь имеется в виду, что четырем странам света соответствуют четыре времени года, а Середина — царству стихии Зем-

Огонь — стихия, соответствующая Югу, красного цвета. Красный и желтый дают цвет сюнь. Поэтому [цвет шан] называется сюнь» [151, № 99, XXI, 5a]. У нас нет пока данных, по которым можно было бы судить, что эта символика динамики Бытия осознавалась раньше жизни Цзя Гун-яня, но именно это красочное сочетание было утверждено, якобы во имя реставрации древних традиций, для ритуальной кофты-и и плахты-шан поздниханским императором Мин-ди во 2 г. эры «Вечного мира» (59 г.) [121, III, 1591].

Чтобы понять до конца смысл сочетания цветов *сюань* и *сюнь*, надо уяснить себе, что же такое цвет *сюань*, который до сих пор мы именовали китайским словом, не пытаясь переводить его на русский язык.

Далеко не все понимают этот иероглиф одинаково. Например, современный словарь «Чжунхуа да цзыдянь» в первой рубрике, ссылаясь на «Шовэнь», говорит, что это черный цвет с красным оттенком; в четвертой рубрике со ссылкой на «И цзин» — что это цвет Неба, в пятой со ссылкой на классическую книгу исторических документов «Шу цзин» — просто черный; и наконец, в восемнадцатой со ссылкой на «Хуайнань цзы» — что это цвет Севера [157, 1593]. Словарь XVII в. «Канси цзыдянь» цитирует комментарий минского ученого Чжао Хуань-гуана («Шовэнь чанцзянь») следующим образом: «Черный с красным оттенком называется сюнь, черный с желтым оттенком называется сюань» [108, 653]. Европейские словари переводят слово «сюань» то как «темный», то как «фиолетово-черный» или даже «темно-зеленый». В контексте со словом «птица» *сюань* обозначает ласточку [112, № 28, V, 5a], хотя Э. М. Яншина, цитируя «Ли цзи» в статье об изображениях на рельефах ханских погребений [31, 74], дает перевод «Пурпурная птица». В одном из гимнов «Ши цзина» [72, IV, 636] эта птица воспевается как прародительница шанцев, причем существует мнение, что в этом случае имеется в виду феникс и слово «сюань» вообще не обозначает цвета, а должно переводиться как «священная». Г. Г. Стратанович [23, 57] связывает в этом контексте слово «сюань» с тем обстоятельством, что у ласточки повсеместно распространенного в Китае вида головка и крылья черные, а грудка красная.

Таким образом, при всем разнообразии, за вычетом некоторых исключений, большинство толкований сходятся на разных градациях оттенков от красного к черному.

Для того чтобы уяснить себе, в чем тут дело, рассмотрим процесс окраски тканей в красный и черный цвета, как он отражен в наиболее ранних источниках.

В древнейшем китайском словаре «Эръя» сказано: «Единожды окрасишь — назовется цюань (по „Шовэню“ и „Канси“ красно-желтый цвет шелка. — Л. С.), снова окрасишь — назовется чэн, трижды окрасишь — назовется сюнь» [166, II, «Ши цзи», 96, 10a], т. е. как раз цвет *шан*, совмещающий в себе символические цвета: желтый — Средины, т. е. Земли, и красный — Юга, т. е. Огня. Автор XIII в. Сюй Цянь, повторяя то, что мы прочитали в «Эръя» (с заменой знака «чэн» другим равнозначным иероглифом), продолжает: «Четвертый раз окунешь — назовешь чжу (ярко-красный. — Л. С.), пятый раз окунешь — назовешь цзоу, шестой раз окунешь — назовешь сюань, седьмой раз окунешь — назовешь

цзы» [125, бэнь II, 38]. Нам не удалось найти более ранней, столь же последовательной записи, однако есть основания думать, что Сюй Цянь ничего сам не выдумывал, а суммировал то, что было известно с древности. Так, например, в «Као гун цзи» (последняя глава «Чжоу ли») сказано: «Три раза опустишь — получится сюнь, пять раз опустишь — получится цзоу, семь раз опустишь — получится цзы». Чжэн Сюань, комментируя эти строки, уточняет: «Крася в желто-красный цвет сюнь, трижды погрузишь, и будет готово, еще окрасишь в черный (разрядка наша. — Л. С.) и получишь цвет цзоу... еще раз покрасишь [в черный] — получишь цзы» [157, 2277, «цзоу»]. Тут как будто пропущено два звена того ряда, о котором пишет Сюй Цянь, но, поскольку в комментируемом тексте ясно сказано, что для получения цвета *цзоу* надо пять раз опустить ткань в красящий раствор, а для окраски в цвет *цзы* — семь, становится ясно, что Чжэн Сюань и Сюй Цянь говорят об одном и том же процессе, совпадающем во всех деталях. Про цвет *сюань* в комментарии к «Као гун цзи» говорится, что он «между цзоу и цзы, получается после шестого погружения» [157, 1593, «сюань»].

Таким образом, только определения цвета *чжу*, получаемого при четвертом погружении, нам не удалось найти в текстах, написанных ранее Сюй Цяня. Нам кажется, что тут идет речь об окраске ткани именно для ритуального платья, причем и сам процесс превращен в своего рода ритуал. Многократное опускание ткани в красящий раствор не только давало более ровную и интенсивную окраску, богатую разными оттенками, но и имело, весьма возможно, символическое значение.

Почему для *шан* не изготавливали чисто красной ткани *чжу*, а для *и* чисто черного цвета *цзы*? Если принять приведенное нами выше толкование Цзя Гун-яня цвета *сюнь*, то станет понятным, что цветовая символика служила для выражения динамики Бытия, и невольно напрашивается аналогичное толкование цвета *сюань*.

Как цвет плахты-шан, т. е. *сюнь*, выражал стихию Огня, рождающую Землю, так и цвет кофты-и, *сюань*, т. е. почти черный, но сквозь который еле просвечивал красный, символизировал зарождение Света в недрах Мрака, т. е. нес в себе ту же идею, что триграмма *Кань* в «вэньвановской системе» (см. схему на стр. 17), соответствующая тому моменту в природе, когда солнце поворачивает на лето и сила *Ян* переступает порог своего возрождения. Именно на рассвете дня зимнего солнцестояния — *Дунчжи* — император должен был приносить жертву Небу. И как раз для этого торжественного ритуала были предназначены ткани цвета *сюнь* и *сюань*, причем даже ритуал их окраски подчеркивал диалектику Бытия, так как ткань для *шан* надо было опустить в краску нечетное количество раз (*Ян* в недрах начала *Инь*), а для *и* — четное число (*Инь* в недрах начала *Ян*...). Интересно, что в словаре И. М. Ошанина иероглиф «сюнь» [13, знак 8544] переводится как «багровый» и «сиреневый», что как будто не имеет никакого отношения ко всему сказанному нами. И однако в скобках там замечено: «цвет заката», «цвет зари», «о сумерках», но ведь в вечернем небе смешиваются именно желтый и красный цвета, а с другой стороны, и закат, и заря, и сумерки — все эти явления связаны с борьбой Света и Тьмы и, таким образом, переключаются с диалектическим значением противоположного цвета, т. е. *сюань*.

В последующие века, как будет видно из дальнейшего, ритуальный костюм утратил глубину своего философского содержания. Из символа жертвы силам природы он превратился

ли — нет точного соответствия и поэтому нет места в круговороте времен. Таким образом, она, чтобы принять участие в общем движении, вынуждена выходить на круг, причем становится за Югом, т. е. между Летом и Осенью, в области своей наибольшей активности.

в демонстрацию роскоши и знатности. Вместе с тем выхолостилась и символика его расцветки. В «Цзинь шу» (III—V вв.) [121, V, 187] цвет ритуальной кофты-и выражен иероглифом «цзао» — просто «черный», а в «Синь Тан шу» — иероглифом «хэй» — тоже «черный» [121, XIII, 149].

Минские перемены

С воцарением династии Мин была сделана попытка восстановить (может быть, только номинально) натурфилософское значение торжественного облачения. Кофту-и снова стали носить цвета *сянь*, а *шан* стала даже желтой в соответствии с толкованием пятой линии гексаграммы *Кунь* [121, XXII, 671]. Но этим самым был нарушен диалектический строй всего сочетания, поскольку отныне *и* имела сложную, динамическую окраску, а *шан* — простую, статическую. По сути это выражало совсем другую идею. Подчеркивались активность начала Ян и пассивность Инь. Впрочем, как видно, этот строй ритуального одеяния, если и существовал на практике, то недолго. Энциклопедия XVI в. дает снова классическое сочетание *сяньи сюньшан* [95, II, 3а].

За последние полтора десятилетия китайские археологи вскрыли несколько минских могил, и в том числе захоронение циньанского бо² Ся Жу с супругой (1515) [92, 45—47] и гробницу императора Шэнь-цзуна, правившего под девизом Вань-ли (1573—1620) [102, 358 и табл. 1—4], в которых нашли множество предметов одежды, но ни одного комплекта ритуального облачения типа *сяньи сюньшан*. Таким образом, мы оказываемся перед любопытным фактом: с одной стороны, минская энциклопедия со всеми мельчайшими подробностями изображает ритуальный костюм (см. табл. X, в рамке), но ни звука не говорит о *лунпао* — халате с изображением драконов, а с другой — во всех вскрытых могилах того же времени в изобилии находят роскошные *лунпао*, но не найдено ни одного двухчастного ритуального костюма (см. табл. X, верхние ряды), воплощавшего идею жертвоприношения Небу и Земле.

Можно, однако, предположить, что в первой половине царствования еще старались, хотя бы формально, соблюсти древние традиции. В могиле Ся Жу самые торжественные одежды, хотя и имели форму цельного халата, но скроены были из двух отдельных кусков, верхнего и нижнего, причем последний собирался в складки, явно имитируя *шан*, и пришивался к верхнему (см. табл. X, рис. 1). Очень интересны оттопыренные бока этих костюмов, напоминающие европейские фижмы. В Китае мы больше не встречали аналогий, хотя известны монгольские и корейские варианты, относящиеся примерно к тому же времени³. То, что верхняя часть халатов Ся Жу должна была играть роль воплощающего Небо *и*, подчеркивалось символическим облачным оплечьем — *юньцзянь*, о котором мы подробнее расскажем в очерке о цинском костюме.

Но среди одежд императора Вань-ли (теперь в качестве имени этого императора принято употреблять девиз его правления), умершего через сто пять лет после Ся Жу, совсем не было обнаружено одежд такого типа. Сам он был похоронен в цельном, сверху донизу желтом халате, самом тор-

жественном из всех найденных в его могиле, о чем свидетельствуют вышитые на нем двенадцать символических знаков. Это тот самый халат, в котором Вань-ли изображен на портрете дворцовой коллекции [154, Мин Шэнь-цзун]. Характерно, что если одеяния первых минских императоров (на которых не было двенадцати символов) в пояснительном тексте альбома «Чжунго лидай ди хоу сянь» называются *лунпао*, то халат Ин-цзуна, открывающий серию одеяний, к которым принадлежит *пао* Вань-ли, обозначен термином «лунгунь». Особое внимание надо обратить на то, что слово «гунь», входящее в состав этого термина, всегда обозначало самое торжественное одеяние. Из этого можно сделать вывод, что к XVII в. ритуальный костюм совершенно утратил дуалистическую символику: *и* — *шан*, *Цянь* — *Кунь*, цвет Неба — цвет Земли. Превратившись в одночленный халат, он приобрел и единый цвет. У императора — желтый. Таким образом, это был наряд уже не сына Неба, а всего лишь властелина земли (желтый цвет — Земля).

Но все это только де-факто. Судя же по энциклопедии, номинально жертвенным облачением продолжал считаться традиционный наряд типа *и шан*, диапазон которого был очень широк. Этот костюм предписывался при жертвоприношении Небу и Земле — *цзи Тянь, Ди*, в храме предков — *цзунмяо*, на алтаре покровителей полей и посевов — *Шэ* и *Цзи*, на алтаре Первопахаря — *Сянь-нуна*, при встрече Нового года — *чжэндань*, в день зимнего солнцестояния — *Дунчжи*⁴, при чествовании Конфуция — *Шэньцзе*, при торжественных актах во дворце — *чаохуй* и при церемонии присвоения титулов — *цэбай* [96, II, 20 а], и, однако, нигде никаких реальных остатков этой формы нет.

Неразрешимые пока проблемы

И тут возникает вопрос. Ведь о строе минского торжественного костюма мы судим, с одной стороны, по письменным установлениям, а с другой — по археологическим находкам и обнаруживаем явное противоречие между этими двумя источниками. Что же касается форменной одежды доминских времен и особенно древней, то там мы имеем только литературные данные и никаких реальных предметов. Естественно предположить, что и в предыдущие эпохи могло быть такое же противоречие и что символический костюм, который мы избрали предметом своего исследования, существовал только в воображении китайских законников. Современное состояние разработки истории китайской одежды не позволяет ответить на этот вопрос. Есть факты, подтверждающие высказанное нами предположение, но есть и противоположные.

Если, например, обратиться к доминским произведениям искусства, то там можно найти торжественную одежду типа *и шан*, но не *сяньи сюньшан*. В дуньхуанской пещере № 194 (VII в.) [105, табл. 56] мы видим серую кофту-и и так называемый фартук, выдержанный в синих и зеленых тонах, хотя, согласно установлениям, он должен соответствовать красному цвету *шан*. В стенописи Юнлэгуна (XIV в.) [167] изображены и синие, и розовые, и красные кофты и кофты цвета беж, хотя фартук почти всегда красный.

² Бо — дворянский титул третьей степени.

³ Корейский вариант в виде чертежей одежды для музыкантов [171, бэнь III, IX, 7, 12, 16, 17].

⁴ Это относится к периоду, когда жертва Небу совершалась не в этот день, а при встрече Весны, т. е. китайского Нового года.

Однако все это не может быть доказательством нарушения предписанной в классических книгах ритуальной практики в соответствующие периоды, так как художник мог фантазировать, тем более что все перечисленные случаи относятся к сценам фантастическим, а цветных изображений современников художника в ритуальной одежде до наших дней не дошло.

Некоторые другие факты говорят о том, что эволюция торжественного костюма от классических многочленных форм к более простым по содержанию и более удобным в носке, приближающимся к фасону повседневной одежды соответствующих периодов, хотя и более сложным по пышности декора, все же происходила. Суйский Вэнь-ди, изображенный на бостонском свитке «Лидай диван ся» («Властины разных династий»), умер, когда автору свитка Янь Ли-бэню было пять лет. Этот же художник в зале «Линъяньгэ» изобразил современного ему министра церемоний. Этот портрет дошел до нас в форме эстампажа [137, 15], и если мы не можем судить о цвете одежды этих лиц, то все же эти портреты можно считать документами существования в раннем средневековье формы, состоящей из кофты-и, символизирующей Небо, и шан, воплощающей Землю. Следующий документ — это самая ранняя из найденных, торжественная одежда знатного бо Ся Жу, которая является уже только имитацией двухчастной формы типа и шан. И наконец, пао Вань-ли знаменует полное отмирание традиции надевать в торжественных случаях одежду, состоящую из двух частей.

Весьма вероятно, что процесс этот происходил неравномерно. Каждая династия в какой-то момент первой половины своего господства пыталась возродить традиции древности, а затем постепенно ломала их, переходя к привычным, повседневным формам. На эту мысль наталкивает история цинского костюма. В зените славы, в правление императора Цянь-луна (1736—1796), в качестве ритуального облачения был принят костюм хоть и сплошь желтый, как торжественная одежда минских императоров, но если не цветом, то хоть покроем все же имитирующий двухчастность таким же способом, как парадные одежды Ся Жу (ср. верхние ряды табл. X и табл. XI). Но к концу династии этот костюм начал уступать место откровенно одночастному лунпао, что отмечает С. Камманн в своей работе, специально посвященной этому халату [39, 145]. Поскольку при Цинах поверх ритуального платья надевали темное буфу, виден был только подол торжественных одежд. С. Камманн пишет, что для приличия видный из-под буфу подол закрывался специальной шан. Однако, вероятно, вскоре эти условности были отброшены, так как на цинских рисунках часто при полной торжественной форме из-под буфу видны полосы орнамента лишуй (см.) праздничного, а не ритуального лунпао.

Символы *шиэр чжан* и формы ритуального облачения глубокой древности

Теперь, выяснив символику двухчастного построения ритуального облачения древности, проанализировав дуалистическое значение окраски его компонентов, а также проследив разложение этой системы на протяжении веков, перейдем к рассмотрению символических изображений, которые должны были украшать черный с красным отливом фон кофты-и и пламенно-желтую ткань плахты-шан.

Количество символических изображений было, конечно, тоже символично. Их насчитывалось двенадцать, т. е. соответственно числу созвездий Зодиака и месяцев в году. Это так называемые *шиэр чжан*. Трудно точно установить, когда появились эти двенадцать эмблем на одежде, однако с уверенностью можно сказать, что с 59 до 1912 г., т. е. в течение тысячи восьмисот пятидесяти двух лет, лишь с небольшими перерывами, эти узоры украшали торжественные одеяния повелителей Срединной империи. Кроме того, в 1914 г. Юань Ши-кай, метивший в императоры, пытался возродить систему *шиэр чжан* [68, 339, 345, 347]. Как видите, перед нами опять дата «59 год», т. е. второй год правления поздниханьского императора Мин-ди, о котором мы уже говорили в связи с якобы реставрацией древней цветовой символики ритуального одеяния. Но если поверить в то, что Мин-ди ничего не придумывал, а только восстанавливал древние традиции, уничтоженные венценосным реформатором Цинь Шихуаном, и если опираться на те же классические книги, на основании которых конструировали одежду советники Мин-ди, то истоки *шиэр чжан* потеряются в самой глубокой древности.

Однако такой крупный исследователь истории китайского костюма, как Харада Ёсито, сомневается в том, что весь комплекс двенадцати эмблем существовал до 59 г., и, чтобы дать представление об их поздниханьской форме, ученый обращается к произведениям ханьского искусства. Он исходит из того, что символические узоры на ритуальном костюме обязательно должны были соответствовать орнаментации ритуальной утвари и архитектурных сооружений того времени, сохранившихся до наших дней. В своей книге Харада Ёсито дает ряд иллюстраций, где показана орнаментация, по его мнению, соответствующая разным знакам *шиэр чжан* [180, таблицы].

От VII в. до нас уже дошли, хотя очень неполные и не во всех пунктах ясные, изображения двенадцати символов на одежде некоторых императоров, изображенных на свитке Янь Ли-бэня и в росписях Дуньхуана. На табл. II мы даем древнюю императорскую одежду с реконструкцией знаков *шиэр чжан* по этим материалам, а на табл. III — чертежи, заимствованные из «Цыхая» [144, 1470] и «Цьюаня» [145, II, разд. «Шэнь», 163]. По ним видно, как представляли себе расположение двенадцати символов на древней одежде китайцы в XVIII, XIX вв.

Начиная с периода Мин в области изучения *шиэр чжан* мы вступаем на вполне реальную почву. Мы узнаем о их форме и расположении на одежде по портретам дворцовой коллекции, по иллюстрациям в энциклопедии «Сань цай тухуй» и, наконец, по реальному лунпао, в котором был захоронен император Вань-ли. На табл. VI мы даем минское расположение двенадцати символов на одежде типа и шан по минской энциклопедии, а на табл. VII можно увидеть, как они выглядели на лунгунь — императорском халате той эпохи.

От цинского времени осталось несколько чаофу и множество лунпао со знаками *шиэр чжан*. Один из этих лунпао хранится в ГМИНВ, два других — в МАЭ в Ленинграде. На табл. VIII видно расположение двенадцати эмблем на чаофу и лунпао времен маньчжурского господства, а на табл. I — копия отдельных знаков, снятых с упомянутых выше реальных халатов цинских императоров.

Теперь попробуем сопоставить все, что говорилось о *шиэр чжан* в классических книгах и в более поздних литературных источниках, все, что думают о них Харада Ёсито и С. Кам-

манн, и все, что сами мы нашли в разных изобразительных материалах и на реальных халатах.

Самое раннее упоминание двенадцати символов мы находим в «Шу цзине», т. е. лет за тысячу до первых дошедших до нас изображений. В этой книге приводятся слова легендарного властелина глубокой древности Шуня, согласно китайской традиции, жившего с 2312 по 2208 г. до н. э.: «Я хочу видеть символы древних людей: солнце, луну, звезды, горы, драконов и пестрых тварей изображенными, а кубки для возлияния вина в храме предков, водоросли, огонь, зерна, топор и знак распознавания правды и лжи вышитыми. При помощи пятицветных знаков, употребленных на пяти формах, создадим костюм. . .» [72, III, 80, 81]⁵. Это условный перевод текста, который, конечно, можно понять и иначе, поскольку в древнем Китае не знали пунктуации. Вряд ли мы можем сейчас ставить себе задачу выяснить истинный смысл этих слов. Наша цель только сопоставить разные его толкования и рассмотреть, как они влияли на употребление *шиэр чжан* в ритуальной практике последующих веков.

Если в «Шу цзине» перечисляются все двенадцать символов и утверждается, что Шунь, восстанавливая еще более древнюю традицию, ввел их изображение на одежде, то в другом доханьском источнике — «Чжоу ли» — говорится о различных формах одежды императора при различных ритуалах, но не упоминаются *шиэр чжан*. Вот что сказано там о жертвенных одеяниях.

(1) «При сы Хаотянь-шанди — жертвоприношении Верховному владыке Неба [надевали форму] дацю эр мянь — большую шубу и корону; при сы у ди — жертвоприношениях пяти владыкам (четырех сторон света и Середины. — Л. С.) [надевали форму], подобную этой».

(2) «При сян сяньван — жертвоприношениях царям прошлого [надевали форму] гунь мянь — одежду с драконами и корону»⁶.

(3) «При сян сяньгун, сян, шэ — жертвоприношениях гунам прошлого (родоначальники династии Чжоу. — Л. С.), на пирах и на состязаниях в стрельбе из лука [надевали форму] бе мянь — одежду с фазанами и корону».

(4) «При сы сыван шань, чуань — жертвоприношениях горам и рекам, видимым в четырех направлениях, [надевали форму] цуй мянь — мохнатое платье и корону».

(5) «При цзи Шэ, Цзи, у сы — жертвоприношениях духам полей и посевов, [а также принося] пять жертв (духам внутренних ворот, очага, наружных ворот, дороги и середины дома. — Л. С.), [надевали форму] чи мянь — вышитую одежду и корону».

(6) «При цзи цюнь сяо сы — всех мелких жертвоприношениях [надевали форму] сюань мянь — темную одежду и корону» [152, № 14, XXI, 26].

Самым ранним толкователем этих скупых высказываний о ритуальной одежде был потомок Конфуция в двенадцатом колене Кун Ань-го. Он жил во II в. до н. э., когда ритуальный наряд, судя по «Хоу Хань шу», вышедший из употребления при Цинь Ши-хуане, еще не был восстановлен. Вторым ученым, комментарии которого, имеющие отношение к костюму, дошли до наших дней в цитатах, был Чжэн Сычун, живший

в I в., т. е. как раз тогда, когда Мин-ди издал закон о костюме, и в том числе о ритуальном облачении, исходящий якобы из древних установлений периода Чжоу. И наконец, Чжэн Сюань комментировал «Чжоу ли» и «Шу цзин» во II в. н. э., когда восточноханьский костюм для жертвоприношений функционировал уже более ста лет.

Сейчас трудно сказать, насколько совпадает теория Чжэн Сюаня о связи символов, перечисленных в «Шу цзине», и форм одежды, упомянутых в «Чжоу ли», с доханьской системой жертвенного облачения и с практикой периода Поздняя Хань, а также насколько последняя исходила из интерпретации древнего костюма Кун Ань-го. Ясно только то, что в последующие века представление о ритуальном одеянии древности формировалось в основном под влиянием толкований Чжэн Сюаня. Чтобы наглядно сопоставить доханьские сведения о жертвенном одеянии и их ханьское освещение в комментариях, посмотрим на сводную таблицу вариантов расположения знаков *шиэр чжан* (см. стр. 106).

Из этой таблицы ясно, что, по мнению комментаторов, не всегда древнейшую форму одежды типа *сюань си сюньшан* украшали все символы. Их было двенадцать (число Неба!) только тогда, когда сын Неба приносил жертву Небу и властелинам пяти стран света. Это, как мы знаем, происходило зимой, откуда и название формы *дацю мянь*. Это одеяние не было в доханьские времена специальным одеянием вана. Но поскольку только он имел право совершать жертвоприношение Отцу-Небу, носил этот костюм только он.

В шестой колонке таблицы на месте старших символов облачения первой степени (старшими мы называем те, которые убывают на одежде следующей степени) есть пропуск. Дело в том, что при всех шести ритуальных формах полагалось надевать «корону»-*мянь* с нитями нефритовых шариков. Но в «Чжоу ли», в главе «Бяньши», упомянуты только пять «корон» сына Неба, следовательно, на одну форму «короны» не хватало. Чжэн Сюань связал это с тем фактом, что название «дацю мянь» как будто не свидетельствует ни о каких украшениях, и на этом основании решил, что в период Чжоу самый торжественный наряд вана был самым скромным, лишенным какой бы то ни было орнаментации и даже соответствующий ему головной убор не вошел в список «корон», поскольку на нем не было нефритовой завесы [152, № 16, XXXII, 1a]. Это представление настолько не вязалось с символическим строем всей системы ритуальных форм, что не удивительно, что ни в период Хань, ни позже никто не следовал на практике этой интерпретации, хотя в литературе, когда речь шла о периоде Чжоу, неизменно повторялась эта версия, которая отразилась и в иллюстрациях «Сань ли ту», и во всех тех, которые на них основывались. Только автор «Лю цзин ту» Чжэн Чжи-цяо (XVIII в.) указал на ошибку Чжэн Сюаня. Он обратил внимание на то, что, согласно «Ли цзи», поверх шубы в древности всегда носили расшитые халаты [112, № 30, IX, 6a], и поэтому естественно предположить, что поверх шубы сын Неба надевал расшитый драконами халат с двенадцатью символами (*дацю си гунь*), о которых ничего не говорилось в классическом тексте, так как это само собой разумелось ([ср. 96, I, 3a и 158, XII, 16], см. также табл. III).

Теперь рассмотрим форму второй степени [96, I, 36], на которой было девять символов (трижды три — число Ян). Старшие из них — горы и драконы. Последние и послужили названием формы *гунь мянь*, т. е. «одежда с драконами и короной». Так думают те, которые считают иероглиф «гунь»

⁵ Текст выглядит так: «юй юй гуань гужэнь-чжи сян: жи, юэ, синчэнь, шань, лун, хуачун цзо гуй, цзуньн, цзао, хо, фаньми, фу, фу чи (чжи) сю, и у цай чжан ши юй у сэ цзо фу».

⁶ С подобным переводом слова «гунь», принятым С. Куврером и Д. Леггом, полемизирует С. Камманн [39, 4, сноска 4] (подробнее об этом будет сказано на стр. 47).

изображением кофты, украшенной сплетенными в кольцо драконами⁷.

Это одеяние предназначалось для *сян сяньван* — жертвоприношения древним ванам, так как горы — средство общения Земли с Небом, а ведь ван — это сын Неба, правящий на Земле. На вершине священной горы древние цари приносили жертвы по восшествии на престол. На горы, так же как на добродетели древних ванов, люди взирают снизу вверх.

Изображение двух драконов — одного низвергающегося (*цзян-лун*), другого возносящегося (*шэнлун*) — образ мудрых правителей, сменяющих друг друга: один умирает, другой приходит ему на смену. Здесь важно обратить внимание на то, что взлетает ввысь всегда левый (с точки зрения носителя) дракон, т. е. восточный, при ориентации лицом на юг, а вниз летит правый, западный, что подчеркивает идею рождения и смерти и служит образом непрерывной цепи поколений царей.

По мнению Чжэн Сюаня (как это видно из шестой колонки сводной таблицы), в период Чжоу драконов изображали выше гор (см. табл. I, левый рис.).

Так же как форма *дацю мянь*, *гунь мянь* символизировала не ранг, а жертву. Когда император чтит память царей древности, он надевал не высшую форму, а ту, о которой мы сейчас говорим и которую обычно считают одеянием императорского советника — шангуна. Однако была в орнаментации кофты верховного гуна деталь, которая отличала ее от императорской, а именно: оба дракона летели вниз.

Теперь перейдем к рассмотрению формы третьей степени — *бе мянь* [96, I, 3б], предназначенной для жертвоприношения гунам древности (родоначальникам династии Чжоу), для ритуальных пиров и стрельбы из лука — *сян сяньгун*, *сян*, *шэ*.

Но тут возникают осложнения.

Кун Ань-го считал, что «пестрые твари» — *хуачун* (старший символ на форме *бе мянь*) и есть животные, изображенные на кубках для возливания вина, а сами же «кубки» — *цзуньи* будто бы не входят в состав символов *шиэр чжан*. Знаки *фэньми* — «мука и зерна» Кун Ань-го считал двумя символами, а не одним, сохраняя, таким образом, общее число двенадцать. Чжэн Сюань же был склонен думать, что «пестрые твари», т. е. фазаны *чжи*, или *бе* (откуда название формы), не имеют отношения к кубкам, которые он выделил в самостоятельный символ, причем отнес его не к этой форме, а к следующей — *цуй мянь*; *фэньми* же принял за один символ. Кроме того, Чжэн Сюань считал, что в период Чжоу огонь изображался выше кубков [152, № 14, XXI, 3а].

Таким образом, в толковании Кун Ань-го связь между формой одежды и жертвой ясна: кубки для возливания вина в храме предков символизировали жертвоприношение в храме предков. Рассуждения же Чжэн Сюаня осложняют понимание.

Форму *бе мянь* называют одеждой гунов, хоу и бо, но без основания, так как и император, принося жертву гунам древности, надевал это облачение. Опять мы подчеркиваем, что *бе мянь*, как и предыдущие одеяния, обозначала в доханьские времена не ранг носителя, а жертву.

На облачении четвертой степени — *цуй мянь* [96, I, 4б], предназначенном для приношения жертв духам гор и рек,

видимых в четырех направлениях — «сы сыван шань, чуань», старшими эмблемами были «водоросли» — *цзао* и «огонь» — *хо*. Нетрудно увидеть связь водорослей с водами рек, а огня — с горными вершинами, где гнездятся дождевые тучи и рождаются молнии. Но опять логика нарушается в якобы чжоуском, по Чжэн Сюаню, строе, где огонь переходит в предыдущую форму, а жертвенные кубки спускаются в форму четвертой степени.

Очень дискуссионно определение этого одеяния — *цуй*, т. е. «мохнатое, пушистое». Чжэн Сыун толкует это слово как «шерстяная» («цзи») [152, № 14, XXI, 2б], а Чжэн Сюань связывает с образом мохнатых животных — тигра и генона⁸, изображавшихся на жертвенных кубках и будто бы являвшихся главным символом этого костюма. Так же трактует эту форму «Сань ли ту».

Интересно объяснение термина «цуй», которое мы находим в энциклопедии «Цыюань» и которое основано на стихотворении из классической книги песен «Ши цзин», где говорится: «Одежда цуй, как камыш... одежда цуй, как сердолик»⁹. Под камышом якобы подразумевается изображение зеленых водяных растений, а под сердоликом — красного огня, причем, поскольку все платье покрыто орнаментом из острых листьев и языков пламени, оно производит впечатление мохнатого. Отсюда «цуй» — «шерсть». Форму *цуй мянь* надевали в соответствующих случаях носители титулов цзы и нань, а также все вышестоящие, включая сына Неба. Интересно, что в упомянутой выше песне из «Ши цзина» говорится именно о цзы, т. е. о первом из двух самых младших сановников, кто имел право носить только этот костюм.

Форма пятой степени — *чи мянь* [96, I, 5а] предназначалась для приношения жертв духам полей и посевов — *цзи Шэ*, *Цзи* и отличалась тем, что вся ее верхняя часть — *и* была сплошь расшита изображением *фэньми* (муки и зерен), а на нижней — *шан* вышивали два последних символа орнаментального комплекса *шиэр чжан* — так называемые *фу-фу*, причем первое *фу*, которое «Эрья» толкует как изображение топора [166, II, Ши цзи, 10а], символизировало заклание жертвы, а второе *фу* можно толковать как знак распознавания правды и лжи. Дополнительной функцией формы *цуй мянь* было служить облачением при «пяти жертвах» — *у сы* (очагу, середине дома, дверям, воротам и дороге).

В данном случае связь символических изображений с назначением одеяния не требует никаких комментариев. Но вот толкование названия этого костюма — *чи мянь* — представляет некоторые трудности. На стр. 42 мы приводили цитату из «Шу цзина» о *шиэр чжан*, которая обычно понимается так: символы от солнца до пестрых тварей включительно рисовались (*хуа*) на *и*, а остальные вышивались (*чисю*) на *шан*. В числе последних вышивался и символ *фэньми* (зерна). На форме *чи мянь* зерна перешли с *шан* на *и*. Следовательно, последняя была уже не расписана, а расшита так же, как *шан*, и именно с этим Чжэн Сюань связывает термин «чи мянь». В тексте «Шу цзина», собственно, стоят иероглифы не «чи мянь», а «си мянь», но Чжэн Сюань считает иероглиф «си» ошибочным [152, № 14, XXI, 3а], добавляет к нему детерминатив № 120 (шелк) и получает таким образом «чи», которое отождествляет с «чжи» — вышивать на основании

⁸ Генон (*лэй*) — обезьяна с раздвоенным хвостом: двумя его концами она затыкает себе ноздри во время дождя и поэтому символизирует мудрость [151, № 99, XXI, 4; 144, 1192, «лэй»].

⁹ «цуйи жу тань... цуйи жу мэнь» [145, I, разд. «Чэнь» 129, «цуй мянь»].

⁷ Этого мнения придерживались и Чжэн Сыун [151, № 14, XXI, 2б], и Сунь И-жан [144, 1210, «гунь мянь»], и европейские исследователи С. Куврер и Д. Легг. О мнении С. Камманна речь будет дальше.

термина «чисю» в рассматриваемой цитате из «Шу цзина». Таким образом, по Чжэн Сюаню, «чи мянь» — «кофта, расшитая узором зерен, и корона».

Однако толкование «гуй» как «хуа» (роспись) спорно. Наш советский специалист по древним тканям Е. И. Лубо-Лесниченко считает, что роспись тканей в то время технологически была совершенно немыслима. Видимо, того же мнения придерживается составитель «Цыхая», так как слово «гуй» он переводит «пятицветная вышивка», а не рисунок [144, 654, «гуй», знач. 2]. «Канси цзядянь» [108, 431] отождествляет «гуй» с «хуй», но дело в том, что последнее слово можно толковать и как «роспись», и как «вышивка». Именно последнее дает, ссылаясь на «Шовэнь», первым значением этого иероглифа «Цыхай» [144, 1060]. Но каково бы ни было значение «гуй», ясно, что в «Шу цзине» оно противопоставляется термину «чисю» и если «гуй» тоже «вышивка», то, по-видимому, имеется в виду какой-то более совершенный метод. Об этом же говорит толкование Кун Ань-го, который считал, что «чисю» означает вышивку по тонкой ткани из пуэрарии [151, № 99, XXI, 5a]. Обращает на себя внимание то, что способом *гуй* вышивались такие сложные фигуры, как Солнечная птица, Лунный заяц, драконы, тигры, фазаны, а способом *чисю* — в основном точки, завитки, треугольники и меандры. Все это, как нам кажется, свидетельствует о том, что под «гуй» надо понимать создание изобразительных вышивок, а под «чисю» — стилизованных орнаментов.

Костюм пятой степени в соответствующих случаях кроме носителей всех аристократических титулов надевали еще и чиновники — цины и дафу.

Завершалась вся система ритуального облачения формой шестой степени [96, I, 5a] — платьем, верхняя часть которого была лишена каких-либо украшений, и поэтому костюм назывался *сюань мянь* — «темная одежда и корона». На его *шан* изображался двенадцатый символ из серии *шиэр чжан* — второе *фу*.

Предназначалась *сюань мянь* для всех мелких жертв — *ци цюнь сяо сы* — и носили ее все ранги.

Итак, согласно древнейшей традиции, двенадцать символов не служили знаками различия аристократии или эмблемами качеств государя, как истолковывалась эта орнаментальная система впоследствии. Такая интерпретация для глубокой древности совершенно исключена хотя бы потому, что, как мы уже убедились, сын Неба в разных случаях надевал все шесть форм облачения. Это вытекает не только из текста классических книг, но и из изобразительных материалов. Известно, например, что одеянию по форме шестой степени соответствует «корона» с тремя нитями нефритовых шариков, свешивающихся спереди и сзади со своеобразного навеса, придающего китайской «короне» сходство с западным судебским головным убором. На упомянутом в начале настоящего очерка изображении властелинов древности, так же как на резной плите Инаньской гробницы, нельзя различить знаки *шиэр чжан*, но ясно видно, что на «коронах» Яо и Шуня по три нити нефритовых шариков (см. табл. XXIII, рис. 2). Следовательно, они изображены в самой скромной одежде *сюань мянь*, в которой, вероятно, чаще всего видели императоров их подданные.

На этом мы заканчиваем изложение ханьских представлений о доханьской системе жертвенного облачения, воплощавшей в зримых формах и красках мироощущение древнего китайца, и тесно с ним связанную ритуальную практику, сводившуюся к культуре природы-кормилицы и к культуре предков.

Никаких материальных подтверждений того, что эти представления соответствовали доханьской действительности, у нас нет. Но зато подлинно известно, что в эпоху, когда эти представления складывались, торжественная одежда, хоть и исходила из них во внешних деталях, но в самой сути своей жила на совсем других принципах. Если правда, что в период Чжоу самые роскошные одеяния были своего рода гимном Бытию, то в период Поздняя Хань их символика деградировала, переосмыслилась, стала выражением иерархической лестницы. В этом, может быть, отразилось превращение довольно примитивного комплекса чжоуских царств в централизованную Ханьскую империю с детально разработанным бюрократическим аппаратом.

Развитие форм облачения и переосмысление *шиэр чжан*

Если сопоставление разных классических текстов и комментариев к ним наводит на мысль о явной связи символов *шиэр чжан* с жертвами в доханьские времена, то в «Хоу Хань шу» такой связи обнаружить уже нельзя. Там сказано: «У государя все двенадцать эмблем, у гунов и чжухоу — девять, у цинов и дафу — семь (и это при любом жертвоприношении. — Л. С.); у государя узоры вышиты (цзюсю), у гунов, цинов и прочих — тканые (чжичэн)» [121, III, 54]. Это уже явная система иерархических знаков различия. Только цвет одежды *сюань сюньшан* и окраска особых одеяний для встречи времен года (см. стр. 22, 24) еще связывали систему костюма с натурфилософскими воззрениями.

В дальнейшем и цвет костюма стал обозначением рангов, хотя в начале периода Мин, как уже говорилось, была сделана попытка привести его в соответствие с толкованием гексаграммы *Кунь* в «И цзине».

Новое значение символов *шиэр чжан* на императорском одеянии особенно ясно сформулировал сунский ученый Цай Шэнь (XIII в.). Согласно его толкованию, солнце, луна и звезды выражают просвещенность императора, горы — его способность защищать подчиненных, дракон — гибкость, фазан — рафинированность, кубки из храма предков — сыновнюю почтительность, зерна — способность кормить своих подчиненных, огонь — блеск, топор — право наказывать, второе *фу* — способность отличать правду от лжи [39, 90]¹⁰.

В соответствии с новым значением знаки *шиэр чжан* могли теперь украшать костюм только императора и его ближайших родственников. Государь имел право на все двенадцать символов, причем «огонь» следовал за «водорослями» [96, II, 36] (см. табл. VI), как это предписывалось в «Шу цзине». У наследника же и князей было по девять эмблем, причем «огонь» следовал за «фазанами» [96, II, 126, 16a, 20a], как в период Чжоу по толкованию Чжэн Сюаня. Таким образом, высота положения императора подчеркивалась более древним расположением *шиэр чжан*.

Цинские императоры не только де-факто отказались от космической символики цвета, но и закрепили это в законах, а символы *шиэр чжан* стали уже исключительно знаками императорского достоинства (лишь в конце периода Цин некоторые из двенадцати символов появились на одежде регента и императрицы). Кроме того, символы *шиэр чжан* укра-

¹⁰ С. Камманн приводит эти строки как типичный пример позднего переосмысления значения символов *шиэр чжан*.

шали теперь не только ритуальную и придворную одежду, но и праздничный костюм-*лунпао* (см. табл. VIII).

Однако все, что мы сейчас писали о *шиэр чжан*, основано исключительно на литературных источниках и на иллюстрациях к законам и в энциклопедиях. Если же обратиться к произведениям изобразительного искусства и археологическим находкам и объединить то, что мы узнаем таким образом о *шиэр чжан*, с тем, что мы уже писали о цвете и покрое, то картина перерождения древнего символического костюма в роскошные одеяния, единственным назначением которых являлась демонстрация богатства и знатности, станет еще ярче. Так, например, из цинских законов мы узнаем, что цинские императоры ввели *шиэр чжан* на халатах *лунпао* в 1759 г., а портреты минских императоров свидетельствуют, что уже в XV в. было сделано то же самое, без отражения этого в законодательстве¹¹.

Теперь, после обзора эволюции системы символических изображений в целом, перейдем к рассмотрению различных толкований формы и значения отдельных элементов.

Начнем с главных и наиболее ясных символов — с солнца-*жи* и луны-*юэ*, о которых в ранних комментариях к классической литературе нет никаких разнотолков.

Харада Ёсито считает, что в ханьские времена они должны были выглядеть так, как на ханьских рельефах, а там на солнце изображался летящий *Цзиньбу*, Золотой ворон. Впоследствии он превратился в птицу, похожую на петуха, стоящего на трех ногах (число Ян!) и хлопающего крыльями. В Японии, как мы уже знаем, сохранилась древняя форма солярной птицы в виде ворона. Если учесть, что система *шиэр чжан* была принята там в 732 г. [178, 36], то можно думать, что это консервация танской формы символа солнца, промежуточной между ханьской и минской.

Основной смысл изображения не изменился: рассвет, начало, пробуждение, восход. Эволюционировал способ выражения. Если в древности символ солнца ассоциировался с мифом о стрелке И, то в последующие века он превратился в реалистический образ нашего обычного, домашнего провозвестника начала дня, и только количество ног у него напоминало о древнем строе мышления.

На лунном диске в период Хань, как мы уже говорили, изображали *Юэчань*, Лунную жабу, и *Юэту*, Лунного зайца. В иллюстрациях к минской энциклопедии жаба с лунного диска исчезла, и в таком виде этот символ дожил до наших дней (см. табл. I). И заяц и жаба вместе трудятся у ступки

¹¹ В дворцовой галерее императорских портретов со знаками *шиэр чжан* на *лунпао* изображены Ин-цзун (1457—1464) и все следующие за ним императоры. Отмечая этот факт, С. Камманн пишет [39, 12] о появлении двенадцати символов на полуофициальном костюме, но не делает вывода, что это связано с переходом императорского *лунпао* в новое качество (т. е. с его производством в ранг официальной формы). И это понятно, так как книга С. Камманна была написана до раскопок могилы одного из потомков Ин-цзуна — императора Вань-ли (ум. в 1620 г.). Вань-ли на дворцовом портрете был изображен в таком же одеянии, как Ин-цзун. Теперь же, когда в захоронении Вань-ли найден этот самый костюм и мы знаем, что более торжественных одеяний в гробнице обнаружено не было, такой вывод напрашивается сам собой. Еще следует напомнить, что именно с Ин-цзуна императорские *лунпао* стали называться *лунгунь*, а ведь «гунь» может входить в состав терминов, обозначающих только самое торжественное облачение. Цянь-лун же, естественно, не знал, что было скрыто в минских могилах, и, введя *шиэр чжан* на двух формах, думал, что продолжает древние традиции и, таким образом, невольно окончательно лишил двенадцать символов их ритуального значения.

с порошком бессмертия лишь на японском ритуальном одеянии [178, 39], сохранившем, таким образом, древнюю форму декора. Основное значение символа и здесь не изменилось: вечер, запад, смерть и тут же и противоядие — эликсир бессмертия. Однако жаба *Юэчань* — перевоплощение Чан Э — исчезла с лунного диска, так же как исчез с солнечного диска ворон, напоминающий о супруге Чан Э. Как мы видим, и в том и в другом случае порывается связь с древним мифом.

Теперь несколько слов об общем значении этих символов.

Солнце-*жи* всегда сияло на левом плече императора, а луна-*юэ* — на правом. Наиболее раннее подтверждение этого — стенопись пещеры № 220 Дуньхуана [147, табл. 116]. Даже на репродукции можно ясно различить светлое солнце на левом плече царственной особы и темную луну на правом. А на раннем (XIII в.) портрете Хубилай-хана [85, табл. XXX; 26, рис. 36] мы хорошо различаем луну с зайцем *Юэту* тоже на правом плече.

Далее надо принять во внимание следующее. В «Хань шу» сказано [121, II, 317], что Юг — область стихии Огня, излучающей Свет, и что поэтому государь должен править страной, обратясь лицом к Югу, к Свету. С этим связано то, что фасад императорского дворца, так же как трон, всегда были ориентированы на Юг, с Юга шла основная магистраль столицы, по которой ехали удельные князья на аудиенцию, в южном предместье (*наньцзяо*) высился храм Неба. В течение многих столетий китайские императоры, соблюдая древнейшую традицию, в торжественные моменты сидели лицом к Югу. Таким образом, левое плечо сына Неба всегда было обращено на Восток, а правое — на Запад, и изображения солнца и луны ориентировали его в пространстве точно так же, как они в большинстве случаев ориентировали ханьские захоронения, и, по-видимому, закрепляли за ним эту ориентацию даже тогда, когда он менял положение, передвигался и даже стоял лицом к Северу на Алтаре Неба, перед табличкой с начертанным именем этой верховной силы. Таким образом, *жи* (солнце) — воплощение принципа *Ян* — было на восточном плече императора, а *юэ* (луна) — символ начала *Инь* — на западном, что и символизировало жертву на рассвете дня зимнего солнцестояния (*дунчжи*), когда Свет был на пороге роста, а Тьма на рубеже убыли. Однако только в сочетании со следующим символом выражение этой идеи получило полное завершение.

Третьим старшим символом на облачении первой степени было созвездие — *синчэнь*, которое, по мнению Харады Ёсито, в период Хань должно было походить на часто встречающийся на рельефах той же эпохи ковш Большой Медведицы — Бэйдоу (Северный ковш). Наиболее четко он виден на 14-й плите Заднего зала Улянцы [49, табл. XXXII].

На довольно позднем чертеже якобы древнего костюма со знаками *шиэр чжан*, заимствованном нами из «Цыхая» (см. табл. III), ковш Большой Медведицы имеет почему-то необычный вид. «Ручка» его прикреплена не к верхнему краю «ковша», а к нижнему. Такое же изображение Большой Медведицы на крышке гроба знатной женщины, похороненной в 1366 г., в то время как на гробу погребенного рядом с ней мужа контур этого созвездия совпадает по форме с тем, который отражает наши действительные представления о Большой Медведице и который изображен на только что упомянутом рельефе Улянцы [123, 292].

Форму ковша, хотя точки и не соединены линиями, имеет символ «созвездие-*синчэнь*» и на наиболее раннем изо-

бражении на костюме в стенописи пещеры № 194 в Дуньхуане [105, табл. 56].

В энциклопедии «Сань цай тухуй» [96, I, 29a] этот символ уже сильно изменился. «Ковш» утрачен. Осталась одна «ручка» — три кружочка, соединенные линиями и образующие угольник, направленный острием вверх. Такую же форму сохранил символ «созвездие» на цинском костюме. Иногда там, правда, встречается и весь «ковш», но в разорванном виде: главная часть ближе к левому плечу, а «ручка» — к правому [61, табл. С; костюм ГМИНВ, инв. № 5730 I]. Это отличительная черта формы регентов с изображением пяти символов из двенадцати. Именно такую «ручку» мы приводим на табл. I, чем и объясняется асимметрия расположения звезд на этой схеме. С. Камманн пишет, что на поздних минских *лунпао* было еще по семь звезд [39, 88], но мы, к сожалению, не могли в этом убедиться.

Каково же значение этой эмблемы? Мы думаем, что ковш Большой Медведицы, царящей на северной части небосвода, обозначает Север, а Север ассоциируется с Зимой — временем, когда происходит первоимпульс годового цикла, когда *Ян* встречается с *Инь*, чтобы породить новую Жизнь (вспомним фигуру *Сюань*). Таким образом, если солнце-*жи* на ритуальном облачении представляет мужское начало, а луна-*юэ* — женское, то созвездие-*синчэнь* — это их единение. Поэтому нам представляется совершенно очевидным, что все три старших символа самого торжественного облачения, предназначенного для совершения жертвы Небу и Земле по случаю их брачного союза, выражают ту же идею, которую символизирует костюм в целом.

Может быть, именно с утерей натурфилософской значимости древней ритуальной системы связано позднейшее изменение «ковша» на треугольник.

С. Камманн иначе толкует значение старших символов. Он включает в их число горы — *шань* и считает, что все они обозначают четыре годовые жертвы [39, 91]. Вероятно, он имеет в виду, что созвездие символизирует жертву Небу зимой, горы — Земле летом, солнце — весеннюю жертву на Алтаре Солнца, а луна — осеннюю жертву на Алтаре Луны. В применении к цинской практике такое толкование, безусловно, правильно.

Чтобы убедиться в этом, надо знать следующее. Если в южном предместье столицы (*наньцзяо*), как уже говорилось, высился Алтарь Неба, то в северном (*бэйцзяо*) находился Алтарь Земли, в восточном (*дунцзяо*) — Алтарь Солнца, в западном (*сицзяо*) — Алтарь Луны. Император, как мы знаем, мыслился всегда обращенным лицом на Юг, поэтому созвездие-*синчэнь*, став главным символом, перешло на почетное место на груди, над главным драконом, и было, таким образом, обращено в сторону Алтаря Неба, т. е. того алтаря, где приносили жертву, которую оно и символизировало. Соответственно горы, воплощавшие Землю, вышивали над спинным драконом, чтобы они были обращены на Север. Солнце смотрело на Восток, Луна — на Запад. Правда, процесс такого переосмысления и переориентации знаков *шиэр чжан* произошел не сразу. На иллюстрациях к цяньлуновским законам звезды были изображены на спине над горами (см. табл. VIII) и только на поздних халатах перешли на грудь.

Возвращаясь к доцинской ритуальной практике, надо сказать, что толкование С. Камманна для того времени совершенно исключено. Ведь созвездие и горы при перечислении символов в «Шу цзине» следовали за солнцем и луной и в соответствии с этим вышивались на рукаве ниже этих знаков,

а это было бы немыслимо, если бы они воплощали жертвы Небу и Земле, которые всегда считались главными. И наоборот, жертвы Солнцу и Луне никогда не были главными, и поэтому их символы не могли возглавлять цепочку *шиэр чжан*. Кроме того, горы не включались в число старших символов облачения первой степени. Они открывали собой серию девяти символов — *цзю чжан* на форме *гунь мянь*, в которой приносили жертву государям древности.

По поводу формы символа горы на ханьских костюмах Харада Ёсито писал [180, 41], что она, вероятно, была похожа на верхнюю часть ханьских бронзовых курильниц, отливающихся в виде группы скалистых вершин. Эта аналогия нам кажется очень удачной. Ведь курильница, посылая вверх струйки фимиама, подчеркивает идею общения Земли с Небом.

Изображения гор на сохранившихся до наших дней костюмах чаще всего тракуются как Ось мира — священная гора Куньлунь с главной вершиной и четырьмя малыми. Две из последних высятся по бокам, третья рисуется на фоне главного пика, а четвертая только мыслится, будучи скрыта центральной горой.

Наиболее раннее изображение этой эмблемы на костюме мы нашли опять-таки в стенописи Дуньхуана (пещера № 194). Там горы имеют вид разбросанных по всему полю кофты холмов, увенчанных зеленеющими деревьями [105, табл. 56]. В дальнейшем этот знак вышивают только на плечах. В «Сань ли ту» мы видим его под драконами, фигурирующими в качестве главных символов, что соответствует представлению Чжэн Сюаня о чжоуском порядке *шиэр чжан*, а в «Сань цай тухуй» — выше всех символов, т. е. дочжоуский порядок, по Чжэн Сюаню [152, № 14, XXI, 3a] (см. табл. I).

Символы горы и драконы так тесно связаны по смыслу, что их обмен местами практически не имеет никакого значения. Горы, являясь частью Земли, но вздымаясь до самого Неба, как бы вторят идее, выраженной тремя старшими символами, но в то же время дают более конкретный образ. Кроме того, горы рождают грозовые тучи, гром, молнию и потоки дождя — стихию, воплотившуюся в образе дракона-*лун*, т. е. пятого символа *шиэр чжан*.

В своей книге, специально посвященной *лунпао*, С. Камманн подробно прослеживает историю изображения дракона на китайской одежде [39, 4] от самых истоков, причем подчеркивает, что большие декоративные драконы периодов Мин и Цин не входят в состав *шиэр чжан*. Они имеют совершенно самостоятельное значение и разбросаны по всему полю *лунпао*. Драконы же, входящие в систему *шиэр чжан*, по величине соразмеряются с другими эмблемами этой серии и komponуются сообразно с ними, присутствуя на костюме наряду с большими драконами.

Однако нам хотелось бы внести некоторые уточнения: сказанное С. Камманном относится только к цинскому костюму. Если же обратиться к изображению ритуального облачения в минской энциклопедии [96, II, 3] (см. табл. VI), то мы увидим там двух огромных драконов: на левом рукаве — возносящийся, а на правом — низвергающийся, но никаких других драконов, соразмерных остальным символам, мы не найдем¹².

¹² У драконов в «Сань цай тухуй» бросается в глаза небрежное исполнение лап. Доминские императорские драконы имели по три когтя на каждой лапе без противостоящего. Минские императорские драконы имели пять когтей с одним противостоящим. На рисунке же в минской энциклопедии мы видим и три, и четыре,

Кроме того, нам кажется, что С. Камманн недооценивает распространенность изображения драконов на древнейших костюмах, истоки чего, как отмечает Г. Г. Стратанович, может быть, восходят к татуировке древнейшего племени юэ [23, 59].

Узор, составленный из предельно стилизованных драконов, сплошь покрывает утварь периода Инь-Чжоу. Если принять мнение Харады Есито [180, 31], то и ткани того времени должны были украшаться подобной орнаментацией. На дошедших до наших дней ханьских шелках (рубеж нашей эры) мы действительно увидим рассыпанных по всему полю драконов и других животных. Правда, все изображенные там существа очень мелки по сравнению с минско-цинскими *лунами*. Это и дало основание С. Камманну считать [39, 4], что драконы в древности не играли большой роли в декоре костюма и не могли послужить названием для кофты ритуальной формы второй степени (а по Чжэн Чжи-цяо, и первой) — *гунь*, т. е. «одежда с кольцом драконов».

Чтобы разобраться, где истина, нам придется несколько забежать вперед и рассмотреть сразу два следующих символа: шестой — «пестрые твари» — *хуачун* и седьмой, так называемые «кубки из храма предков» — *цзуньби*, расписанные фигурами тигра (*ху*) и генона (*лэй*). Толкование этих эмблем представляет большие трудности, тем более что даже состав их подвергался сомнению.

Не прав ли был Кун Ань-го в том, что кубки не составляли первоначально отдельной эмблемы? И не имелись ли тут в виду не сами кубки, а тигры и птицы, изображавшиеся на них, что и обозначено образным выражением «хуачун» («пестрые твари»)?

Правда, сам Кун Ань-го говорит только о фазане (*чжи*), но в комментариях к «Хоу Хань шу» [121, III, 1590] приводится цитата из главы «Чжоу ли», трактующей о мастерстве вышивки, в которой говорится, что *хуачун* — это украшение, составленное из птиц, животных и змей всех четырех времен и пяти цветов, символизирующих страны света. Ясно, что речь здесь идет о Зеленом драконе — *Цинлуне*, Белом тигре — *Байху*, Красной птице — *Чжуцзяо* и Черной змее, обвинившейся вокруг черепахи, — *Сюаньфу*. Значит, мы получаем такой перевод перечисления символов в «Шу цзинь»: «... солнце, луна, созвездие, горы, драконы, тигры и птицы, нарисованные на храмовых кубках».

Таким образом, перед нами точное описание орнаментальной системы ритуальных ханьских сооружений, где Зеленый дракон и Белый тигр как бы вторят образам Солнца и Луны. Вспомните солнце-*жи* в руках Фу-си с востока и луну-*юэ* в руках Нюй-ва с запада на сычуаньской плите [116, табл. 70], или дракона у ног Дун-вангуна и тигра у ног Си-ванму при такой же ориентации в Инане [140, табл. 25, 26, рис. 2, 3], или, наконец, диск солнца в лапах дракона и диск луны в лапах тигра на ханьских зеркалах [63, табл. 12]. К этому же надо добавить, что в Инане и дракон и тигр изображены у подножия гор, выгравированных в форме трехзубого иероглифа «шань». Только птице-хранительнице Юга в данном случае противостоит не обычный ее антипод —

Сюаньфу, а синонимичный образ — «ковш» Большой Медведицы, тоже обозначающий Север.

Это приводит на память бэйчжоуского У-ди со свитка Янь Ли-бэня, у которого справа (т. е. к западу при ориентации лицом на юг) от так называемого «фартука» с пояса свисает полотнище с крупным изображением Белого тигра [124, табл. 15], и такого же тигра на изображении царственной особы в стенописи пещеры № 220 в Дуньхуане [147, табл. 116] (см. также нашу реконструкцию на табл. II). Если прав Харада Есито, что орнаментальная система костюма должна соответствовать системе орнаментации культовых сооружений [180, 31], то на скрытой от зрителя левой, т. е. восточной, стороне и у бэйчжоуского У-ди и у дуньхуанского императора в пантан к Белому тигру Запада должен был находиться Зеленый дракон Востока. Особенное внимание надо обратить на то, что тигры, о которых мы говорили выше, имеют очень вытянутые, напоминающие драконов формы. От последних их, собственно, отличают только голова и полосы на теле. Это как раз соответствует внешнему виду Белого тигра, выступающего в паре с Зеленым драконом в произведениях ханьского искусства [99, табл. 2, 4, 50, 51; 140, табл. 32]. Следовательно, уже в VII в. драконы, вышитые на ритуальном облачении, иногда достигали размеров минских и цинских *синлунов*. Весьма возможно, что только позже, когда ориентированная по странам света пара дракон — тигр исчезла из орнаментации культовых сооружений и была принята версия Чжэн Сюаня о символе *цзуньби*, на ритуальном костюме появились кубки с изображением тигра и генона, что ясно видно на таблице в конце книги.

В свете всего сказанного выше очень интересно рассмотреть ханьскую ткань, воспроизведенную у Шэнь Цун-вэня [164, табл. 2], сплошь затканную многочисленными фигурами драконов и тигров. Есть там и птички и огонь, а зубчатый бордюр можно принять за изображение гор. Недаром китайские археологи называют его *шаньвэнь* (горный узор). Таким образом, среди облачных лент — *юньвэнь* на этой ткани разбросано пять знаков из серии *шиэр чжан*, т. е. ровно столько, сколько должно было быть вышито на кофте формы второй степени — *гунь мянь*, причем драконы количественно явно доминируют. К этому добавим черно-красный фон, что совпадает с нашим пониманием цвета *сюань*, т. е. цвета Неба, цвета ритуальной кофты-и. В итоге можно предположить, что перед нами самый ранний из дошедших до наших дней кусок торжественного облачения, обозначавшегося иероглифом «гунь», который все комментаторы и такие европейские исследователи, как С. Куврер и Д. Легг, понимали как изображение одежды с кольцом драконов. С. Камманн, как мы уже отмечали, опровергает такую концепцию [39, 4]. Однако мы только что убедились, что если не размерами, то количеством на данной форме они доминировали над всеми другими элементами декора и, что самое главное, были наряду с горой старшим символом на данном одеянии. Поэтому точно так же, как форма третьей степени называлась *бе мянь*, т. е. «одеждой с фазанями», форма второй степени должна была называться *гунь мянь* — «одеждой с драконами», и, может быть, именно это послужило толчком к тому, что минские императоры выделяли из всей серии именно эти символы и сделали их крупнее и заметнее (см. табл. VI, VII). Интересно, что на этой ткани символы «драконы» явно доминируют над горами, присутствует огонь и нет водорослей, что соответствует представлению Чжэн Сюаня о чжоуском порядке *шиэр чжан*.

и пять когтей на одной лапе и даже явное уродство: два когтя, противостоящие трем. Не значит ли это, что создатель этой гравюры никогда не видел реальной одежды типа *сюаньби сюньшан* и увеличил размеры драконов под влиянием широко распространенных и вытеснивших ритуальную одежду *лунао*. Или, может быть, у него был какой-нибудь доминский образец, который он старался, но не очень последовательно, минимизировать.

Заговорив об огне на этой ткани, мы не можем не остановиться на очень знаменательной детали.

Языки его пламени направлены не вверх, а вниз, причем своим основанием они гнездятся в облачной ленте, т. е. как бы свешиваются вниз. Таким образом, здесь огонь явно ассоциируется с молнией, что подчеркивается еще и тремя спиралями, о иероглифических истоках которых мы уже говорили. Интересно, что при всей условности изображения картина грозы на этой ткани производит почти натуралистическое впечатление. Красные вспышки чередуются с синими, облачные ленты окаймлены светлыми, как бы озаренными молнией краями. Из одной спирали исходит один язык пламени (число *Ян*), из другой — два языка (число *Инь*) и из третьей — опять один язык, обозначающий единство двух противоположных сил. Таким образом, здесь перед нами символ, давший начало двум синонимичным эмблемам — пылающей жемчужине и фигуре *тайцзиту* (см. табл. XIII). Впрочем, такое осмысление языков огня, как на этой ткани, встречается редко. В ханьских узорах чаще встречается три языка пламени (две противоположности и их единение), что обычно наблюдается и в более поздних изображениях пылающей жемчужины — *хочжу* и соответствует трем вихревым запятым фигуры *тайцзиту*, зажатой в лапе дуньхуаньского дракона (см. табл. XIII), — эмблемы, которую до сих пор можно видеть на японских ритуальных барабанах (японское название этого символа — *мицу домоэ*). Нам кажется, что та же идея, т. е. представление о единении двух противоположных принципов Бытия как о третьей реальной сущности, воплощена в образе великана, обнимающего Фу-си и Нюй-ва на одном из инаньских рельефов [140, табл. 25, рис. 2].

Характерно, что в самом Китае образ дракона, играющего жемчужиной, очень рано приобрел стабильность, и только на материале исследования памятников стран того же культурного ареала можно убедиться в общем генезисе и во взаимозаменяемости жемчужины и *тайцзиту*. Так, почти одновременно с дуньхуанским драконом, жемчужина которого явно связана с молнией на ханьской ткани, на востоке Монголии, в орнаментации гробницы киданьских императоров [179, II, табл. 134], мы находим дракона, играющего дисками, в которые вписаны уже только две запятые. Осталось лишь поставить точки в их утолщенной части, выражающие взаимное проникновение в недра друг друга сил *Инь* и *Ян*, чтобы получить позднюю китайскую форму символа слияния двух Начал. Здесь же диалектическую сложность образа, выраженного этими точками, воплощает количество эмблем — три. Интересно, что ни в Корее, ни во Вьетнаме [73, табл. 80], ни в Японии точки так и не появились и только в последней сохранились три запятые¹³.

¹³ К сожалению, мы не можем здесь уделить больше места этой интереснейшей эмблеме Жизни. Однако все же нельзя не сказать, что некоторые исследователи видят связь этого знака с древнейшими солярными символами. Н. Мунро, в частности, выводит его из трискельона — фигуры, обнаруженной на стенах пещеры Мас д'Азиля (Пиренеи), хранящих следы культуры десятитысячелетней давности [86, II, 49]. Трискельон был также символом острова Мэн и древней Сицилии [87, 2717]. Интересно еще, что Г. Л. Чепелевская видит сходство распространенного на Ближнем Востоке орнаментального мотива, представляющего пару бадамов (стилизованный плод миндаля), вписанных в круг, с восточноазиатским символом мужского и женского начал [12, 86]. Этот же автор приводит рисунок розетки с киргизской вышивки, в которую вписаны три бадама [12, 84], что точно соответствует форме *мицу домоэ*. В Китае колесо, составленное из трех или четырех запятых, можно видеть еще на сосудах периода Чжаньго (V—III вв. до н. э.),

Интересны варианты компоновки элементов декора расмотренной ткани. В правой части выткан прототип более поздних изображений восходящего и нисходящего драконов с жемчужиной в центре, причем дракон, символизирующий подъем, изображен сильным, бодрым, с большой головой, а тот, который воплощает упадок, — хилым, понурым, с маленькой головкой. В абсолютной синонимичности и взаимозаменяемости жемчужины и эмблемы *Инь* — *Ян*, которой играют два дракона, можно еще убедиться на примере орнаментации лаосских (народность таи) ритуальных безрукавок, хранящихся в фондах МАЭ. В левой части композиции нашей ткани можно усмотреть прототип игры феникса с драконом вокруг жемчужины (см. табл. XIII, рис. в правом верхнем углу), с той лишь разницей, что в данном случае принцип *Инь* выражен не фениксом, а тигром.

Таким образом, декор подлинной ткани периода Хань подтверждает мнение Харады Ёсито, что животные из числа символов *шиэр чжан* в те времена действительно были рассеяны по всему полю костюма [180, 31]. Но эта же ткань опровергает его убеждение, будто огонь был лишь названием орнамента, напоминающего древнее начертание иероглифа «хо», и не имел символического значения.

Е. И. Лубо-Лесниченко в своей книге о древних китайских тканях опубликовал много образцов ханьских шелков, хранящихся в Эрмитаже, с узором, состоящим из «трех волют с зубцами» и напоминающим огонь на ханьской ткани, о которой мы говорили выше [9, табл. XXII, XXIV]. Этот мотив он толкует как стилизацию крыла птицы-дракона [9, 36—39], тщательно анализируя при этом эволюцию этого мотива и приводя в подкрепление своей точки зрения цитату из ханьского источника «Цзи цзю пянь», где сказано о характерных для того времени тканях с петухами.

На первый взгляд может показаться, что такая концепция противоречит нашему толкованию этого символа, но на самом деле как раз наоборот — она с ним вполне совпадает. Ведь что такое птица-дракон, как не образ двух противоположных Начал, слитых воедино, при столкновении которых и рождается молния, т. е. огонь? И вот теперь от огненной птицы-дракона до огня, из которого как бы выделились, обособились образы, воплощающие силы *Инь*—*Ян*, перебросить мостик не так уж трудно. Помогают еще и петухи из «Цзи цзю пянь» и наш русский красный петух — символ пожара. Но надо еще раз подчеркнуть, что огонь, а следовательно, и огненный петух обозначали в то время именно единение двух сил, а не восход солнца как победу светлого Начала. Дракон ханьских зеркал, в которого превратилась птица-дракон, держал в лапах солнечный диск с изображением не петуха, а ворона (хоть и золотого, но все-таки ворона). А слово «ворон» (*у*) в китайском языке созвучно слову «черный», так же как в русском слову «вороной». Это, по-видимому, было связано с мифом о стрелке И, расстрелявшем девять солнц, ко-

причем современные китайские исследователи толкуют этот узор как изображение водоворота (*восюаньвэнь*) [172, рис. 9, 11, 27]. Японское одиночное *томоэ* ассоциируется иногда с древним талисманом магатама, имеющим форму медвежьего клыка, т. е. опять-таки запятой [86, II, 7, 8]. Таким образом, ясно, что, прежде чем совместиться в значении со спиралями молний в Китае на заре средневековья, вихрь запятых имел многовековую историю переосмысливаний и в самом Китае, и в других странах, на противоположном конце земли. Где граница между областью миграций культуры и областью самостоятельного развития в результате общих закономерностей образного мышления человека — вопрос, который еще ждет своего разрешения.

торые готовы были сжечь землю. В этом сказалося желание затемнить беспощадное светило, которое несло засуху и неурожай. Вот почему у народа-земледельца в климатических условиях Китая в качестве благостного символа было принято не солнце, а огонь-молния, который низвергается из туч, закрывающих солнце и падающих на землю плодоносными ливнями. Это подтверждается и иньскими надписями на костях, чаще всего представляющими моление о дожде.

Однако Китай — огромная страна, и климат его не везде одинаков. Были районы, где петух, по-видимому, ассоциировался с солнцем, и на каком-то этапе этот образ был воспринят и в официальных кругах, и, вероятно, именно с этим связана замена ворона петухом на солнечном диске ритуального платья и присвоение востоку символического красного цвета вместо зеленого, о чем мы уже говорили.

Интересно еще отметить, что три ножки древней птицы-дракона [9, табл. XXII, XXIII] — это, по-видимому, три ноги минско-цинского солнечного петуха.

А теперь снова вернемся к толкованию знаков *шиэр чжан* у Харады Ёсито. В следующих за огнем символах он тоже не усматривал никакого символического значения, считая водоросли-*цзао* лишь ткаческим термином для названия декоративных завитков, а знак «мука и зерна» (*фэньми*) — ткаческим термином, обозначающим мелкие и крупные точки, напоминающие крохотные полусферки, которые покрывают поверхность многих древних бронзовых сосудов, зеркал и ритуальных дисков-*би*. Наконец, узор *фу-фу* он считал просто комбинацией зигзагов и треугольников или вписанных в треугольник трискельонов с квадратным меандром, хотя и признавал сходство последних с предельно стилизованными *куй-лунами*. Такая концепция, безусловно, не вяжется с самой сутью орнаментальной системы китайского ритуального облачения, где буквально каждый завиток всегда был насыщен глубоким смыслом.

Но мы не будем подробно останавливаться на знаках *шиэр чжан* от огня до зерен, так как смысл их нами был уже освещен.

Подробно следует поговорить лишь об узоре *фу-фу*, так как его развитие чрезвычайно интересно.

Итак, как мы уже сказали, Харада Ёсито считает, что в период Хань эти фигуры были простой комбинацией треугольника и меандра. В ней он видит аналогию с чрезвычайно распространенным в древности мотивом, подобным узору, вырезанному на крышке деревянного гроба, найденного в провинции Хэнань [180, 53 и рис. 16] (см. табл. XXIII, рис. 7а). Сравнивая этот орнамент с узором на ткани, найденной в гунском захоронении в Ноин-уле (Монголия), датируемой рубежом нашей эры (см. табл. XXIII, рис. 7б)¹⁴, японский исследователь строит предположение, что ткань из Ноин-улы — это и есть материал для ритуальной одежды с узором *фу-фу*. С мнением Харады Ёсито о внешнем виде этих символов в ханьские времена можно согласиться, но нельзя поверить, что они были, как он утверждает, лишены внутреннего содержания, т. е. вообще не были символами. По всей вероятности, при предельной стилизации они все-таки таили в себе какое-то значение. Если это так, то значит мы действительно имеем не только кусок ханьской ритуальной кофты-*и* (воспроизведенной у Шэнь Цун-вэня) [164, табл. 2], но и ткань плахты-*шан*, правда другой степени, так

как орнамент ее составлен не из четырех символов, а из двух.

Несоответствие вносит лишь цвет плахты — чередующиеся песочные и гранатовые тона фона весьма отдаленно напоминают желто-красный *сюнь*. Доминирует же коричневый цвет рисунка, распространяющийся полосами и на фон. Однако это можно отнести за счет раннего происхождения ткани.

Каково же значение символов *фу-фу*? Харада Ёсито рассматривает их как единый орнамент, но, поскольку это противоречит всем китайским комментариям, а также тому факту, что на форме шестой степени изображали только второе *фу*, мы будем говорить о них отдельно.

Самое раннее объяснение первого *фу* находим у Кун Ань-го. Его цитирует «Хоу Хань шу» [121, III, 1590], и звучит это следующим образом: «фу жо фу син», т. е. *фу* по форме похоже на топор. В словаре «Эръя», написанном примерно в ту же эпоху, когда жил потомок Конфуция, Ань-го, читаем следующее объяснение: «Фу вэй чжи фу» [166, II, «Ши ци», 10а], т. е. топор называется «фу», а Го Пу комментирует: «Узор фу рисуют в форме топора, откуда и название». Син Бин (X в.) во втором комментарии-шу пишет: «Узор фу, вероятно, наполовину белый, наполовину черный, наподобие белого (отточенного. — Л. С.) лезвия и черного тела топора. Символизирует способность рубить (может быть, решать. — Л. С.)» [108, 1451, «фу»]. Подобное же объяснение приписывается ученому периода Саньго (III в.) Сунь Яню в комментарии к «Шу цзину» [144, 1564, «фу-фу»].

Таким образом, два высказывания II в. до н. э., комментарии III, IV и X вв. н. э. — все сводится к тому, что треугольник *фу* — это топор. Начиная с VII в. мы можем в этом убедиться воочию: на плахте-*шан* Цзинь У-ди, изображенного Янь Ли-бэнем, треугольники, напоминающие топор, перемежаются со вторым знаком *фу* [113, табл. IV]. Эти фигуры настолько стилизованы, что только по слегка круглящемуся лезвию в них можно узнать топоры, но именно это обстоятельство помогает осознать треугольники ткани из Ноин-улы как предельную стилизацию этого орудия заклятия жертв.

За период развития, превышающий две тысячи лет, этот узор, по-видимому, то отдалялся от реального изображения, принимая чисто геометрические формы, то вновь приближался к нему, а в период Мин включал даже топориче. Интересно, что автор «Шовэня», живший примерно в эпоху, к которой относится ткань из Ноин-улы, даже совсем не связывал эту фигуру с формой топора, а только констатировал, что это узор, в котором перемежаются черные и белые нити, что, впрочем, противоречит расцветке материи из Ноин-улы.

На рисунке в минской энциклопедии [96, II, 3а, 126] лезвие топора вырастает из широко разинутой пасти чудовища *таоте*, с древнейших времен украшавшего жертвенные сосуды и, вероятно, символизировавшего поглощение жертвы богом. В данном случае оно подчеркивает жертвенное назначение топора, на что обратил внимание С. Камманн [39, 89], а также невольно напоминает о том, что, прежде чем совершенно геометризоваться в эпоху Хань, треугольник *фу* тоже изображал чудовище. Однако на рисунках плахты в «Сань цай тухуй», по-видимому, перед нами реминисценция доминской формы, так как на таблице в этой же книге, специально посвященной знакам *шиэр чжан* [96, I, 29], виден профиль чудовища *таоте*, уже стилизованного до неузнаваемости, т. е. превратившегося в потерявший значение орнамент. На порт-

¹⁴ Сейчас эту ткань можно видеть в экспозиции Государственного Эрмитажа в Ленинграде. Она подробно проанализирована Е. И. Лубо-Лесниченко [9, 27 и табл. V, рис. 2].

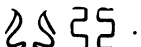
ретах дворцовой коллекции императоров периода Мин (исключая рецидив на подоле Си-цзуна) чудовище *таоте* в узоре *фу* также нельзя разглядеть. В этом, может быть, сказало то, что топор перестал символизировать жертву, а превратился в эмблему власти и права наказывать.

Теперь перейдем ко второму *фу*. Первое объяснение этого знака находим опять у Кун Ань-го, который пишет, что это два знака «цзи», обращенные друг к другу спиной [121, III, 1590]. То же повторяет в III в. Сунь Янь [144, 1564, «фу-фу»] и в IV в. — Го Пу [166, I, «Ши янь», 56].

А в VII в. этот символ появляется на плахте Цзинь У-ди. Здесь он кажется скорее двумя иероглифами «гун» («лук»), обращенными друг к другу спиной, чем «цзи» (см. табл. XXIII, рис. ба, сверху «цзи», а ниже «гун»). Но такое впечатление ошибочно.

Дело в том, что если бы это были действительно иероглифы «гун», то они оказались бы повернутыми друг к другу не спиной, а тетивой, что вытекает из анализа знака [170, 171]. И наоборот, анализ иероглифа «цзи», который изображает коленопреклоненную фигуру, не только показывает, что в символе *фу* эти знаки повернуты друг к другу спиной [170, 40], но и доказывает, что в таком положении в древнем начертании они весьма близки по форме к символу *фу* (первое изображение — два древних «цзи» спиной друг к другу;

второе — символ *фу*):



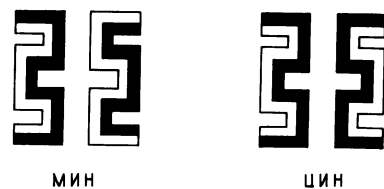
Эта эмблема в древности символизировала обращение спиной к пороку [108, 1451, «фу»] и в сочетании с жертвенным топором, может быть, означала, что совершать священный ритуал можно только чистой, непорочной рукой. В дальнейшем в связи с утерей связи с жертвоприношением всех других элементов ритуального облачения переосмыслился и этот знак, чему особенно способствовало его сходство с двумя иероглифами «гун» и («лук») в позднем начертании. Именно как оружие толкует этот символ Жуань Юань (Юань Юань), крупнейший цинский ученый, живший на рубеже XVIII—XIX вв. Он говорит, что топоры (в разные стороны) означают обезглавливание находящихся внутри страны крамольников справа и слева от трона государя, а луки — поражение и отражение вне страны нападающих на государя с обеих сторон еретиков.

Это новое толкование, как мы уже сказали, связано с процессом переосмысливания всей системы *шиэр чжан*, но оно чисто теоретическое, так как не отражает ни формы, ни содержания этих эмблем, причем ни на древних, ни на более поздних этапах развития. Толкование Жуань Юаня никак не вяжется с ранней функцией *фу-фу*, потому что в древности этот узор носили не только императоры, но и чиновники и не на придворной одежде, а только на жертвенном облачении. В довершение всего топоры тогда не изображались парами с лезвиями наружу. У Янь Ли-бэня, например, они смотрят вниз, а чертеж на нашей таблице III отражает поздние представления. Правда, в период Мин топоры действительно были спарены, но и в «Сань цай тухуй», и в ее японском варианте «Ва-кан сансай цзюэ» (1713) они обращены лезвиями не наружу, а внутрь, хотя на минских дворцовых портретах такое положение мы видим только на *лунпао* У-цзуна (1506—1522) [154, Мин У-цзун]. На цинских же *лунпао*, т. е. когда жил Жуань Юань, изображался всего один топор и тоже лезвием не наружу, а внутрь, к главному дракону, слева от которого он был вышит.

Переходя от расположения эмблем *фу-фу* к их значению, надо вспомнить толкование ученого XIII в. Цай Шэня, считавшего, что топор — это символ права императора наказывать, а второе *фу* — знак его способности отличать правду от лжи. Именно в этом значении, т. е. как эмблемы власти и правосудия, приняли их цинские императоры. Причем они значительно повысили узор *фу-фу* в ранге. Со скромного, фактически последнего места на подоле плахты-*шан* они поднялись на грудь императорского *лунпао* и заняли места по бокам главного дракона. Цинский топор нанес последний удар древней системе философско-религиозных символов.

Чтобы представление об эволюции узора *фу-фу* было полным, необходимо еще остановиться на цвете второго *фу*. По «Шовэню», его вышивали черными и зелеными (или синими) нитками. С. Камманн пишет, что это «the alleged prototype of the yin-yang symbol» [39, 88]. Видимо, слово «alleged» употреблено в значении «утверждать без основания», так как черный — цвет Севера и зеленый (синий) — цвет Востока не могут быть противопоставлены в качестве символизирующих противоположные Начала, что нашему читателю уже хорошо известно.

С. Камманн отмечает также, что если в ранние периоды одна половина знака *фу* была синей, а другая — черной, то в минско-цинские времена обе половины были одного цвета. Это не точно, ибо в «Шовэне» сказано: «хэй юй цин сянь цы», т. е. «черный с зеленым (синим) взаимно перемежаются». И именно такую трактовку символа *фу* мы видим на дворцовых портретах минских императоров: каждая половинка справа (от носителя) — темная, а слева — светлая, так что вся фигура производит впечатление асимметричной, тогда как в цинских *фу* каждый компонент к центральной вертикальной оси всей фигуры постепенно темнеет, что выглядит красиво, но, вероятно, лишено первоначального смысла, который нам пока не ясен (см. схему).



Но каково бы ни было символическое значение второго *фу*, ясно, что от Мин до Цин мы наблюдаем нарушение первоначальных предназначений, а следовательно, в известном смысле деградацию. Это как раз хороший пример того, что мы назвали неравномерностью процесса, так как если во времена династии Мин восстановили цвет *фу*, описанный в «Шовэне», то до них наблюдался отход от этого канона. Если обратиться к самым ранним доступным нам изображениям второго *фу*, то в пещере № 194 в Дуньхуане [105, табл. 56] мы найдем его сплошь красным.

Это последние штрихи начерченной схемы древней религиозно-философской символики кофты и плахты — *шан*, ее постепенного многовекового разложения и превращения в символику монаршего *лунпао*.

Конечно, жизнь всегда сложнее любой схемы, как бы детально она ни была разработана. Дальнейшие исследования, вероятно, вскроют много противоречий в нашем построении, но, по-видимому, основные тенденции развития торжественного китайского костюма шли именно в этом направлении.

СТРУКТУРА И СИМВОЛИКА МЯНЬ

Из всех китайских головных уборов наиболее сложен и содержателен, безусловно, тот, который носит название «мянь». На русский язык этот термин переводится как «корона; тиара, митра (древн.); чиновничья шапка» [13, знак 7579]. Все эти слова, вместе взятые, действительно выражают понятие «мянь», но каждое отдельно для перевода не годится.

Мянь в самом деле корона, так как это самый торжественный головной убор императора. Но, поскольку *мянь* носили в древности и чиновники, ее нельзя так назвать.

Мянь действительно шапка чиновника, но шапкой ее тоже нельзя назвать: ведь с этим словом связывается представление о чем-то простом и будничном, а *мянь* — самый сложный, самый драгоценный и самый торжественный головной убор.

Мянь действительно тиара и митра, так как в ней и сын Неба, и другие титулованные лица совершали священные ритуалы, но и так ее нельзя назвать, потому что были периоды, когда ее надевали также в торжественных случаях совершенно светского характера.

Главная функция *мянь* — завершать ритуальное облачение сына Неба при жертвоприношении Небу и Земле, состоящее из кофты-и цвета Неба (*сюань*) и плахты-шан цвета Земли (*сюнь*), украшенное двенадцатью символами *шиэр чжан*.

Прежде чем углубиться в подробное исследование хронологически дифференцированных описаний и изображений этого затейливого сооружения, нам хочется представить его, если можно так выразиться, обобщенный образ, основанный на толкованиях разных времен, который должен гармонировать с ритуальным костюмом в его наиболее чистой, сложившейся в уме ханьских комментаторов форме.

Конструкция *мянь* и вся связанная с ней терминология сводятся к следующему.

Цилиндрическая туля-цзяо охватывала голову нижней частью, окаймленной полосой, которая носила особое название — *у*, или *вэй*, или *вэйу* (своего рода околыш). Над *у* (или в *у*) по бокам были отверстия-ню, сквозь которые продевалась шпилька-цзи, или *цзань*, или *цзаньдао*. Пронизывая

внутри узел волос, шпилька-цзи надежно закрепляла туля-цзяо на голове, и дополнительное ее крепление шнуром-хун или двумя шнурами-ин вызывалось скорее желанием украсить *мянь*, чем необходимостью. Два конца шнура-хун привязывались к концам шпильки-цзи, а его середина охватывала подбородок. Или два шнура-ин завязывались под подбородком, причем два конца и две петли свешивались на грудь. Сверху туля-цзяо венчалась своеобразным, плоским, удлиненным в передне-заднем направлении навесом-янь, спереди и сзади которого свисал ряд нитей-цаошэн, каждая из которых называлась цю (собственно «конец»). На нити были нанизаны нефритовые шарики — юйчжу. Нить вместе с шариками называлась лю («нефритовая струя») ¹, а все украшение в целом — юйцзао («нефритовое украшение») ². Кроме того, по бокам *мянь* со шпильки свешивались концы шнура-хун, на которых на уровне ушей укреплялось по одному шарик или по одной фигурке другой формы. Этот элемент назывался тоукван или тянь.

Самая интересная часть *мянь* — это, конечно, навес-янь, который и несет основную символическую нагрузку. Тремя способами (а три — число Ян!) выражает он идею единения Неба и Земли, идею вечного круговорота Жизни: во-первых, размерами, во-вторых, формой и, в-третьих, цветом.

Остановимся на каждом из этих способов.

Длина навеса-янь (т. е. его размер в передне-заднем направлении) равняется двенадцати цуням ³, а двенадцать — это число Неба, число созвездий Зодиака, число месяцев в году. Его четность нейтрализуется тем обстоятельством, что оно кратно трем, основному числу Ян, причем три множится на четыре, т. е. на количество сезонов года, которыми управляет Небо.

¹ «Лю» — «нить нефритовых шариков» и «лю» — «струя» ассоциируются и фонетически, и частично графически.

² Это слово является названием главы «Ли цзи», в которой описывается *мянь*. Слово «цзао» без определения «юй» по смыслу равно *цаошэн*.

³ В. Эберхард считает, что ханьский цунь = 2,3 см [83, XXXVI, 1940 г., № 1, 2]. Таким образом, размеры *янь* 18,4 × 27,6 см.

Ширина *янь* (т. е. поперечник) равняется восьми цуням, а восемь — это число Земли, наибольшее число *Инь* в пределах десятка. Кроме того, восемь соответствует четырем сторонам и четырем углам Земли. Восемь ступеней вели к минскому Алтарю Земли.

Таким образом, размеры *янь* при помощи символики чисел выражают единение Неба и Земли.

Форма *янь* еще нагляднее демонстрирует акт слияния Неба и Земли. Если символику цифр можно воспринять лишь умозрительно, то геометрическая эмблема — образ наглядный, конкретный. Мы как будто видим Фу-си, вычерчивающего полукруглую переднюю сторону *янь* своим циркулем, и богиню Нюй-ва, рисующую заднюю часть при помощи угольника.

Итак, по форме *янь* — это круг (Небо) и квадрат (Земля), слитые воедино, что точно совпадает с очертаниями ограды Алтаря Неба (*Хуаньцзю*) и Храма моления об урожае (т. е. о плодах Земли) (*Циньяндянь*).

Если мы говорили, что второе свойство *янь* (его форма) выражает идею единения Неба и Земли нагляднее, чем первое (размеры), то третье свойство (цвет) воплощает ту же мысль наиболее ярко, поскольку цвет действует на чувства человека еще сильнее, чем форма. Тот, кто прочитал предыдущий очерк, естественно, сделает вывод, что верх *янь* должен иметь символический цвет Неба, т. е. черный с красным отливом цвет *сюань*, а низ — цвет Земли, рожденной из пламени, т. е. желто-красный *сюнь*.

Теперь, раскрыв символику размеров, формы и цвета собственно *янь*, перейдем к украшающей его нефритовой завесе — *юйцзао*.

Как уже говорилось, это подвешенные к переднему и заднему краям навеса тонкие шнуры с нанизанными на них шариками. Шнуры сплетены из пятицветных нитей, а шарики выточены из нефрита тоже, как нити пяти цветов. Таким образом, символика всего сооружения доведена до точки завершения. Если собственно *янь* воплощает союз Земли и Неба, то радужное пятицветное *юйцзао*, как бы стекающее с навеса потоками плодоносного ливня, символизирует результат этого союза — все сущее как круговорот пяти стихий. Кроме того, *юйцзао* заслоняет от взоров суетность внешнего мира и, таким образом, помогает сосредоточиться на таинстве жертвоприношения, а *тоукуан* с этой же целью преграждает путь шуму мирского океана.

Таков обобщенный образ *мянь*, венчающей ритуальное облачение *сюань* *сюньшан*, украшенное двенадцатью символами. Добавим, что в соответствии с последним количеством нитей нефритовой завесы-лю тоже выражалось числом Неба — двенадцать в тех случаях, когда *мянь* украшала голову сына Неба, приносящего жертву своему отцу — Небу или матери — Земле.

Теперь попытаемся, опираясь, с одной стороны, на литературные источники, а с другой — на изобразительные материалы, т. е. произведения искусства и иллюстрации к энциклопедиям, представить себе, чем была *мянь* в действительности на разных этапах китайской истории и какие функции она выполняла, кроме той главной, символом которой она, безусловно, являлась.

Самые ранние упоминания о *мянь* мы находим в «Чжоу ли», однако сказано о ней в этой книге чрезвычайно мало. В первой части главы «Чуньгуань» («Весеннее ведомство»), в разделе о чиновнике — гардеробмейстере [152, № 14, XXI, 26], перечисляются шесть форм торжественной одежды госу-

даря (*ван-чжи цзифу*). Каждое название состоит из двух иероглифов. Первый, обозначающий одежду, во всех формах особый, а второй везде «мянь».

В последней части главы «Сягуань» («Летнее ведомство»), в разделе о распорядителе головными уборами, буквально сказано следующее: «Чиновник бяньши ведает пятью мянь вана. Каждая мянь цвета сюань с подкладкой цвета чжу. К янь привязаны пятицветные шнуры цзао, двенадцать концов. На каждом — пятицветных нефритов двенадцать. Нефритовая шпилька юйцзи, красный шнур чжу хун» [152, № 16, XXXI, 1a].

В «Ли цзи» читаем следующее: «Украшение юйцзао у сына Неба [состоит из] двенадцати нитей лю, впереди и сзади спускающихся с навеса-янь», последнее выражено словами «цзянь хоу суй янь» [112, № 30, IX, 1a].

Вот основные сведения о *мянь* у классиков. Как видно, поле для фантазии комментаторов широчайшее, а ведь именно из их сочинений, наиболее важные из которых написаны в конце II в., мы узнаем различные подробности об устройстве доханьской *мянь*.

Чжэн Сюань о *мянь*

Начнем с того, что один из самых известных ученых того времени, Чжэн Сюань, в первом пункте комментария к описанию *мянь* в «Чжоу ли» попытался устранить противоречие между главами «Чуньгуань» и «Сягуань». В первой написано, что у вана было шесть форм с «коронай»-*мянь*, а во второй — что у него было только пять *мянь*. Чжэн Сюань пишет: «Мянь при дацю „большой шубе“ (форма высшего разряда. — Л. С.), вероятно, без нитей-лю, поэтому не включена в число» [152, № 16, XXXII, 1a]. И вот вслед за ним все комментаторы повторяют то же самое, а иллюстрация в «Сань ли ту» изображает этот костюм без нефритовой завесы на головном уборе и без всяких украшений на кофте и плахте — *и шан*. То же повторяет «Сань цай тухуй» (XVI в.) [96, I, 3a]. И только в «Лю цзин ту» (1743) [158, XII, 16] было обращено внимание на несообразность такой интерпретации и высказано предположение, что поверх шубы сын Неба надевал кофту, расшитую драконами, а его *мянь* украшали двенадцать нефритовых струй (все это изображено на иллюстрации), и если действительно не хватало *мянь* на одну форму, то, конечно, ею была самая младшая, шестой степени, т. е. *сюань мянь*, где, видимо, слово «мянь» было условным.

Во втором пункте своих комментариев Чжэн Сюань объясняет, что *янь* — это *мянь-чжи фу*, т. е. покрывало *мянь*. В третьем — говорит, что *ню* — это маленькое отверстие в околыше *у*, сквозь которое продевается шпилька-*цзи*, и поясняет: «Место, где должна быть шпилька-цзань в околыше-гуаньцзюань современной шапки». Эти слова Чжэн Сюаня свидетельствуют о том, что в конце II в. термины «у» и «цзи» уже были непонятны и вместо них употребляли слова «гуаньцзюань» и «цзань».

В четвертом пункте комментариев Чжэн Сюань поясняет, что *цзао* — это пестрое украшение, шнуры, сделанные из шелковых нитей пяти цветов, свешивающиеся с *янь*, по двенадцати спереди и сзади. Слов «спереди и сзади» нет в комментируемом месте, но в подкрепление своего толкования Чжэн Сюань цитирует «Ли цзи»: «цзянь хоу суй янь».

Однако Чжан Хуй-янь (XIX в.) не согласен с этой концепцией. Он говорит, что, поскольку нефритовые струи —

лю и *тоукуан* предназначены для того, чтобы «заслонять глаз и ухо»⁴, завеса сзади не имеет никакого смысла и слова «цзянь хоу суй янь» обозначают не свешивание нефритовых нитей с навеса-янь, а нависание самого янь спереди и сзади головного убора. Он дает соответствующий рисунок, который и воспроизведен в «Цыхае» [144, 165]. Однако ни в одной ранней энциклопедии и ни в одном произведении искусства нам не встречалась такая форма, что, впрочем, ничего не доказывает, поскольку от периода Чжоу ни одного изображения *мянь* до нас не дошло, а ведь именно об этом времени сейчас идет речь.

В следующем пункте (в пятом) Чжэн Сюань отождествляет *цзю* с *чэн* и говорит, что это отдельный шнур, на который нанизывается двенадцать нефритовых шариков. Но непонятно, почему он дальше пишет, будто расстояние между *цзю* равно одному цуню, так как тогда ширина навеса должна быть не восемь, а одиннадцать цуней. Может быть, имеется в виду, что *янь* был удлинен не в передне-заднем направлении, а в поперечном. Ведь это ни в каких древних текстах не уточняется, и наше убеждение сложилось под влиянием поздних изображений. Если же взять самые ранние, т. е. ханьские, изображения *мянь*, то рельефы Улянцы тоже подтверждают наше убеждение, а Инаня скорее противоречат ему (ср. рис. 1 и 2 на табл. XXIII). Однако если понять *янь* головного убора Шуна как вытянутый в поперечном направлении, то придется предположить, что нефритовые завесы были по бокам, что явно не имеет никакого смысла, хотя именно такую «чжоускую мянь» мы видим на иллюстрации в «Сань цай тухуй» [96, 1, 156]. Как бы то ни было, инаньский Шунь и рисунок в минской энциклопедии наводят на мысль о возможности разных ранних вариантов в конструкции *мянь*. Вероятно, Чжэн Сюань считал, что древнейший *янь* был поперечным и завеса-*юйцзао* ниспадала с его широкой стороны.

В шестом пункте Чжэн Сюань объясняет, что *хун* — это один шнур, оба конца которого крепятся на околыше-*у*. Это доказывает, что во II в. уже не знали этого, очевидно более древнего, способа крепить *мянь* на голове. Во времена Чжэн Сюаня, вероятно, был распространен обычный способ, когда нижние концы шнуров-*ин* завязываются под подбородком, причем на грудь свисают два конца и часто еще две петли (см. табл. I, IV).

И наконец, в последнем пункте комментария к описанию *мянь* в «Чжоу ли» сказано, что нефритовая завеса — *юйцзао* не всегда бывает полной. И перечисляются все формы и соответствующее им количество нитей-*лю* и шариков-*юйчжу* неполных *юйцзао*, т. е.: гуньи — 12 лю, 288 юйчжу (т. е. полное юйцзао. — Л. С.); беи — 9 лю, 216 юйчжу; цуйи — 7 лю, 168 юйчжу; чин — 5 лю, 120 юйчжу; сюаньи — 3 лю, 72 юйчжу.

Напомним, что Чжэн Сюань считал, что с высшей формой *дацю* головной убор был лишен нефритовой завесы. Если же следовать интерпретации Чжэн Чжи-цяо, то все числовые показатели поднимутся на одну ступень вверх и без нитей-*лю* окажется форма *сюаньи* (*сюань мянь*).

В заключение разбора толкований Чжэн Сюаня нам хочется обратить внимание на следующее.

В древнейших текстах ничего не сказано о цвете ритуального одеяния. Сочетание *сюань сюнь* (черно-красный и жел-

то-красный), в котором, собственно, черный — Небо, желтый — Земля, а красный — их единение посредством Огня (молнии, грозового дождя), дается только в толковании Чжэн Сюаня и последующих комментаторов, о чем мы подробно рассказывали в предыдущем очерке, причем задавали себе вопрос: действительно ли так сложно, диалектически мыслили создатели доханьского облачения, или это априорные построения самого Чжэн Сюаня, доведенные до завершения танским Цзя Гун-янем. Случай с *мянь* может дать повод к последней альтернативе в решении этого вопроса, так как в основном тексте «Чжоу ли» в качестве цвета *мянь* даются отнюдь не *сюань* и *сюнь*, а *сюань* и *чжу* (*чжу* — ярко-красный, получаемый при четвертом погружении ткани в краситель). И все-таки остается сомнение, так как в «Шу цзине», в главе «Юйгун», в числе даров, приносимых Юю, упоминается комплект тканей цвета *сюань* и *сюнь* [72, III, 116]. Таким образом, нельзя совершенно исключить предположение, что расцветка одежд, воплощающая диалектику Бытия, была задумана еще в эпоху жизни Лао-цзы или Чжуан-цзы. Может быть, дело в том, что именно кофта-*и*, из которой вырастает голова, и плахта-*шан*, объемлющая чрево, особенно настойчиво подсказывают образ Неба и Земли. Голова же безраздельно принадлежит Небу, вот почему окраска подкладки навеса-*янь* символизирует не столько Землю, сколько Огонь, связывающий ее с Небом.

Цай Юн о *мянь*

Кроме Чжэн Сюаня в конце периода Хань о головном уборе *мянь* писал еще один крупный ученый — Цай Юн⁵. Им была написана книга о придворном этикете «Ду дуань» [134].

Само слово «мянь» он, по всей вероятности, понимал [134, 28, 29] как название только навеса, который при его жизни был съёмным. Весь же головной убор с таким навесом он называл *мяньгуань*, применяя это слово к разным формам ритуальных шапок. Это ясно из его повествования: «Мяньгуань при Чжоу называли цзюэбянь, при Инь (1766—1122 гг. до н. э. — Л. С.) — суй, при Ся (времена легендарные. — Л. С.) — шоу. У всех туля-цяо делалась (из пропитанной) лаком тридцатишэнной конопляной ткани — бу...» [134, 28].

Необходимо разобраться в термине «тридцатишэнная».

Перевод слова «шэн» в словаре И. М. Ошанина [13, знак 2769] — «кусочек материи в 80 ниток основы», безусловно, неправилен, так как восемьдесят нитей не могут составить кусочек, из них получится лишь узкая лента. Ясно, что под определением «тридцатишэнная» подразумевается не ширина ткани, а ее плотность. Попытаемся уточнить это. Словари «Канси цзыдянь» [108, 84], «Чжунхуа да цзыдянь» [157, 397] и энциклопедия «Цыхай» [144, 214] слово «шэн» определяют как «бу баши люй вэй шэн», т. е. «восемьдесят нитей ткани — бу составляют шэн». Из этого вовсе не вытекает, что *шэн* составляет целый кусок, а только то, что при стандартной ширине ткани чем больше в ширине материала *шэнов*, тем больше в ней нитей, т. е. тем ткань плотнее и тоньше. Так же толкует термин «шэн» Морохаси [176, II, знак 2702, знач. 2], причем отождествляет его с *цзун*, опираясь на «Шовэнь туньсюнь дин шэн» (т. е. «Шовэнь» в толковании цинского ученого Чжу Цзюнь-шэна). «Цзун» у Иннокентия пере-

⁵ Известна приблизительная дата его производства в чжунланцзяны — 190—193 гг.

водится как «80 нитей, пасмо, моток», в сочетании же «цицзун» (7 цзун) — «название грубого холста» [4, знак 11 048]. Теперь посмотрим, в каких контекстах встречаются слова «шэн» и его синоним «цзун». В «Ли цзи» сказано: «Форма чаофу (в древности повседневный придворный костюм. — Л. С.) — 15 шэн» [144, 214, «шэн»]. Морохаси приводит толкование, в котором уточняется, что в такой ткани 1200 нитей основы, и тут же следует цитата из главы о траурном платье в «И ли»: «шапка — шесть шэн». И наконец, у Сыма Цяня в «Ши цзи», в биографии императора Цзин-ди (156—140 гг. до н. э.), сказано, что он повелел одеть рабов в «семицзунную ткань» [121, I, 189]. Ее, видимо, и имел в виду Иннокентий, когда говорил о «грубом холсте».

Нам кажется, из приведенных примеров совершенно ясно, что *шэнами* и *цзунами* измерялось качество (плотность), а не ширина тканей и что головной убор типа *цзюэбянь*, который описывает Цай Юн, делали из материала в два раза более плотного, чем ткань для *чаофу*, т. е. очень высокого качества. Если удвоить данную выше для *чаофу* цифру, то найдем, что в ткани для *цзюэбянь*, *сюй* и *шоу* было 2400 нитей основы. Что же касается ширины материи, то она обычно была стандартной. В «Хань шу» сказано: «Ширина тканей из шелка и конопли — 2 чи и 2 цуня» [9, 18], что составляет несколько больше 50 см. Именно к этому приближается ширина древних тканей, хранящихся в Эрмитаже [9, 18]. Теперь, если 2400 разделить на 50, то получим 48 нитей на 1 см. Е. И. Лубо-Лесниченко приводит данные о плотности древнекитайских шелковых тканей Эрмитажа. В подавляющем большинстве экземпляров тафты плотность ее колеблется от 60 до 69, а основного репса — от 80 до 89 [9, 8]. Из этого ясно, что 48 для конопляной ткани — очень высокий показатель.

Но вернемся к Цай Юну. Он говорит следующее: «... ширина 8 цуней, длина 1 чи 2 цуня (округленно 18×27 см. — Л. С.)», что, видимо, относится к половине окружности тульи *цяо* и ее высоте, поскольку только после этого говорится, что сверху прибавлялась *цзюэмянь*, т. е. навес головного убора *цзюэбянь*. Но в то же время это совпадает с размерами навеса, указанными в других источниках и представляющими собой число Неба, помноженное на число Земли. Далее Цай Юн говорит, что цвет навеса во времена Чжоу был «хэй эр чи жу цзюэчу-чжи сэ», т. е. черный и красный, как цвет головки воробья. Это место вызвало много разных толков. Мы со своей стороны прежде всего хотим обратить внимание читателей на то, что красный и черный у Цай Юна — это не два цвета (об обратной стороне навеса тут ничего не говорится), а единый цвет верха *янь*, что ясно из определения Цай Юном же окраски шапки предыдущего периода (Инь) «хэй эр вэй бай» [134, 29], т. е. «черный, но чуть с белизной», иначе — серый. Таким образом, «черный с красным» должен походить на цвет *сюань*, и, действительно, такое сочетание близко к коричневатой окраске головки воробья, как и переводит это определение С. Куврер и некоторые другие исследователи.

Однако Харада Ёсито выдвигает совершенно иную концепцию. Он пишет, что слово «цзюэ» значит не только «воробей», но и «сосуд для вина», слово «сэ» — не только «цвет», но и «вид», слово «тоу» — не только «голова», но и «верх» [180, 69]. Таким образом, если после определения цвета («хэй эр чи») поставить точку (опять подводит отсутствие пунктуации в древних текстах!), то интересующие нас слова можно понять как «похожий на верх сосуда цзюэ».

Харада Ёсито делает вывод, что поскольку *цзюэбянь* исторически предшествовала *мянь*, то на первой плите Улянцы

перед пятью императорами в длинных одеждах и *мянь* изображены Чжу-жун и Шэнь-нун в короткой одежде и головном уборе *цзюэбянь*.

Следующие слова у Цай Юна: «впереди маленький, сзади большой» [134, 29] — укрепляют Харада Ёсито в его мнении, так как он, не ставя перед ними никакого знака, заключает, что речь здесь как раз и идет о сопоставлении внешнего вида (сэ) головного убора и сосуда *цзюэ* с его маленьким носиком и большой ручкой.

На несколько строк дальше говорится, что *цзюэбянь* носили исполнители ритуальных танцев, что сначала этот головной убор делали из конопляной ткани, а затем из шелка и что еще Конфуций отмечал этот факт⁶.

Затем Цай Юн переходит к головному убору со свисающими нитями нефритовых шариков (*мяньгуань чуйлю*) и говорит, что, согласно «Чжоу ли», с головного убора сына Неба, спереди и сзади навеса-*янь*, свисало красно-зеленое украшение (*чжу люй цзао*), состоящее из двенадцати нитей-лю, но что у гунов и хоу было иначе. По-видимому, Цай Юн имеет в виду, что каждый имел право носить форму свою и все младшие в соответствии с жертвой. Следовательно, ни у кого, кроме вана, не было двенадцати лю.

Свое повествование Цай Юн заканчивает описанием *мянь*, введенной при Мин-ди в 59 г. С этого момента наши исследования вступают на более твердую почву исторической достоверности.

Почти все, что говорится в книге «Ду дуань» о ханьской *мянь*, подтверждается записями Дун Ба (III в.), вошедшими в главу «Юй фу чжи» в «Хоу Хань шу» [121, III, 1591], а также и текстом Фань Е. (V в.) — основного автора той же книги, в комментариях к которой цитируется опять-таки Дун Ба [121, III, 54].

В дальнейшем описанию *мянь* уделяют внимание многие династийные историки, что дает возможность проследить ее эволюцию в эпоху средневековья. Но самое главное, именно от эпохи, в которую жил Цай Юн, дошло до нас наиболее раннее, вполне четкое изображение *мянь* на портретах Яо и Шуня, вырезанных на плитах Инаньской гробницы (Шунь, табл. XXIII, рис. 2). Правда, лет за сорок до этого была создана плита погребения Улянцы, которую мы уже не раз упоминали и о которой еще много будет сказано впереди, но изображения там очень нечеткие, что, однако, не мешает при сравнении с рельефами Инаня сделать интересные выводы.

Но сначала исчерпаем до конца ханьские литературные источники. Цай Юн говорит [134, 29], что размеры *янь* ханьской «короны» 12 цуней на 7, что, по мнению А. и В. Эберхард [58, 47], имеет астрономическое значение, которого якобы нет в размерах навеса чжоуской «короны» (предполагается, что данные Цай Юном размеры *цзюэбянь* относятся также к навесу *мянь*). Однако, по нашему, уже высказанному мнению, 12×8 означает союз Неба и Земли, и поэтому переход к 12×7 снижает диалектическую значимость числового символа. То же происходит и с цветовым символом, так как для верха *янь* Цай Юн дает традиционный цвет *сюань*, а для под-

⁶ Д. Легг место из «Лунь юя», на которое ссылается Цай Юн, понимает следующим образом: Конфуций будто бы признавал традиционность *мамянь* (т. е. шапки *цзюэбянь*, сделанной из конопляной ткани), но все же следовал за общепринятой модой носить шелковую *цзюэбянь*, так как это экономнее [72, I, 217]. Если верить Д. Леггу, то придется сделать заключение, что шелковые ткани в те времена были дешевле, чем тридцатишэнная конопляная.

кладки — красное с зеленым *чжу люй*⁷, но зато именно здесь впервые определяется форма навеса — круглая спереди и квадратная сзади [134, 29].

Следующие слова: «цзянь чуй сы цунь, хоу чуй сань цунь» («впереди висит четыре цуня, сзади висит три цуня») — скорее относятся к нависанию *янь* впереди на четыре цуня, а сзади на три цуня, чем к длине переднего и заднего украшения.

Дальше мы опять видим решительное отступление от чжоуской ритуальной практики, так как у сына Неба на *мян* было по-прежнему двенадцать нефритовых струй, но состояли они уже не из пятицветных шариков, что символизировало круговорот пяти стихий, а из белых, отличавших сан императора. У гунов и чжухоу было девять *лю* с зелеными (*цин*) шариками, а у цинов и дафу — семь с черными (*хэй*), причем у императора *юйцао* свешивались и впереди и сзади, а у всех остальных — только впереди. В «Хоу Хань шу» все подробности совпадают с этим описанием, за исключением того, что у гунов и чжухоу, согласно этой книге, было не девять, а семь нитей, а у цинов и дафу — не семь, а пять, но в комментарии указано на расхождение в этом пункте с Цай Юном.

Из дальнейшего ясно, что эти формы не соответствовали жертвам, как при Чжоу, а обозначали только ранг носителя. Император надевал свою форму с двенадцатью нитями-*лю* и тогда, когда приносил жертвы Небу и Земле (*цзяо Тянь, Ди*), и тогда, когда чтит память своих предков (*цзунсы минтан*) [121, III, 54, 1591].

Таким образом, символика *мян* в ханьские времена начала переосмысливаться, постепенно превращаясь из системы чисто ритуальных, религиозно-философских знаков в комплекс знаков различия высшей аристократии, в чем, может быть, сказалося установление абсолютистского режима ханьской империи.

Однако здесь надо сделать оговорку. Зародыш иерархической системы форм костюма появился еще в период Чжоу. Так, в «Чжоу ли» читаем: «Нефритовая завеса у чжухоу⁸ [состоит из] девяти концов [нитей, на которые нанизаны] камни миньюй трех цветов. Остальное, как у вана [152, № 16, XXXII, 1a]». И все-таки самая суть различия чжоуской *мян* сына Неба и князей или гунов связана не столько с высотой их положения, сколько с жертвой, которую они совершают. Чжэн Сюань, комментируя приведенное нами место из «Чжоу ли», поясняет, что три цвета — это красный, белый и зеленый, т. е. в чжоуской нефритовой завесе гунов отсутствовал черный цвет Севера, Неба и желтый цвет Центра, Земли — цвета, символизирующие жертву, приносить которую имел право только император. Совсем другую цветовую символику *юйцао* мы видим в период Хань. Император носил белые нефритовые шарики просто потому, что белый нефрит больше ценился.

⁷ За несколько строчек до места, где Цай Юн употребил выражение *чжу люй* для определения цвета подкладки *янь*, этими же словами он охарактеризовал цвет украшения *цао*, определенный в «Чжоу ли» как *у сэ*, или *у цай* («пятицветный», «пестрый»). В тексте «Ду дуань» есть упоминание о девяти красно-зеленых *лю* (т. е. опять-таки *цао*) гунов и чжухоу. Таким образом, можно предполагать, что Цай Юн вкладывает в слова «чжу люй» значение «многоцветный», а если так, то здесь перед нами новое осмысление цветового символа — взаимодействие сил *Инь* и *Ян*, понятое как сочетание многого и единого.

⁸ Чжухоу — удельный князь. Чжэн Сюань считает это ошибкой. По его мнению, вместо слова «чжухоу» здесь должно стоять «гун» — высший аристократический титул после вана.

Теперь, чтобы проследить дальнейшую эволюцию «короны» *мян* и осмыслить дошедшие до наших дней изображения этого головного убора, нужно сделать отступление и поговорить о конструктивных основах китайского головного убора вообще.

Конструктивные основы головного убора

В изучение этой проблемы большой вклад внесли А. и В. Эберхард, на работу которых мы в основном здесь и опираемся.

В своих трудах В. Эберхард прослеживает влияние северной и южной культур на формы ханьских головных уборов. Он доказывает, что одни шапки носят явные следы северного происхождения, другие — южного, третьи являются результатом слияния двух типов.

К северным В. Эберхард относит головные уборы, обозначением которых служит иероглиф «бянь».

Это шапка, которую первоначально кроили из кожи в виде многих клинообразных долей; эти доли затем сшивали, и получался своего рода колпак, либо остроконечный, либо напоминающий сахарную голову. Обычно этот колпак пришивали к более или менее широкой полосе околыша. Впоследствии из кожи шили лишь головные уборы, носившие название *пьянь*. Количество швов между долями этой шапки имело иерархическое значение, и они были украшены рядами нефритовых шариков. Материалом для других форм *бянь* со временем стала ткань. Этот головной убор считается одним из древнейших в Китае, и в то же время он дошел до нас в виде круглой шапочки-*гуапимао*, состоящей из околыша и шести клинообразных долей, сшитых в полусферу и увенчанных пуговкой. В. Эберхард считает, что и *мян* принадлежит к этой группе [58, 47], с чем вполне можно согласиться, если считать тулью-*цзяо* ее неизменным компонентом. В этом случае *мян* фактически представится шапкой *бянь* (первоначально кожаной), увенчанной навесом. В этом предположении нас укрепляет замечание, которое находят А. и В. Эберхард [58, 47] в книге Бань Гу (I в. н. э.) «Байху туньши» о том, что *мян* нельзя делать из кожи. Если бы ее никогда не делали из кожи, то зачем было бы это подчеркивать?

Покрой головных уборов типа *бянь* как нельзя лучше свидетельствует об их происхождении. Суровый климат севера и образ жизни кочевника, проводившего большую часть жизни в седле, на мчащемся навстречу ветру коне, требовали шапки, прочно сшитой и надежно сидящей на голове. Первоначальный материал — кожа — тоже соответствовал обиходу скотоводческих племен. Другое дело земледельческий юг, где было меньше кожи, но больше ткани, где труд был связан с другим темпом и характером телодвижений. Там основным головным убором в народе служил кусок ткани в виде полотна или платка-*цзинь*, который можно было употребить для того, чтобы либо, покрыв им всю голову, защитить ее от палящего солнца, либо, скрутив его в жгут, обмотать им голову так, чтобы пот не стекал со лба и не слепил глаз, а темя обдувал ветер. Такой убор можно было снять и употребить для вытирания пота. Из этой простейшей головной повязки развились разные шапки, обозначающиеся иероглифами, в которые составной частью вошел детерминатив № 50 «цзинь», как, например: *цзэ*, *ця*, *го*, *мао* и т. д. Однако впоследствии, когда забылись истоки этих иероглифов, некото-

рые из них переосмыслились. Например, «мао» в сочетании «гуапимао» обозначает шапку северного происхождения.

Теперь остановимся на значении иероглифа «гуань», входящего в названия многих головных уборов, относимых А. и В. Эберхард как к южной, так и к северной культуре (хотя последнее значительно реже).

Здесь нам хотелось бы высказать некоторые собственные соображения, явившиеся результатом изучения изображений на плитах Инаньской гробницы и на стенах гробницы в Ванду, открытых уже после выхода в свет трудов о ханьском костюме Харады Ёсито и А. и В. Эберхард.

В предисловии к главе о костюме в «Хоу Хань шу» так говорится об изобретении головных уборов *гуань* и *мянью*: «Видя, что у птиц и животных есть хохолки и рога, бакенбарды и бородаки, [люди] придумали шапки и короны, кисти и бахрому» [121, III, 1590].

Из этого отрывка ясно, что иероглиф «гуань» обозначает несущий чисто декоративную функцию хохолок птицы и такой головной убор человека, который служит скорее украшением головы, чем защитой от зноя и непогоды. И действительно, шапка *гуань* всегда была декоративным знаком возмужалости человека из высших слоев общества и его официального положения на иерархической лестнице. Когда мужчина в древнем Китае достигал совершеннолетия, это отмечалось «ритуалом надевания шапки» (*гуаньли*), причем в состав его названия входил именно иероглиф «гуань», а не «бянь», и не «цзинь», и не «мао».

Для обозначения несовершеннолетнего юноши часто употреблялось выражение «вэйгуань» — «не надевший шапку», а сочетание «дайгуань» — «пояс и шапка» всегда было связано с представлением о карьере чиновника.

Все это ясно свидетельствует о том, что если *бянь* в своем исконном значении была защитой от непогоды севера, *цзинь* (и производные) — защитой головы от южного солнца, то *гуань* являлась официальным украшением головы, имеющим иерархическое или ритуальное значение.

Теперь представьте себе голову древнего китайца, который стриг волосы только в знак траура, а обычно зачесывал их наверх, собирал в пучок, накручивал на шпильку и закреплял получившийся узел при помощи шнура или ленты [140, табл. 60, рис. 49]. Если трудовой народ на юге Китая был вынужден закрывать голову от солнца платком-*цзинь*, то представители высших классов, предававшиеся развлечениям под сенью крыш дворцовых павильонов, а на улице появлявшиеся только под балдахин своей колесницы, не имели надобности в таком головном уборе. Он только стеснял бы их, и поэтому они ограничивались легким декоративным сооружением из проволоки и газа — *си*, которое крепилось к узлу волос и обычно по форме соответствовало определенной церемонии или рангу. На плитах Инаня можно увидеть много лиц в таких уборах с открытым лбом и с ясно видимым узлом волос (например, портрет Конфуция в центральном зале этой гробницы — см. табл. XXIV, рис. 3а, правая фигура).

А. и В. Эберхард предполагают, что южная мода стала официальной и распространилась на севере с приходом к власти первого ханьского императора — Гао-цзу (Лю Бана), который был южанином.

Если мы примем эту гипотезу, то придем к выводу, что для начала периода Хань был очень характерен контраст между представителями высших классов с открытым лбом и с легким украшением на самой макушке и простыми людьми, лоб которых закрывала повязка-*цзэ*.

Чтобы проследить, как затем произошло постепенное слияние легкого украшения на шиньоне, служившего головным убором аристократии и чиновничеству, с трансформированной венцеобразной простонародной повязкой-*цзэ*, интересно остановиться на эволюции шапки конфуцианского ученого — *цзиньсяньгуань*, которая в древности фактически была повседневным головным убором всех образованных китайцев — от императора до самого мелкого гражданского чиновника включительно. Ее мы и видим чаще всего в произведениях искусства эпохи Хань.

Вот что говорится по поводу эволюции *цзиньсяньгуань* в книге Цай Юна «Ду дуань», которая цитируется в комментариях к «Хоу Хань шу» [121, III, 1595].

У императора Юань-ди (48—32 гг. до н. э.) были якобы очень густые волосы на лбу. Он не хотел, чтобы люди знали об этом, и поэтому закрывал лоб повязкой-*цзэ*. Вскоре придворные, подражая своему повелителю, тоже начали носить такие повязки, и новая мода быстро распространилась. Позже император Ван Ман (9—23 гг. н. э.), который был лыс, чтобы скрыть этот недостаток, начал покрывать голову платком-*цзинь*. Так у головного убора *цзиньсяньгуань* образовалась в дополнение к *цзэ* покрывка *у* [134, 30а].

И теперь вся голова и большая часть лба были закрыты. И именно такой головной убор мы видим на большинстве фигур на плитах Сяотаншаня [49, табл. XXXVI—XLI] (до 129 г.) и Улянцы [49, табл. I—XXXV], а также на тех плитах Инаньской гробницы, на которых художник изобразил своих современников [140, табл. 28, рис. 5, 6].

Последнее обстоятельство надо особо подчеркнуть. В более ранних произведениях искусства все фигуры, как современники художника, так и исторические лица (например, Конфуций и Лао-цзы), были изображены в поздниханьских шапках, т. е. с закрытыми лбами. В Инаньской же гробнице, которая создавалась уже после того, как Цай Юн написал о том, что аристократы начали скрывать лоб под повязкой-*цзэ* только после правления Юань-ди, все легендарные и исторические лица изображены с открытыми лбами, причем узлы волос обнаруживались среди прутьев каркаса головного украшения. Это, как мы думаем, означало новый подход к решению исторической темы в искусстве и говорило о поисках исторической правды (см. табл. XXIV).

Изучение рельефов Сяотаншаня и Улянцы приводит к выводу, что, став фактически составной частью шапки, хотя и не слившись окончательно с украшением над узлом волос, *цзэ* скоро утратила характер повязки и превратилась в настоящий околыш, сохранив, правда, свое название. Со временем, видимо, она стала изготавливаться из твердого материала, может быть, пропитывалась лаком, так как на изображениях Улянцы верхний край *цзэ* фигурно вырезан таким образом, что на затылке торчат два острых негнувшихся зубца. В Сяотаншане их еще нет, а в Инане они стали еще выше. В периоды Цзинь и Бэй Вэй затылочные зубцы превратились в широкие лопасти с закругленными верхушками. Наконец, судя по иллюстрациям в «Сань ли ту», позднее украшение над узлом волос окончательно срослось с *цзэ*, и *цзиньсяньгуань* утратила вид головного убора, состоящего из двух отдельных частей.

Здесь необходимо внести ясность в следующий вопрос. В «Хоу Хань шу» написано, что на голову надевали *цзэ*, а сверху добавляли *гуань*, причем у *цзэ* были уши-*эр*, у граж-

данских чинов длинные, а у военных — короткие [121, III, 1595]. Из этого А. и В. Эберхард сделали вывод, что *цзэ* играло роль как бы подшапочника, на который надевали *цзиньсяньгуань*. Они считали, что на изображениях в Улянцы нечто, как бы закрывающее всю заднюю половину головы вплоть до щек у всех лиц, — это и были так называемые «уши» (в переводе А. и В. Эберхард «Ohrenklappen» — «наушники» [58, 68]), свисающие из-под *цзиньсяньгуань* и скрывающие собственные уши человека. Однако сейчас, после открытия Инаньской гробницы, совершенно ясно, что это нечто на затылке фигур Улянцы не «наушники», а условно изображенные волосы, причем уши человека ничем не скрыты, а просто художник их игнорировал в силу схематизма трактовки всех форм (см. табл. XXV).

Следовательно, в тексте «Хоу Хань шу» в предложении «Сверху надевали гуань» слово «сверху» надо понимать: над повязкой *цзэ* (т. е. на узел волос, на темя), а не на повязку *цзэ*. Если бы у шапки *цзиньсяньгуань* действительно был околыш, закрывающий на лбу поддетую под него повязку, то какой же смысл имело бы предание о густых волосах на лбу Юань-ди? Если то, что закрывает заднюю часть головы фигур Улянцы, действительно «наушники», т. е. те самые «уши», о которых в «Хоу Хань шу» говорится, что у гражданских чинов они длинные, а у военных — короткие, то почему же эта деталь на затылке всех изображенных лиц одинакова? Ее длина никак не отличает гражданских от военных. Нельзя ли скорее предположить, что под «ушами» подразумеваются затылочные зубцы околыша, торчащие вверх и придающие гражданским чином вид, напоминающий лис, а у военных скрытые под сетчатым чехлом — *лунцзинь*, возвышающимся над задней частью головного убора, и поэтому, может быть, действительно более короткие.

То, что в период Хань *цзэ* и *гуань* были отдельными частями головного убора, подтверждает выражение «цзэцюэ», обозначающее «не достиг совершеннолетия», а буквально — «цзэ пуста», т. е. лишена покрывки-*у* и надстройки-*гуань*, что якобы символизирует «незавершенного, недостроенного» человека. И в Сяотаншане, и в Улянцы, и на других ханьских плитах мы находим малолетнего императора Чэн-вана (XII в. до н. э.), у которого вместо надстройки *гуань* видны характерные детские узелки волос. Иногда их два, иногда три, иногда пять. То же самое у младших сыновей Вэнь-вана [49, табл. XIV]. Причем на всех этих изображениях *цзэ* имеет совершенно такой же вид, как и там, где надстройка-*гуань* налицо. И только в более поздней, Инаньской гробнице, создатель которой, как мы говорили выше, уже знал, что аристократы начали носить *цзэ* только со времени правления Юань-ди, лоб Чэн-вана пересекает узкая лента, не закрывающая волос надо лбом [140, табл. 54, рис. 43].

Есть еще доказательство того, что околыши ханьских шапок и повязка-*цзэ* — одно и то же: в «Хоу Хань шу» говорится, что члены эскорта носят красные *цзэ* [121, III, 1595, комм.]. На стенной росписи в Ванду изображены восемь слуг, шествующих во главе поезда знатного вельможи. У них на голове шапки такой же формы, как у слуг на плитах в Инане и как у чиновников на тех же плитах, но без надстройки. И все эти шапки красного цвета [97, табл. 9, 13]. Это еще больше убеждает нас в том, что поздниханьская шапка развилась из повязки-*цзэ* и надстройки из газа (*си*) на провололочном каркасе, но что эти два элемента в период Хань еще не слились органически, как это было в эпоху средневековья. Поэтому, когда в ханьские времена говорили: «гуань наде-

вается сверху *цзэ*», имели в виду не то, что шапкой накрывали подшапочную повязку, а то, что один элемент составного головного убора присоединяли к другому.

Безусловно, разобраться в этих структурных особенностях ханьского головного убора было невозможно, пока не были открыты гравированные плиты в Инане и стенопись в Ванду. Естественно, что ни Харада Ёсито в 1937 г., ни А. и В. Эберхард в 1945 г. не могли внести ясность в этот вопрос. Непонятно, однако, почему Чжан Мо-юань, опубликовавший свою работу в 1958 г., повторяет их ошибки и совершенно не учитывает того, что до такой степени очевидно в свете новых открытий (см. табл. XXV, рис. 7, 11, 13).

Эволюция головного убора *тунтяньгуань*

Принцип конструкции *цзиньсяньгуань* характерен для ряда поздниханьских головных уборов, и в том числе для шапки *тунтяньгуань*, которая прошла такой же путь развития, как и *цзиньсяньгуань*.

Если говорить об одной надстройке, т. е. о той форме, которую имели головные уборы типа *гуань* до правления Юань-ди, то их основой являлся провололочный каркас из нескольких прутиков, количество которых, согласно определенным установлениям, соответствовало рангу носителя. Каркас обтягивали прозрачной тканью. Получившаяся таким образом полоса, начинаясь впереди узла волос, поднималась вверх, а затем загибалась назад. Разница между *тунтяньгуань* и *цзиньсяньгуань* заключалась в том, что первая вверху закруглялась, а вторая спереди и сзади ломалась углами, образуя вверху наклонную назад плоскость (ср. рис. 4 и 9 на табл. XXVI). И в том и в другом случае эта деталь называется *лян* («мостик»).

Нам кажется очень удачным предположение Харады Ёсито, что Гу Кай-чжи (345—405) на своем свитке «Нюйши чжэнь ту» («В назидание дворцовым дамам») изобразил императора Юань-ди в головном уборе *тунтяньгуань* (см. табл. XXVI, рис. 1). Здесь художник дал исходную форму этого головного убора, а на его свитке «Ло-шэнь фу ту» («Иллюстрации к поэме о фее реки Ло») (см. табл. XXVI, рис. 3, 4) мы видим головной убор *тунтяньгуань* в том виде, в каком он, по-видимому, бытовал во времена жизни самого Гу Кай-чжи, т. е. после того, как появилось *цзэ*⁹, уже слившееся к этому времени с украшением над узлом волос. Затем *цзэ* уменьшилось и поднялось вверх, снова открыв лоб, что так характерно для периодов Цзинь и Бэй Вэй. Интересна форма *цзэ* на копии этого свитка, хранящейся в пекинском музее Гугун (см. табл. XXVI, рис. 4). Несмотря на то что *цзэ* утратило свою основную функцию и больше не закрывало лоб, оно все-таки сохранило форму с зубцами на затылке, развивавшимися в широкое возвышение.

Сочетание слившихся воедино и поставленных боком дуг с охватывающей голову полосой, которая на затылке возвышается и образует раздваивающийся полукруг, напоминающий о происхождении от «ушей» ханьского *цзэ*, стало характерным для многих форм средневековых головных уборов. Именно такова шапка, якобы принадлежавшая Конфуцию, на самом же деле явно позднего происхождения, хранившаяся в его храме в Цюйфу (Шаньдун), и именно таков торже-

⁹ Подробнее о двух методах трактовки костюма на свитках Гу Кай-чжи см. стр. 91—92.

ственный головной убор минских чиновников — *лянгуань* (см. табл. X, рис. 15).

Однако в головном уборе *тунтяньгуань* в том виде, в котором он изображен на иллюстрациях к книге «Сань ли ту» и на портретах сунских императоров Сюань-цзу и Шэнь-цзуна из дворцовой галереи [154, сунские Сюань-цзу и Шэнь-цзун], околыш превратился в ровную полосу, утратив заднее возвышение.

О том, что обе формы (т. е. и с «ушами» и без «ушей») произошли от комбинации *цзэ* и *ляна*, свидетельствуют иллюстрации в корейском трактате о музыке, где головной убор, состоящий из околыша с возвышением сзади, развившимся из «ушей», называется *цзецзэ*, причем сказано, что такая форма появилась в период Сун. Рядом же изображена *цзиньсяньгуань* с околышем без «ушей» и со слившимся с ним *ляном*, как у сунских *тунтяньгуань*, причем отмечено, что эта шапка похожа на *цзецзэ* [171, IX, 1].

Интересно описание *тунтяньгуань* императора в «Сун ши»: «Ткань натянута на двадцать четыре металлических прута (что соответствует сумме передних и задних нитей *лю* на *мянь*. — Л. С.), идущих спереди вверх и назад. Высота *тунтяньгуань* один чи (т. е. примерно равна высоте головы от подбородка до темени. — Л. С.). Верх украшен двадцатью четырьмя жемчужинами. На лбу золотое украшение *бошань* с двенадцатью цикадами (*чань*)» [121, XVI, 1639].

То, что мы видим на упомянутых портретах сунских императоров, вполне совпадает с этим описанием, за исключением того, что вместо двенадцати цикад там изображена одна бабочка. Однако символический смысл остается неизменным: цепь превращений — яйцо, гусеница, кокон, бабочка в одном случае или яйцо, личинка, нимфа, цикада — в другом; оба варианта ассоциируются с вечным круговоротом времени.

Вот теперь можно вернуться к *мянь* и сопоставить три ее изображения: в Улянцы (середина II в.), в Инане (конец II в.) и у Янь Ли-бэня (VII в.) (см. табл. XXIII, рис. 1, 2, 6).

В первом случае навес-*янь* венчает глухую тулью-*цяо*. Своим околышем-*у* она охватывает голову, сидя низко над бровями, согласно общей моде Поздней Хань. На втором изображении никакой тульи нет. Узел волос ясно виден, и навес на нем держится невесть каким способом. По всей вероятности, художник имел в виду эфемерные проволочки ранней формы *тунтяньгуань*. И наконец, у Янь Ли-бэня мы видим под ритуальным навесом уже совершенно явную средневековую форму этого головного убора с украшением *бошань* на лбу и цикадой-*чань* — прототипом сунской бабочки.

Все это заставляет нас вспомнить то, что написано о *мянь* в истории династии Цзинь, установившей свою власть в Китае вскоре после периода Поздней Хань, а именно в 265 г. н. э. Там сказано, что поверх головного убора *тунтяньгуань* надевали *мянь* [121, V, 187]. А. и В. Эберхард упоминают об этом [58, 46], но не разъясняют, как это можно себе представить, чтобы на сам по себе сложный убор *тунтяньгуань* водружали еще более сложную *мянь*. И действительно, представить себе это было очень трудно до открытия Инаньской гробницы, где с предельной четкостью видно, что навес к концу II в. уже существовал отдельно от тульи.

Дело, видимо, обстояло следующим образом: в смутное время перед падением династии Хань императоры стали небрежно относиться к ритуалу и, вместо того чтобы заказывать себе два драгоценных головных убора: один — для жертвоприношений (*мянь*), а другой — для дворцовых церемоний (*тунтяньгуань*), они водружали съемный символический на-

вес на свою чисто светскую шапку, причем термин «*мянь*», поскольку *мянь*, как таковой, уже не существовало, приобрел новое значение, синонимичное слову «*янь*», что мы и находим у Цай Юна.

Так полным распадом завершился процесс деградации ритуального головного убора *мянь*, что в период Цзинь было закреплено в законах.

Таким образом, если первоначально навес-*янь* венчал тулью, т. е. шапку, развившуюся из явно северной *пибянь*, то с того момента, когда тулья исчезла, а навес перекочевал на южанку *тунтяньгуань* в качестве временного съемного элемента, всякие следы северного происхождения *мянь* исчезли.

Однако это обстоятельство, как видно, послужило в дальнейшем толчком к бурному развитию *тунтяньгуань*, которая, будучи повышена в ранге, начала обрастать разными символами и украшениями, что мы и видим на свитке Янь Ли-бэня и о чем читаем в династийных историях.

Например, в «Цзю Тан шу» о символическом цвете *мянь* ничего не сказано, но зато отмечается, что она была украшена золотом [121, XII, 518]. В «Сун ши» написано, что верх навеса-*янь* был обтянут парчой, имитирующей чешую дракона, а подкладка была красная (*хун*), и описываются многие добавочные украшения [121, XVI, 1635].

Результат дальнейшего развития *тунтяньгуань* с *янь* можно наблюдать в стенописи храма Юнлэгуан, созданной в XIV в., но отражающей сунский строй костюма.

Это единственное произведение искусства, в котором изображена *мянь* со слегка закругленным впереди в соответствии с традиционной символикой геометрических форм навесом, так хорошо знакомым нам по литературным источникам. Нефритовая завеса в этом головном уборе отражает цветовую символику пяти стихий.

Однако *янь* здесь изображен зеленым, и это нарушает его символику цвета. Может быть, автор росписи имел в виду имитацию чешуи дракона, о которой сказано в «Сун ши»?

В связи со стенописью храма Юнлэгуан хотелось бы коснуться еще одной детали головного убора *мянь*. Речь пойдет о *тоукуан*, или *тянь*.

Первый термин состоит из двух иероглифов с детерминативами № 201 («желтый») и № 120 («шелк»). Это обстоятельство, вероятно, натолкнуло А. и В. Эберхард на ошибочный перевод слова «тоукуан» как *gelbes Seidenband* («желтая шелковая лента») [58, 46].

В «Дунцин фу» («Ода Восточной столице») великого ханьского ученого Чжан Хэна (рубеж I и II вв.) сказано: «Тоукуан заслоняет уши». А комментатор поясняет: «Под словом „тоукуан“ подразумевается желтая вата — *мянь*¹⁰, скатанная в шарики, подвешенные по бокам шапки на уровне ушей, чтобы не слышать суетных речей» [144, 1559, „тоукуан”].

Второй термин, т. е. *тянь*, обозначает нефритовый шарик (о чем свидетельствует детерминатив № 96), он очень четко виден на портрете Цао Пи, на свитке Янь Ли-бэня [118, 1963 г., № 2, 70].

Сопоставляя свиток Янь Ли-бэня со стенописью в храме Юнлэгуан, мы видим, что в последней *тоукуан* действительно напоминает пыж из ваты в форме большого яйца (см. табл. IV), но только он не заслоняет уши, а заправлен за них. Из этого можно сделать следующий вывод. В начале периода Хань, во время жизни Чжан Хэна, когда Мин-ди только что

¹⁰ «Мянь» — общий термин, а «куан» обозначает вату из шелка-сырца.

возродил древнее ритуальное платье, этот элемент *мян* делали из ваты и называли в соответствии с этим *тоукуан* («желтая вата»). Во времена Янь Ли-бэня их делали из нефрита и в связи с этим применяли термин *тянь* (иероглиф включает детерминатив № 96 — «нефрит»), встречающийся уже в «Ши цзине», однако там значение его не очень ясно. Во всяком случае, предмет, им обозначенный, в то время еще не стал деталью ритуального облачения. Мастера юнлэгунской стенописи, должно быть, решили возродить ритуальную значимость этой детали, так же как они возродили символику закругленного спереди навеса «короны» и цветовой гаммы ее нефритовой завесы. Но дело в том, что изобразили они не простых смертных, а сонм величавых божеств. Откуда в их среде взяты суетным речам? Наоборот! Каждое слово — на вес золота. Это и подчеркивается заправленными за уши *тоукуанами*.

Опускаясь с небес на землю, надо сказать, что сунские императоры фигурируют на дворцовых портретах в очень скромных нарядах, без всяких символов и украшений (см. табл. XXVII, рис. 2), и только родоначальник династии и император, удостоившийся неизвестно во имя каких заслуг храмового титула Шэнь («святой»), изображены, как уже отмечалось, в роскошных *тунтяньгуань*, но без навеса и без *тоукуан* (см. табл. V).

В связи с этим хочется остановиться на любопытном факте. Нам вообще не удалось обнаружить портрета хотя бы одного императора, правившего после императрицы У-хоу¹¹, на котором он был бы изображен в головном уборе *мян*, а если искать такой портрет, на котором художник изобразил бы в *мян* современного ему монарха, то мы не найдем вообще ни одного, если не считать Вэнь-ди, умершего, когда написавшему его портрет Янь Ли-бэню было пять лет. На разного рода изображениях *мян*, как правило, украшает голову императоров глубокой древности, духов и божеств. Этот же убор венчает голову скульптурной фигуры Конфуция в его храме в Цюйфу, хотя, конечно, Конфуций в действительности никогда не носил *мян* с нефритовой завесой.

Что все это значит? Было ли изображение царствующей особы в жертвенном облачении табуировано, или ритуал с течением веков все дальше и дальше отклонялся от традиций древности, и, несмотря на писанные установления, практически *мян* вышла из употребления?

Сейчас у нас еще слишком мало материалов, чтобы ответить на этот вопрос. Только в период Мин дело понемногу проясняется, что было уже отмечено в предыдущем очерке. С. Камманн [39, 12, 177] утверждает, что минские императоры на портретах дворцовой галереи изображены в полуофициальном костюме, на том основании, что иллюстрации в энциклопедии «Сань цай тухуй» не дают этой формы, хотя очень подробно, во всех деталях описывают так называемое жертвенное облачение. И однако, когда несколько лет назад вскрыли могилу минского императора Вань-ли [102, 358], на голове императора оказался точно такой же головной убор, какой надет на нем на портрете дворцовой галереи. И что еще

более показательное, ритуального облачения типа *сюаньши сюньшан* вообще не было в гробнице, а все многочисленные найденные там костюмы носили явно менее торжественный характер, чем украшенный двенадцатью символами халат, в который был облачен покойный император.

Правда, в отчете об этих раскопках упоминается, что *мян* была все-таки найдена в гробнице Вань-ли, но в таком состоянии, что описать ее возможно будет только впоследствии. Но как бы ни выглядела эта *мян*, ясно одно: формы, с которой полагалось надевать ее, в могиле не было. Не было ни фартука-*биси*, ни плетеного *шоу*, ни ритуальных туфель-*си*. Из этого можно сделать вывод, что найденная *мян* при Минах не употреблялась, а хранилась во дворце как священная реликвия. Может быть, именно в этом качестве и была замурована в склеп *мян* Вань-ли?

То, что ритуальное облачение древнего типа в минские времена вышло из употребления, подтверждается и другими минскими захоронениями, в которых усопший всегда оказывается в одежде типа *лунпао*, что представляет собой яркий контраст с захоронением отца и матери минского вельможи Чжан Ши-чэна, относящимся к последним годам правления династии Юань, в котором оба покойных одеты в торжественный наряд танско-сунского типа и который, как видно, сохранился и при монголах; на голове женщины хорошо сохранившийся головной убор типа *тунтяньгуань* с семью *лянами* [123, табл. 9, фото 7, 8]. На поясе обоих супругов в полной целостности нефритовые подвески-*лэйюй* [123, 292, 299 и табл. 9, фото 13]. Найдены в могиле и туфли-*си*.

Создается такое впечатление, что эта традиционная форма хотя и была официально воспринята династией Мин, даже с поправками на более древние формы, но фактически не прижилась и умерла с падением династии Юань.

Конечно, это наше суждение не окончательное. Еще слишком мало у нас археологических материалов. Ведь из тринадцати могил минских императоров вскрыта только одна. Костюмы каменных изваяний дороги духов-*шэньдао*, ведущей к могилам, ничего нам не говорят, так же как и созданный М. И. Козловским памятник Суворову не может служить доказательством того, что в XVIII в. наши полководцы ходили в латах.

Несомненно только одно. Официальный торжественный костюм конца правления династии Мин был завершением эволюции будничного костюма Танов, т. е. развился из очень простых форм в необычайно пышные, затмившие своим декором традиционное ритуальное платье.

Эволюция головного убора *путоу*

Чтобы это стало вполне ясно, надо проследить те изменения, которые претерпела на протяжении веков простенькая шапка *путоу*.

Это интересно еще и потому, что в этом процессе мы видим второй цикл превращения головной повязки в роскошную шапку. Первым циклом была эволюция повязки-*цзэ* с надстройкой-*гуань* и постепенное превращение этих двух элементов в торжественную шапку *тунтяньгуань*, увенчанную в конце концов навесом-*лян*, свойственным «короне»-*мян*. И вот, когда этот цикл завершился, т. е. в период Суй-Тан, в повседневной официальной форме была принята го-

¹¹ У-хоу — единственная женщина в истории Китая, носившая титул не императрицы, а императора и надевавшая императорские одежды. Однако ее портрет в «короне»-*мян* в альбоме «Чжунго лидай ди хоу сянь» [154, Тан У-хоу] поздний и малодостоверный. Не вызывает доверия и ее портрет в головном уборе *мян* без нефритовых *лю*, помещенный в «Цзедзыюань хуачжуань» («Слово о живописи из Сада с горчицею зерно») [136, цзи IV, 17], графический вариант которого приведен на суперобложке настоящего издания.

ловная повязка-путоу. Первоначально это был кусок черной ткани, которым повязывали голову так, как это показано на табл. XXVIII (лев. рис. верхнего ряда). Два конца завязок-цзяо ложились на спину, а другие два, более тонкие, охватывая узел волос, завязывались бантиком спереди на шиньоне, заставляя его таким образом резко обозначиваться на голове. Иногда, по-видимому, носили не платок, а сшитый колпак, точно таким же образом обвязывая узел волос. Отличить такой колпак от платка невозможно. Этот простой головной убор в период Тан можно было видеть на голове как простых людей, так и знати. Вообще эта эпоха отличалась любовью к простоте повседневной одежды. То, что на многих портретах танских чиновников путоу сочетается с ху — своеобразной нефритовой или бамбуковой табличкой, имеющей сверху овальное или треугольное завершение, которую держали обеими руками на уровне груди, а при приближении к императору приводили в горизонтальное положение, верхней частью от себя, символизируя этим свою готовность к тому, чтобы властелин начертал на ней свои повеления [6, 1957, № 8, обложка], доказывает, что путоу широко применялась при дворе в официальных случаях. Янь Ли-бэнь изобразил танского императора Ли Ши-миня (Тай-цзуна) в путоу даже в сцене приема тибетского посла [127]. Великий танский поэт Ли Бо на многих известных портретах изображен в путоу [162, 93]. Таким образом, использование головных уборов типа гунтяньгуань к этому времени, видимо, ограничивалось только самыми торжественными случаями, в основном священным ритуалом, и она в самом деле превратилась в «жертвенную шапку» — Opferhut, как именуют ее А. и В. Эберхард в названии посвященного ей раздела своей книги о ханьском костюме. Последнее название, безусловно, неправильно, так как при Ханях она не имела еще этой функции, а была придворной шапкой императора. Сами же А. и В. Эберхард употребляют при этом термин Hofhut, цитируя «Цзинь ши» [58, 46].

Позднее, на протяжении периода Тан, путоу начали пропитывать лаком, а ленты-цзяо, ранее висевшие вдоль спины, — натягивать на проволочные каркасики, чтобы они торчали в стороны и служили декоративным украшением. У императора к концу периода Тан цзяо загибались вверх, и его головной убор приобрел название чжэшанцзинь, т. е. платок с загнутыми вверх завязками. Таким образом, повязка снова постепенно превращалась в шапку.

К периоду У-дай (Пяти династий) этот процесс завершился. На многих изображениях в Дуньхуане, относящихся к этому периоду (связующему звену между танским и сунским стилями), мы неизменно видим широко распростертые, твердые чжаньцзяо [120, 11, 62] (см. табл. XXVIII, последний рис. верхнего ряда). На портрете южнотанского императора Чжуан-цзуна (923—926) из дворцовой галереи [154] мы видим императорский вариант этого головного убора из черного тонкого шелка (цзаоша чжэшанцзинь). Дальше в течение всего периода Сун уже окончательно отвердевшая и натянутая на каркас путоу постепенно принимала все более и более угловатые и массивные формы, а задние завязки чжаньцзяо превратились в длиннейший декоративный прут (см. табл. XXVIII, второй и третий ряды).

Монголы, завоевавшие Китай в XIII в., ввели в повседневный обиход полусферические шляпы — боли с полями, напоминающие по форме металлическую музыкальную тарелку, откуда первый иероглиф названия (см. табл. XXVIII, четвертый ряд) [подробнее см. 26], а обряды жертвоприношений,

судя по законам, совершали в древнекитайском ритуальном облачении, хотя в Дуньхуане мы видим весьма своеобразный жертвенный наряд [120, 16, 71].

В 1368 г. пришла к власти китайская династия Мин, императоры которой стремились подражать древнейшим китайским традициям, и хотя придуманное ими ритуальное платье, как мы уже видели, не привилось, официальная путоу, оставаясь твердой шапкой, какой была при Сунах, приняла мягкие округлые очертания, свойственные более древней танской головной повязке, причем завязки-цзяо у императоров, опять-таки следуя позднетанской традиции, поднимались вверх, но уже не только на концах, а целиком. Они прижимались к затылку и чуть-чуть выступали над задним возвышением шапки, как небольшие рожки, а у чиновников вместо них к затылку прикреплялась широкая короткая лопасть (см. табл. XXVIII, второй ряд снизу). Изменилось и название этого головного убора. Чиновничья шапка обозначалась словом «ушамао» (т. е. шапка из тонкого черного шелка), для императорской же был принят термин «уша чжэшанцзинь», что отражено в «Сан цай тухуй» [96, II, 26, 21a].

Однако в описании дворцового портрета (видимо, посмертного) императора Жэнь-цзуна (1425—1426) [154, Мин Жэнь-цзун] это название заменено термином «ишаньгуань», который и закрепился на весь период Мин. Жэнь-цзун правил Китаем всего один год. Факт сам по себе, конечно, ничем не примечательный. Но для исследователя китайского строя мышления факт этот представляет известный интерес, если сопоставить его с изменением названия шапки. Дело в том, что в прежнее слово входил иероглиф «чжэ», который имеет много разных значений, и в том числе «загнуть» (имеются в виду загнутые кверху цзяо) и «безвременно покинуть сей мир» (обратите внимание на то, что русское слово «загнуть» тоже имеет подобный семантический вариант). И вот, по-видимому, в связи с безвременной кончиной Жэнь-цзуна в иероглифе «чжэ» был усмотрен зловещий смысл, и поэтому пришли к решению заменить чисто технический, но двусмысленный термин другим, более глубоким и благоприятным по содержанию. «Ишаньгуань» значит «шапка почитания добра». Если же принять во внимание, что иероглиф «и», кроме того, означает крылья и плавники, очень напоминающие лопасти минской шапки, то станет понятно, насколько многозначен новый термин.

Судя по минской энциклопедии [96, II, 216], слово «путоу» сохранилось в качестве названия сунской шапки, которую якобы надевали минские чиновники с формой гунфу старого (т. е. сунского) покроя (цзяо чжи), следующей по рангу за другой официальной формой — гуаньфу с головным убором ушамао. Но в минских произведениях искусства изображения угловатой сунской шапки значительно более редки, чем округленной ушамао.

Теперь проследим дальнейшую эволюцию ишаньгуань.

Если сравнить минские портреты дворцовой коллекции, то можно заметить, как скромная наследница танской путоу постепенно начинает покрываться украшениями, становясь вместе со всем костюмом все роскошнее и роскошнее (см. табл. XXVIII, второй ряд снизу). И вот именно такой головной убор, с обычными рудиментами завязок-цзяо, заданными вверх в виде рожек, и с неизменным возвышением над узлом волос, но с дополнительными украшениями мы находим в гробу Вань-ли при роскошном халате со знаками шинэр чжан, который в объяснении к дворцовому портрету Ин-цзуна назван лунгунь, т. е. самое торжественное одеяние.

Но что еще интереснее! Рядом с головой императора, в шкатулке, лежала точно такая же шапка, но сплетенная из тончайшей золотой проволоки и украшенная сверху двумя золотыми драконами и большой жемчужиной между ними. В 1960 г. этот легкий, необычайно изящный и богатый головной убор экспонировался в Китайском историческом музее в Пекине [103, № 12; 102, табл. 5, фото 4].

Какова была функция этой так называемой *цзиньгуань* (золотой шапки)?

Не заменила ли она древнюю *мян*, более гармонично сочетаясь с новыми формами одежды?

Может быть, найденная в могиле Вань-ли *мян* не была, как мы предположили, лишь священной реликвией, а являлась навесом, крепившимся на время жертвоприношений поверх *цзиньгуань*, точно так же, как раньше она венчала *тунтяньгуань*? В пользу этой догадки говорит вьетнамская ритуальная практика, безусловно заимствованная в Китае. Так, в одном из вьетнамских храмов XVIII в. мы видим изображение вьетнамского короля Нго Вуонга в ритуальном облачении. Его головной убор венчает навес-*мян*, правда квадратный, а не удлиненный и без жемчужной завесы, но явно ассоциирующийся с древнекитайским *мян*. Но самое интересное, что этот навес укреплен на головном уборе, точно воспроизводящем форму *цзиньгуань* Вань-ли [73, табл. 23]¹².

¹² Уже после того, как рукопись этой книги была сдана в производство, на выставке новых археологических находок в пекинском музее Гугун экспонировалась найденная при раскопках в уезде Цзоу провинции Шаньдун (родина Мэн-цзы) корона-*мян* Чжу Тяня, десятого сына первого минского императора Чжу Юаньчжана.

Эта находка — яркое свидетельство стремления первых Минов возродить формы древнего ритуала. По внешнему виду *мян* Чжу Тяня весьма напоминает приведенную на иллюстрации в «Сань ли ту». Цветную фотографию этого головного убора можно увидеть в японском журнале «Асахи граф» (номер от 8 октября 1971 г., стр. 48). На ней ясно различимы 9 нитей *лю*, которые были предписаны для ритуального облачения наследника престола в 26 году Хун-у (1382) [121, XXII, 676]. Цвета нефритовых шариков этой короны строго соответствуют (снизу вверх) чередованию стихий

Так завершается второй цикл превращений.

Повторяем, в течение первого тысячелетия нашей эры надстройка на узле волос — *тунтяньгуань* и налобная повязка-*цзэ* слились и развились в роскошный головной убор, на который во время жертвоприношений крепился навес-*мян*, отделившийся от древнейшей «короны» северного происхождения. А в течение второго тысячелетия скромная головная повязка-*путоу*, в свою очередь, постепенно развилась в великоленную минскую *цзиньгуань* (золотую шапку), которая, может быть, вытеснила из употребления головной убор *тунтяньгуань* и стала самым торжественным головным убором императора, равнозначным древнейшей *мян*. Однако прежняя символика ритуального головного убора — образ весенней грозы, когда с блеском молний низвергается на землю небесный ливень, чтобы породить жизнь, — давно потеряла свое первоначальное значение и стала лишь эмблемой могущества властелина земли.

Апофеозом этого нового значения торжественных одежд и головного убора, их венчающего, явился цинский придворный костюм.

по принципу *сянхэ*: за желтым следует зеленый (зелень покрывает Землю), за зеленым — белый (Металл рубит Дерево), за белым — красный (Огонь плавит Металл), за красным — черный (Вода тушит Огонь). Затем цикл повторяется, обрываясь на красном, поскольку шариков всего девять. Именно такая последовательность нефритовых шариков *лю* была декретирована в 3 году Юн-лэ (1405 г.) [121, XXII, 676].

Но самое интересное то, что первое постановление было издано через год после смерти Чжу Тяня, а второе — через тринадцать лет. Таким образом, он предвосхитил эти постановления и, может быть, явился автором реконструкции этого древнего головного убора и инициатором возрождения его в ритуальной практике, хотя инициатива Чжу Тяня дала плоды только после его смерти. Такое предположение хорошо согласуется со следующими словами жизнеописания Чжу Тяня: «Любил литературу и ритуалы» [121, XXIII, 1323]. Однако только дальнейшие археологические открытия покажут, закрепилось ли в дальнейшем в период Мин применение ритуального облачения древности, или развитие костюма шло по тому пути, который нам представляется в свете доступных сейчас материалов.

КОСТЮМ ЭПОХИ МАНЬЧЖУРСКОГО ВЛАДЫЧЕСТВА

Элементы мужского костюма

В 1759 г. в Китае были изданы законы, устанавливающие формы мужской и женской одежды. Они охватывали как гражданский костюм, так и военный, как одеяние императора и аристократии, так и чиновников всех девяти рангов. Этими законами определялись пять основных форм одежды:

- 1) *чаофу* — придворный костюм, служивший ритуальным облачением при жертвоприношениях и для самых торжественных церемоний при дворе (табл. XI, рис. 1, 2);
- 2) *цзифу* — праздничный костюм, который надевали в менее официальных случаях (табл. XI, рис. 3, 4);
- 3) *чанфу* — повседневный костюм (табл. XI, рис. 5, 6);
- 4) *синфу* — дорожный костюм (табл. XI, рис. 7, 8);
- 5) *юйи* — дождевое платье (табл. XI, рис. 9).

В 1766 г. был опубликован многотомный альбом ксилографических иллюстраций к законам 1759 г. с факсимиле предисловия, написанного самим императором Цянь-луном [130, IV—VII]. Цянь-лун писал: «... [в отношении одежды]... Мы опираемся на старые [установления] Нашей (т. е. маньчжурской. — В. С.) династии [и ничего] не смеем менять... [династии завоевателей далекого прошлого] Бэй Вэй, Ляо, Цзинь, а затем и [монгольская] Юань сменили свои национальные одежды и шапки на китайский костюм и головной убор, и не было [из этих династий] ни одной, которая бы не погибла через одно поколение».

Эти слова как нельзя лучше отражают настроение маньчжурских завоевателей, которые введением своих обычаев в стране стремились закрепить свое господство.

Действительно, никто из былых захватчиков не изменил внешний облик китайца в такой степени, в какой это удалось сделать маньчжурам.

Они заставляли всех мужчин брить переднюю часть головы, а оставшиеся сзади волосы заплетать в длинную косу — *бянь*. Коса стала символом национального угнетения, и народные восстания против власти маньчжурской династии обычно начинались со срезания кос. Маньчжуры ввели в упот-

ребление шапки, резко отличающиеся по фасону от китайских (см. табл. XXVIII, ряд 6), а всех чиновников обязали носить платье маньчжурского покроя, черты которого постепенно внедрялись в костюм всех слоев общества. И только женщинам удалось сохранить свою национальную прическу и некоторые элементы одежды, хотя жены чиновников, служивших в столице, по крайней мере в официальных случаях, были обязаны одеваться, как маньчжурские женщины. Однако для всех китайцев национальный костюм сохранился в качестве свадебного и погребального наряда (см. табл. XI, рис. 16—19). Интересно, что впоследствии, когда уже пало иноземное иго, когда мужчины состригли косы, женщины, как ни странно, начали носить маньчжурские длинные халаты. Они не вышли из моды даже и сейчас, когда мужской костюм стихийно европеизируется, причем до сих пор эти халаты откровенно именуются *ципао* — «знаменные», т. е. маньчжурские [1 а, 29].

Напомним, что с древнейших времен история китайского костюма была историей борьбы исконных китайских форм с формами одежды, бытовавшей у кочевых народов сопредельных северных и западных стран. Для китайского костюма характерен свободный, широкий покрой, длинный и широкий рукав и предпочтительное употребление завязок вместо пуговиц. Одежда же кочевников всегда была приспособлена для верховой езды: плотно облегалась тело, отличалась узким рукавом, узким круглым воротом и рядом застежек (ср. табл. X и табл. XI).

На разных этапах истории китайский костюм испытывал влияние костюма кочевников, но никогда оно не было таким сильным и глубоким, как в период маньчжурского господства. Однако это влияние не было односторонним — и в costume кочевников прослеживалось китайское влияние.

Еще до того как в 1644 г. маньчжуры завоевали Китай, орнамента китайского костюма проникла на почву Маньчжурии — с халатами и тканями, которыми одаривал китайский двор племенных вождей сопредельных стран.

Таким образом, завоеватели пришли в Китай в одежде, уже декорированной на китайский лад.

После падения династии Мин взаимовлияние маньчжурских и китайских форм в одежде пошло еще более быстрыми темпами. И если покрой цинского халата в основном сохранил маньчжурские черты, все-таки в целом костюм периода Цин представлял нечто новое, отличное как от китайского костюма периода Мин, так и от одежды маньчжурских завоевателей.

Законы 1759 г. закрепили те формы одежды, которые появились в результате более чем столетнего периода развития маньчжурского костюма на китайской почве. Обилие и неустойчивость форм, характеризовавшие одежду с 1644 по 1759 г., сменились стабилизацией покроя и декора. В течение последующих полутора столетий в костюме отмечались лишь стилистические изменения, достаточно заметные, чтобы теперь служить ключом к датировке, но не затрагивавшие основных принципов покроя и декора и потому игнорировавшиеся в последующих иллюстрированных изданиях цинских законов. Так, например, в опубликованной в 1818 г. книге «Циньдин Да Цин хуйдянь ту» («Высочайше утвержденные иллюстрации к законам Великой Цинской империи») [143] приведены точные копии иллюстраций к законам, изданным в середине XVIII в.

Предметом настоящего очерка является исследование декора некоторых наиболее интересных предметов стабильной цинской одежды, бытовавшей с 1759 г. до падения маньчжурской династии в 1912 г. Однако, поскольку декор неотделим от предметов, которые он украшает, мы включили в круг рассматриваемых вопросов и общий строй одежды¹.

Прежде всего вкратце напомним, что при всех формах одежды китаец цинских времен поверх халата-*паоцза* надевал однобортную кофту-*гуацза*, которая обычно бывала короче халата. Рукава ее были тоже короче и шире, чем рукава халата. Согласно законам, при формах *чаофу*, *цзифу* и *чанфу* длина этой кофты была ниже колен, и только в дорожном костюме она доходила лишь до уровня опущенных рук (так называемая *сингуа*, или *магуа*).

На голове летом мужчины носили широкие, параболического профиля шляпы — *сягуань*, плетенные из тростника (*тансы*) или бамбуковой стружки (*чжусы*), украшенные красной кистью — *чжувэй*, покрывающей всю поверхность этого головного убора. Венчалась шляпа узелком, связанным из красного шнура — *хунжунцзе*, или наверху — *дин* с камнем, служившим показателем ранга (см. сводную таблицу на стр. 107).

В качестве зимнего головного убора использовалась круглая шапка-*дунгуань* с круто заломленными вверх полями, подшитыми черным бархатом (*цинжун*) или мехом дымчатого соболя (*сюньдяо*), черно-бурой лисицы (*хэйху*) или каракулем (*хэйяньпи*). Венчалась *дунгуань* таким же красным узелком или наверху с камнем, как и летняя шляпа, и тоже была украшена красной кистью.

У некоторых военных чинов и летний и зимний головные уборы украшались павлиньими перьями — *кунцяолин*. Эти перья были трех степеней, различавшихся количеством глазков: высшая степень — три глазка (*саньянь кунцяолин*), средняя — два глазка (*шуньянь кунцяолин*), низшая — один глазок (*кунцяолин*). Лишение глазка или всего пера было одной из форм наказания.

¹ Все сведения, которые мы будем приводить без ссылок, почерпнуты нами из пояснительных текстов и рисунков в упомянутом выше своде иллюстраций к циньдунским законам [130].

Навершия шапок при форме *чаофу* были выше обычных. У аристократии они имели два этажа — *эрцэндин*, у императора и наследника три — *саньцэндин* и украшались золотыми драконами. Кроме того, на летних головных уборах императора и наследника были золотые изображения Будды (*цзиньфо*) спереди и небольшие кокарды-*шэлинь* сзади.

На летних головных уборах аристократии были только кокарды спереди и маленькие розетки (*цзиньхуа*) сзади. Чиновники разных степеней носили в навершиях камни разных цветов, а аристократия — только рубины, и поэтому для них знаками различия было количество жемчужин в кокарде-*шэлинь* (см. сводную таблицу на стр. 107).

При этом интересно обратить внимание на следующую деталь. Чиновников I и II рангов отличают красные камни в навершии, но у старшего — блестящий рубин, а у младшего — коралл, матовость которого еще усилена гравировкой. III и IV ранги обозначают синие камни, но у чиновника старшего по чину — блестящий сапфир, а у младшего — матовый камень ляпис-лазурь. Чины V и VI рангов носят белые камни, но у старшего — прозрачный, сверкающий хрусталь, а у младшего — непрозрачный, матовый шарик, выточенный из раковины тридакны. VII и VIII ранги отличают золотые шарики, но у чиновника младшего по чину блеск золота приглушен гравировкой. В этом сказалось желание маньчжуров приспособить знаки различия своих национальных чинов четырех степеней к девятиранговой системе Китая. Они сохранили последовательность четырех цветов, но разбили каждый на две части, различающиеся качеством материала, а для девятого ранга добавили серебряный шарик.

Кроме того, как летние шляпы, так и зимние шапки при форме *чаофу* отличались непомерно большой кистью из красных шнуров, покрывавших всю верхнюю часть головного убора как бы второй шапкой.

Описанные выше головные уборы, которые носили маньчжуры, а иногда и китайцы, занимавшие какой-либо официальный пост, отличались резко выраженным маньчжурским характером. Китайцы чаще носили традиционные маленькие круглые черные шапочки — *гуапимао*, состоящие из околыша и шести клинообразных долек с пуговкой на макушке и кокардой (знаком различия) на лбу.

Представление об официальном маньчжурском костюме было бы неполным, если бы мы не упомянули о пелеринообразном воротнике — *пилин*, который пришивался или пристегивался к *чаофу*. Он выправлялся поверх *гуацза*, покрывал все плечи и свешивался по бокам. Придворное ожерелье — *чаочжунь*, которое надевали в самых торжественных случаях, завершает полный парадный костюм цинского времени. Все эти детали видны на табл. IX.

ЭЛЕМЕНТЫ ЖЕНСКОГО КОСТЮМА

Костюм маньчжурских женщин мало отличался от мужского. Летом, а иногда и зимой женщины предпочитали ходить с непокрытой головой. При этом специфически маньчжурская прическа представляла собой сложное сооружение, имеющее вид вертикально поставленной, обращенной вперед плоскости, напоминающей хвост рака и украшенной цветами и подвесками. Кроме того, женская форма *чаофу* состояла из особых безрукавных *чаогуа* и халатов *чаопао*, лишь слегка отличающихся от мужских халатов *пао*. При форме же *цзифу* женщины могли надевать как кофты, ничем не отли-

чающиеся от *буфу* их мужей, так и особые женские *цзифугуа*, часто отличавшиеся более пышным декором.

Декор женского повседневного костюма — *чанфу* часто был пышнее и цветистее мужского, поскольку мужчины обычно носили одноцветные халаты², а женская одежда была украшена художественным ткачеством или многоцветной вышивкой. Кроме того, поверх *чанфу* женщины надевали обычно не однобортные *гуацза*, а безрукавки-*каньцзяр*, или *бэйсинь*, или двубортные короткие кофты — *курмы*, т. е. то, что часто носили и мужчины, но что не было для последних предписано цяньюновскими законами.

Парадные туфли маньчжурок, в противоположность китайкам никогда не бинтовавших ног, были снабжены квадратными, расширяющимися книзу срединными каблуками.

Китайки в отличие от маньчжурок носили не очень длинные двубортные кофты — *ао* с широкими рукавами. У простых женщин из-под *ао* была видна значительная часть штанов, а женщины средних и высших слоев общества обычно под *ао* поддевали своего рода «плахту»-*цзюньцза* с гладкими, часто декорированными прямоугольниками спереди и сзади и с заглаженными складками по бокам (хотя бывали юбки и без складок). В торжественных случаях поверх *ао* надевали безрукавку-*сяпэй* с застежками впереди и W-образным подолом, украшенным бахромой, а на плечи накидывали роскошную пелерину-*юньцзянь*.

Китайки предпочитали ходить с непокрытой головой и лишь в самых торжественных случаях, особенно на свадьбу, надевали сложный головной убор — *фэнгуань*, оставшийся им в наследство от периода Мин.

Теперь перейдем к изучению отдельных, наиболее интересных предметов одежды Китая XVIII, XIX вв.

Мужская кофта *гуацза*

Верхней одеждой при формах *чаофу* и *цзифу* у мужчин служила одна и та же кофта-*гуацза*, по закону кубового (*шицин*), а на практике часто фиолетового цвета (или даже черного), сшитая или из совсем гладкой шелковой ткани, или из ткани с узором того же цвета, что и фон (*бэньсэхуа*), т. е. камки. На *гуацза* нашивались или вышивались знаки различия, точно обозначающие ранг носителя. Одежде *чанфу* соответствовала такая же по покрою *гуацза*, но без знаков различия.

Гуацза императора называется *гуньфу*. Ее отличают четыре дракона о пяти когтях, изображенные анфас, вышитые на груди, на спине и на плечах.

Здесь следует коснуться терминологии, связанной с иерархическим значением изображений дракона. Упомянутый выше тип дракона называется *чжэнлун* и является старшим. Затем идет дракон с пятью когтями, изображенный в профиль и называющийся *синлун*. Дракон с четырьмя когтями, изображенный анфас, называется *чжэнман*, а такой же дракон в профиль — *синман*. Кроме того, существует термин для обозначения дракона, свернувшегося в кольцо, — *паньлун*. Все эти драконы вписывались в круг. Служившие знаками различия, такие круглые медальоны вышивались, а иногда нашивались на парадные *гуацза* и назывались *туаньлун*.

Обрамлением вписанных в круг драконов служат стилизованные облака, по законам пяти цветов, соответствующих пяти стихиям (см. стр. 22, 25).

В центре нагрудной и наспинной нашивок императорской *гуньфу* вписан иероглиф «шоу» — «долголетие» в древнем стиле *чжуань*, а в верхней части плечевого медальона вышиты два из древних двенадцати символов *шиэр чжан*: на левом плече — солнце (розовый диск с яркой трехногой птицей *Цзиньбу*, напоминающей петуха), на правом плече — луна [голубой диск с изображением коричневого дерева *гуй* (кассия)] и волшебного зайца *Юэту*.

Один *туаньлун* с правого плеча императорской *гуньфу* хранится в московском ГМИИВ (инв. № 5735). Только вместо облаков дракон окружен цветами. О том, что этот знак именно с правого плеча, мы узнаем не только по лунному диску, но и по положению дракона. Дело в том, что хвост центрального *паньлуна* всегда был обращен влево от зрителя, и в таком же положении был дракон на левом плече. Таким образом, хвост его спускался на переднюю часть халата. Чтобы не нарушать симметрии, правого плечевого дракона изображали в обратном положении, что мы и видим у нашего *туаньлуна*, обращенного хвостом вправо от зрителя (см. табл. XII).

В конце XIX в., по-видимому, произошли некоторые изменения в знаках различия. Если иероглиф «шоу» остался прерогативой одного только императора, то символы из числа *шиэр чжан* стали появляться и на «драконовых» *туанях* регентов, причем кроме солнца и луны, вышитых на плечевых медальонах, в верхней части нагрудного медальона изображались звезды, а в верхней части наспинного — горы.

Второй разновидностью форменной *гуацза* была *лунгуа* — верхняя одежда сыновей императора, которая от императорской *гуньфу* отличалась только тем, что вместо иероглифа «шоу» в центре нагрудного и наспинного медальонов были вышиты «пылающие жемчужины» — *хочжу*, а кроме того, на ней не было символов из числа *шиэр чжан*.

Все остальные верхние кофты со знаками различия называются *буфу*. Они не отличаются от *гуньфу* и *лунгуа* ни по крою, ни цветом, ни размерами, а если говорить о *буфу* высшей аристократии, то и в знаках различия большой разницы нет. Так, например, кофта князей первой степени (*циньюань*) отличается от описанной тем, что на плечах вместо *чжэнлунов* вышиты *синлунь*. У князей второй степени (*цзюньвань*) на всех четырех медальонах *синлунь*. Однако далее вышивки на плечах исчезают. У князей третьей степени (*бэйлэ*) на груди и на спине по одному круглому медальону с *чжэнманами*, у князей четвертой степени (*бэйцзы*) — с *синманами*. Все остальные титулованные лица носили на груди и на спине своих *буфу* по одному квадрату с вписанным в него *чжэнманом*, а у чиновников на этих квадратах вышивались птицы или звери. Эти квадраты — *буфаны*, до предела насыщенные символикой, своими стилистическими особенностями дают ключи к датировке костюма.

Буфан

Буфаны — квадратные вышивки или нашивки на груди и спине цинской *буфу* — знаки различия девяти рангов гражданских и военных чиновников. Это чрезвычайно своеобразные, вышитые или тканые картины, нередко поражающие совершенством художественной формы.

² Если мужчины и щеголяли узорами на повседневном платье, то узоры эти были того же цвета, что и фон, и создавались лишь различным направлением нитей (камчатная ткань).

Зарождение обычая вышивать на груди и на спине изображения птиц и животных, вписанные в квадрат, относится еще ко времени монгольского господства в Китае [45, 73]. В период Мин эти вышивки развились в определенную систему знаков различия, которая с некоторыми изменениями сохранилась до конца династии Цин.

В доцинские времена и в первые годы маньчжурского господства *буфаны* носили на длинных двубортных халатах³, а с 1652 г. их начали нашивать на однобортные *гуацза*⁴. С этого момента нагрудный *буфан* стал резко отличаться от наспинного вертикальным разрезом посередине, соответствующим сходящимся на груди бортам кофты⁵.

Птица на *буфанах* гражданского чиновника символизировала утонченность [39, 90]. Девяти рангам соответствовали изображения (см. табл. XX, рис. 1—9) девяти разных птиц [96, II, 30—32; 161, № 729, 39; 130, V, 22, 29, 37, 51, 67, 81, 92, 100, 107]: I — журавль (*сяньхэ*); II — золотистый фазан (*цзиньцзи*); III — павлин (*кунцзяо*); IV — дикий гусь (*юньлянь*); V — серебристый фазан (*байсянь*); VI — белая цапля (*лусы*); VII — мандаринская утка (*цичи*); VIII — перепелка (*ляньчунь*); IX — райская мухоловка (*ляньцяо*).

На *буфанах* военных чиновников изображались реальные и фантастические животные (см. табл. XX, рис. 10—18), символизировавшие храбрость и силу [96, II, 33—35; 130, V, 25, 33, 42, 55 (только рисунок, текст ошибочен), 72, 85, 97, 111]: I — фантастическое животное *цилинь*; II — лев (*шицза*); III — леопард (*бао*); IV — тигр (*ху*); V — медведь (*сюн*); VI — тигренок (*бяо*); VII и VIII — носорог (*синю*); IX — фантастическая морская лошадь *хайма*.

Необходимо подчеркнуть, что на знаке девятого ранга изображалась действительно лошадь, а не тюлень и не морской конек, как иногда переводят этот термин. В минской энциклопедии *хайма*, обьятая языками пламени, несется над просторами океана [96—II, 346], но в альбоме иллюстраций к динским законам эта лошадка мирно пасется на лужайке, ничем уже не оправдывая своего эпитета «морская» [130, V, 111].

В самом начале периода Цин в верхнем углу *буфана* появилось изображение солнца. Все птицы и животные смотрят на солнце прямо перед собой или оглядываясь через плечо, видимо символизируя чиновника, взирающего на императора в ожидании повеления.

Антураж главной фигуры *буфана* — птицы или животного — представляет символическое изображение всего мироздания, которое якобы состоит из трех сфер: Неба, Земли и Мирового океана. Солнце и условный облачный узор символизируют Небо. Выветренная, поздраватая скала, на которой стоит птица или животное, обозначает Землю, а Море воплощено в узоре *лшуй*, который условно изображает глубину океана, и в стилизованном рисунке пены и волн — *пиншуй*⁶.

Кроме главной фигуры и воплощения трех сфер на *буфанах* еще много второстепенных деталей. Море, по представлению китайцев, источник богатства, и поэтому еще в эпоху Мин в узор *пиншуй* вплетались символы *ба бао* («восемь дра-

гоценностей»). Правда, не всегда изображались все восемь сразу. Чаще всего можно видеть драгоценности, ассоциирующиеся именно с богатствами моря: жемчуг-*чжу* и коралл-*шаньху*. Нередко можно встретить также фигуры *юаньшэн* и *фаншэн*, которые в древности были драгоценными головными украшениями, а позднее стали просто благожелательными амулетами. Кроме этих четырех символов встречаются также: слоновые клыки (*сянья*), рог носорога (*сыцзяо*) или листовидный нефрит, свитки картин *цзюань* или рулоны шелковых тканей; благожелательный жезл *жуи* с головкой в форме гриба бессмертия — *линчжи*; стилизованный слиток серебра — *дин*; ударный инструмент — *цин*, который по фонетической ассоциации символизирует счастье, и некоторые другие (см. табл. XIV, XV).

В период Юн-чжэн (1723—1736) в волнах *буфана* появляются омонимические ребусы. Например, изображение вазы с тремя выходящими из нее алебардами, которое можно описать так: «Пин шэн сань цзи». Если иероглифы этого предложения заменить другими, имеющими то же звучание, но другое значение, то получится пожелание: «Спокойно поднимитесь на три ранга выше» [39, 105].

В правление Цянь-луна (1736—1796) на *буфанах* начали вышивать летучих мышей, символизирующих счастье, так как слова «летучая мышь» и «счастье» в китайском языке являются омонимами (и то и другое — *фу*). Обычно красный цвет вышитых мышей усиливает значение символа: слово «красный» (*хун*) омонимично слову «безграничный».

В дальнейшем на *буфанах* появляются еще два комплекса символов, называемых иногда также *ба бао*. Ранее эти комплексы имели религиозное значение, а потом переосмыслились в благожелательные символы и стали любимым орнаментальным мотивом на одежде вообще и на *буфанах* в частности. Первый из двух новых комплексов знаков счастья более точно называется *ба цзисян*. Он состоит из знаков буддийского происхождения. Это атрибуты будд и бодхисаттв (см. табл. XVI, XVII). Кроме того, они ассоциировались с разными частями тела человека, символически приносимыми в жертву Будде: колесо (*лунь*) — сердце, балдахин (*гай*) — легкие, зонт (*сань*) — селезенка, ваза (*гуань*) — желудок, «бесконечный узел» (*чан*) — кишки, лотос (*хуа*) — печень, раковина (*ло*) — желчный пузырь и рыбы (*юй*) — почки [14, I, 19, «бао»]. По другому толкованию, колесо символизирует вечный круговорот превращений — закон Бытия, а также первую проповедь Будды, в которой он провозгласил этот закон; ваза — сосуд, полный чудесного напитка бессмертия — «амриты»; раковина — голос Будды, призывающий к молитве. Некоторые эмблемы этой серии были переосмыслены на конфуцианский лад и совершенно потеряли свой буддийский характер. Балдахин стал обозначать покровительство императора, зонт — неподкупного чиновника, рыбы — многодетность (по ассоциации со множеством икринок), или достаток (омонимы *юй*-рыбы и *юй*-излишек), или, наконец, — успех на экзамене (имеются в виду трудности, которые приходится преодолевать рыбам, обычно карпам-*лиюй*, идущим против течения бурных, порожистых рек к месту нереста)⁷.

Следующий комплекс «восьми драгоценностей» — *ба сянь* — атрибуты восьми даосских святых: веер (*шань*) Чжунли Цюаня, меч (*цзянь*) и мухогонок (*иншуа*) Люй Дун-биня, тыква-горлянка (*хулу*) и клюка (*гуай*) Ли Те-гуая,

⁷ Именно такое значение знаков *ба цзисян* дает большинство европейских работ [см., напр.: 80, 49—50, 55—56].

³ См., например, портрет минского чиновника в красном в постоянной экспозиции китайского искусства в ГМИНВ (инв. № 3418).

⁴ Эту дату указывает С. Камманн, ссылаясь на законы первого маньчжурского императора Шунь-чжи [см.: 45, 81].

⁵ Это хорошо видно на портрете чиновника (инв. № 14200), хранящемся в фондах ГМИНВ.

⁶ Эти термины применяются для обозначения аналогичных узоров на халатах [см.: 130, IV, 10а, 19а].

кастаньеты (*пайбань*) Цао Го-цзю, флейта (*ди*) Хань Сян-цзы, бамбуковая трещотка (*юйгу*) Чжан Го-лао, лотос (*лян*) Хэ Сянь-гу на длинном, изогнутом, как рукоятка жезла *жуи*, стебле, корзина с цветами (*хуалань*) Лань Цай-хэ (см. табл. XVIII и XIX).

Знаки двух последних комплексов гораздо более устойчивы и чаще выступают в полном составе, чем старые символы богатства. Последние не так уж часто изображались все сразу, и многие из них имели дублеров. Впрочем, бывают случаи, когда комплексы *ба бао* смешиваются, а иногда изображаются все сразу.

Перечисленные элементы декора *буфанов* с небольшими изменениями сохранялись вплоть до 1898 г., когда в связи с реформами Кан Ю-вэя знаки различия чиновников были упрощены: на них остались лишь облачный мотив, солнце да изображение птицы или животного.

Те изменения, которые происходили в зависимости от меняющейся моды, лучше всего проследить на реальных вышивках, хранящихся в ГМИНВ. Для заполнения лагун привлечены *буфаны* из коллекции МАЭ и европейские публикации.

В Государственном музее искусства народов Востока хранятся 26 *буфанов*. В инвентарных книгах музея они ошибочно именуется «нагрудный знак различия китайского чиновника — *бицзу*».

Во-первых, это не только нагрудный знак, но и на спине иый (в словаре «Цыхай» одно из приведенных названий этого знака даже состоит из слов «спина» и «грудь» — *бэйсюн*). Во-вторых, слово «*бицзу*» — очевидно, искаженное «буцза» — «нашивка», которым называют подобные знаки различия в китайской литературе [144, 1214, «бу»]. Однако этим словом обозначают не только квадратные нашивки, но и круглые, часто не являющиеся знаками различия, более точно называемые *туаньбу* — «круглые нашивки». Поэтому слово «буцза» не может служить точным термином для обозначения квадратных знаков различия. Такой термин еще не выработался в китайской литературе. Энциклопедия «Цыхай», например, дает три названия: *бу*, *буцза* и *буфу*. Первые два одновременно обозначают просто «заплата», а последний — «платье», на которое нашивался знак различия. Иногда в китайской литературе используется слово «буфан» [43, 76, сноска 12], которое мы и предлагаем как термин для обозначения квадратного знака различия (гражданского или военного чиновника), нашивавшегося или вышивавшегося на груди и на спине официального платья. Слово «буфан» составлено из двух иероглифов («бу» — «нашивка, заплата» и «фан» — «квадрат»), правильно передающих значение термина.

Из хранящихся в музее *буфанов* несколько пар совершенно одинаковые, отличающиеся лишь тем, что одни разрезаны по вертикали на две части, другие разреза не имеют. Таким образом, ясно, что они являются парами знаков различия для одной *буфу*: первые нашивались на груди, вторые — на спине (инв. №№ 6123а и 6123б, 14280 и 14282, 14278 и 14285). Всего в коллекции музея четырнадцать нагрудных знаков различия и двенадцать наспинных.

Стилизация изображения птиц на гражданских *буфанах*, а особенно животных — на военных часто затрудняет определение ранга обладателя той или иной вышивки. Иллюстрации к цинским законам, мелкие и нечеткие, не дают возможности выделить характерные черты птицы или животного, отличающие их от всех других. Полезнее иллюстрации в минской энциклопедии [96, II, 30—35]. Однако на цинских *буфа-*

нах часто встречаются изображения, не похожие ни на одну из минских иллюстраций, что, очевидно, объясняется стилистическими изменениями, происшедшими после составления энциклопедии.

К счастью, в Китае в период Цин существовал один вид одежды, на котором кроме большой птицы на самом *буфана* вышивали маленькие фигурки сразу всех птиц, встречающихся на *буфанах*. Это женская безрукавка *сялэй*. Причем обычно птицы на ней располагались в порядке старшинства сверху вниз: на груди, по бокам *буфана*, — от журавля до дикого гуся включительно; на спине — от белой цапли до райской мухоловки. Серебристый фазан помещался на плечах⁸.

Сравнение минских иллюстраций, изображений на *сялэй* и *буфанах* дало возможность выделить основные черты, характеризующие каждую птицу.

Первый ранг — журавль (см. табл. XX, рис. 1). Длинная шея, красная головка, длинный и тонкий, слегка изогнутый клюв, короткий, распущенный (пять-девять перьев) хвост, у основания крыльев по два-три торчащих пера. В более поздних изображениях под клювом часто виден мешкообразный зоб. В коллекции ГМИНВ три *буфана* принадлежали гражданским чиновникам первого ранга (инв. №№ 6123а, 6123б и 13321). Но все три птицы вышиты только золотой нитью, поэтому, естественно, головки у них золотые, а не красные. Однако наличие всех остальных признаков позволяет отнести эти *буфаны* к знакам различия первого ранга.

Второй ранг — золотистый фазан (см. табл. XX, рис. 2; табл. XIV). Короткий, слегка изогнутый клюв, большой заостренный хохолок на голове, два длинных хвостовых пера, часто с поперечными метинами. Второй ранг представлен в коллекции ГМИНВ одним знаком различия (инв. № 2921).

Третий ранг — павлин (см. табл. XX, рис. 3; табл. XXI). Длинный пышный хвост из перьев с глазками и высокий султан на голове. Павлин изображен на одном *буфана* коллекции (№ 14517).

Четвертый ранг — дикий гусь (см. табл. XX, рис. 4). Эта птица, пожалуй, обладает наименее ярко выраженными признаками: длинная тонкая шея и слегка загнутый вверх хвост. Но и эти черты иногда отсутствуют, и тогда приходится прибегать к методу исключения. Например, птица на *буфана* № 1007 (ГМИНВ) не может быть ни павлином, ни золотистым или серебристым фазаном, ни райской мухоловкой, поскольку у нее короткий хвост. От белой цапли и мандаринской утки ее отличает отсутствие хохолка на голове. Хвост птицы не распущен, как у журавля, и не загибается вниз, как у перепелки. Таким образом, остается один дикий гусь.

Пятый ранг — серебристый фазан (см. табл. XX, рис. 5). Заостренный хохолок на голове, три или пять длинных зазубренных хвостовых перьев и ровная светлая окраска. В ГМИНВ хранятся четыре *буфана* с этой птицей (напр., инв. № 14281).

Шестой ранг — белая цапля (см. табл. XX, рис. 6). На минских и раннецинских изображениях для цапли характерен длинный тонкий хохолок, который позднее приобрел сходство с хохолком фазана. Длинные ноги и белое оперение. Белая цапля изображена на трех *буфанах* (инв. №№ 14284, 14279 и 2920в).

⁸ В ГМИНВ имеются две передние половинки такой *сялэй* (инв. № 2920), сшитые вместе. [Спинку *сялэй* см.: 34. табл. 30]. В МАЭ хранится целая *сялэй* (инв. № 2054-9).

Седьмой ранг — мандаринская утка (см. табл. XX, рис. 7; табл. XVI). Пестрая птица. Тяжелый синий хохолок и острые оттопыренные перышки на шее. Типичны изображения этой утки на двух знаках различия из коллекции ГМИНВ (инв. №№ 3417 и 6122). На *буфана* № 2920 вышита птица с синим хохолком, характерным для мандаринской утки, но белое оперение и отсутствие типичных перышек на шее заставляют усомниться в том, что это утка. Если в дальнейшем будут встречены аналогичные изображения мандаринской утки, то они позволят с большей уверенностью отнести этот *буфан* к седьмому рангу.

Восьмой ранг — перепелка (см. табл. XX, рис. 8). Довольно реалистическое изображение, мало изменившееся со времени династии Мин. Серо-коричневое оперение, тупой, очень короткий хвост, загибающийся вниз. Восьмой ранг в коллекции ГМИНВ представлен одним знаком (инв. № 2920а).

Буфан девятого ранга — райская мухоловка (см. табл. XX, рис. 9) — в музее отсутствует. Характерная черта птицы — два длинных хвостовых пера с глазками на конце [45, рис. 6а].

Изображения животных на знаках различия военных чиновников отличались большей по сравнению с птицами стилизацией еще в иллюстрациях минской энциклопедии. Поэтому они претерпели меньше стилистических изменений. Птицы же, изображавшиеся довольно реалистически в период Мин, постепенно становились все более и более стилизованными. Часть характерных признаков исчезла, другие черты, наоборот, подчеркивались настолько, что птица переставала походить на реальную и становилась как бы знаком, обозначающим, а не изображающим ее.

Что же касается военных *буфанов*, то, поскольку в коллекции музея они представляют только два военных ранга (военных *буфанов* сохранилось вообще гораздо меньше, чем гражданских⁹), остановимся лишь на них.

На трех *буфанах* (инв. №№ 2934, 14278 и 14285) изображен соответствующий второму рангу фантастический лев (см. табл. XX, рис. 11), похожий на представленного на минской иллюстрации: длинная грива на голове и на спине и несоразмерно огромная, лохматая кисть на конце хвоста, имеющие зеленоватую окраску.

На двух знаках (инв. №№ 14280 и 14282) представлен соответствующий третьему рангу леопард (см. табл. XX, рис. 12; табл. XVIII), которого легко узнать по характерным пятнам на шкуре.

За многовековую историю *буфанов* не только основная фигура, но и отдельные элементы их антуража претерпели значительные стилистические, а иногда и принципиальные, конструктивные изменения, которые дают возможность да-

тировать многие знаки различия. Большую помощь при этом оказывает сравнение музейных *буфанов* с приведенными на иллюстрациях в минской и цинской энциклопедиях и на портретах и фотографиях чиновников. В результате такого сравнительного изучения в 1966 г. для семнадцати *буфанов* из двадцати шести, находящихся в коллекции ГМИНВ, были определены новые даты их создания; для остальных даты были уточнены.

Хронологически все *буфаны* прежде всего можно разделить на две большие группы: минские и цинские. На каждом минском *буфана*, судя по портретам и иллюстрациям, всегда изображено по две птицы и нет солнца. В минских законах солнце как элемент изображения на знаках различия не упоминается, а на иллюстрациях в энциклопедии того же периода его можно увидеть только на *буфана* аристократа — там на солнце смотрело фантастическое животное *цилинь*.

Если вспомнить, что на левом плече торжественных одеяний императора с глубокой древности изображалось солнце, и учесть, что на *буфана* с *цилинем* оно тоже тяготеет к левому плечу, то можно предположить, что такой *буфан* символизировал близость аристократа к императору.

На цинских *буфанах* всегда изображена только одна птица и солнце. А так как на всех *буфанах* коллекции ГМИНВ мы видим одну птицу и солнце, то ясно, что все они относятся к цинской группе. Правда, в цинских законах тоже не говорится об обязательности солнца на *буфанах*, однако то, что на всех иллюстрациях к законам оно присутствует, свидетельствует о распространении этого обычая на все *буфаны*.

Приведем один любопытный факт, доказывающий, что цинский китаец не мог даже представить себе *буфана* без солнца: художник, иллюстрировавший цинскую энциклопедию, в разделе, посвященном костюму периода Мин, довольно-таки точно воспроизвел рисунки минской энциклопедии с той только разницей, что кое-где сократил количество птиц на *буфана* до одной и добавил совершенно необходимое, по его мнению, солнце. На каждой странице он поместил по два *буфана*, причем на верхнем солнце изображено в правом от зрителя углу, а на нижнем — в левом. Возможно, это обозначало, что и на груди и на спине солнце должно было вышиваться у левого плеча.

С. Камманн считает, что так оно и было, и, основываясь на изобразительном материале, полагает, что только в XIX в. положение солнца на *буфана* изменилось: во-первых, оно стало одинаковым на грудном и на спинном знаках различия (т. е. если на грудном *буфана* оно располагалось в правом углу, ближе к левому плечу, то и на спинном оно было в правом углу, а следовательно, ближе к правому плечу), а во-вторых, на мужских знаках оно стало изображаться всегда в левом углу (т. е. на спине — у левого плеча, а на груди — у правого). По мнению С. Камманна, такое перемещение солнца от левого плеча к правому на мужских нагрудных знаках было связано с желанием сделать так, чтобы животные или птицы, вышитые на груди мужа и жены, сидящих рядом (женщина, согласно этикету, всегда по правую руку от мужчины), были бы обращены друг к другу.

И действительно, некоторые материалы подтверждают гипотезу С. Камманна, во всяком случае вторую ее часть.

В ГМИНВ есть альбом рисунков на рисовой бумаге (инв. № 11063) с надписью бывшего его владельца, из которой явствует, что альбом был куплен в 1824 г. Таким образом, рисунки эти, видимо, отражают моды начала XIX в. На них

⁹ С. Камманн дает следующее объяснение этому факту. Поскольку военные обычно носили специальные военные костюмы, а *буфу* с *буфаном* надевали лишь в редких случаях, в их гардеробе часто было не больше одной кофты со знаком различия. Когда же военный чиновник умирал, то его хоронили в самой торжественной одежде, т. е. в этой самой *буфу* с единственным *буфаном*. Гражданские же чиновники носили *буфу* гораздо чаще, и поэтому в их гардеробе бывало по несколько *буфанов*. Кроме того, большое число позднейших военных знаков различия погибло во время революции 1911 г. Если среди гражданских чиновников было значительное число китайцев, то военные посты обычно занимали маньчжуры. Во время революции, посившей антиманьчжурский характер, военные чиновники-маньчжуры, боясь быть опознанными, сжигали свои знаки различия [подробнее об этом см.: 45, 89].

видно, что солнце и на мужских и на женских буфанах расположено ближе к левому плечу. Такое же положение солнца видно на парных портретах XVII в. [45, рис. 2а].

Эти материалы свидетельствуют о том, что до XIX в. мужские и женские *буфаны* ничем не отличались друг от друга.

Изменение положения солнца на мужских нагрудных знаках в XIX в. и исчезновение различия между наспинным и нагрудным *буфанами*, которое, по предположению С. Камманна, существовало тоже примерно до XIX в., отражены, например, в портрете чиновника первого ранга Ци-ина из Бостонского музея изящных искусств (на нагрудном знаке солнце ближе к правому плечу) и на рисунке XIX в. из фондов ГМИНВ (инв. № 2998), где видны наспинные *буфаны*, на которых солнце у мужчин — у левого плеча, а у женщин — у правого. Парные *буфаны* из коллекции ГМИНВ тоже показывают, что в XIX в. на наспинном и нагрудном знаках солнце располагалось одинаково (инв. №№ 13320 и 13319).


Таким образом, на протяжении всего периода Цин солнце на *буфанах* могло быть как в правом, так и в левом углу. Однако С. Камманн считает, что если на ранних квадратах (до XIX в.) это является ключом к определению, нагрудный это знак или наспинный, то в XIX в. положение солнца свидетельствует о том, мужской это *буфан* или женский.

У нас нет никаких оснований не согласиться со второй частью выводов С. Камманна. Что же касается их первой части, то тут дело обстоит иначе.

В МАЭ хранится *буфу* (инв. № 671 — 116) XVII в. с совершенно одинаковыми *буфанами* на груди и на спине — и на том и на другом квадрате солнце расположено в левом от зрителя углу. Таким образом, на груди солнце ближе к правому плечу.

Этот факт свидетельствует о том, что уже в XVII в. нагрудный и наспинный *буфаны*, во-первых, не всегда отличались различным положением солнца, а во-вторых, на мужских нагрудных знаках солнце иногда располагалось ближе к правому плечу.

Таким образом, в ранних *буфанах*, так же как и в поздних, солнце не может служить ключом к различению нагрудных и наспинных знаков. Его положение свидетельствует лишь (и то не всегда), мужской это *буфан* или женский: знак с разрезом (нагрудный), имеющий солнце в левом углу, — всегда мужской; такой же квадрат с солнцем в правом углу до XIX в. — либо женский, либо мужской, а в XIX в. (с середины) — только женский. Знак без вертикального разреза (наспинный) до XIX в. при любом положении солнца может быть и женским и мужским, а с середины XIX в. с солнцем в правом углу — только женским, а с солнцем в левом углу — только мужским. Для наглядности эти данные сведем в следующую схему.

	СОЛНЦЕ НА НАГРУДНЫХ БУФАНАХ*	
	ЖЕНСКИЕ	МУЖСКИЕ
СО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII в. ДО СЕРЕДИНЫ XIX в.		
		
С СЕРЕДИНЫ XIX в.		

Но вернемся к датировке *буфанов*. Мы уже определили, что в коллекции ГМИНВ имеются только цинские знаки. Более точную датировку их можно дать по стилистическим признакам. При этом следует учитывать следующие элементы: размер и характер изображения птицы, количество и форму облаков, характер изображения волн и скал, ширину и характер бордюра, наличие и количество благопожелательных символов различных комплексов, характер их изображения и композицию всего *буфана*, а также и колористическую гамму.

Все цинские знаки можно разбить на девять стилистических групп, каждая из которых представляет один из последовательных этапов единого процесса стилистического развития *буфанов*, и еще одну обособленную группу. Заметив, что число основных групп (9) совпадает с числом императоров династии Цин, естественно было предположить, что эти группы примерно соответствуют периодам правления императоров, которые, конечно, были не только законодателями форм одежды, но и законодателями мод, т. е. во многом определяли стилистические изменения в декоре официального костюма. Именно поэтому мы не принимаем во внимание десятого цинского императора Пу-и, который правил всего три года, будучи еще ребенком, и не мог, естественно, оказать влияния на стилистическое развитие *буфанов*. Однако был еще один император — Тун-чжи, который фактически правил менее двух лет (причем в возрасте 17—18 лет) и который также вряд ли мог существенно повлиять на моды. Таким образом, у нас получилась одна «лишняя» группа (о десятой, обособленной группе мы скажем ниже). Это затруднение легко устраняется тем, что первые две группы относятся к периоду правления одного императора. Напомним, что в первые годы маньчжурского господства *буфаны* носили на длинных двубортных халатах, а с 1652 г. их начали нашивать на однобортные *гуацза* и нагрудный знак различия стал отличаться от наспинного вертикальным разрезом посередине. Именно этим объясняется, что *буфаны* периода Шунь-чжи (1644—1662) мы разделили на две группы.

Первая группа состоит из больших знаков, в центре которых на возвышающейся скале стоит одна большая птица (отношение размаха крыльев к ширине всего квадрата приблизительно равно 0,98). Скала поднимается из редких и крупных волн *пиншуй*, в которых видны от двух до четырех символов из комплекса *ба бао*. Чаще всего встречаются символы, ассоциирующиеся с богатством моря: жемчуг и коралл. В верхнем углу — круглый диск солнца, на который смотрит птица. Отсутствие вертикального разреза на нагрудных знаках свидетельствует, что *буфаны* этой группы относятся к первым годам правления первого маньчжурского императора — Шунь-чжи (1644—1652) [42, рис. 7]. В коллекции ГМИНВ эта группа не представлена.

Вторая группа характеризуется чуть меньшими относительными размерами птицы (0,93), наличием узкого бордюра из одной-двух тонких золотых полосок, боковых скал с заостренными вершинами, поднимающихся из волн, помимо центральной, на которой стоит птица, и рисунком волн, составленным из шести-восьми полуарок. Размер птицы, ее поза (крылья расправлены: заднее вытянуто горизонтально, переднее опущено вниз) и особенно форма облаков (см. табл. XXII) очень сближают эту группу с первой. Вертикальный разрез на нагрудных знаках заставляет отнести эту группу ко второй половине периода Шунь-чжи (1652—1662). Во вторую группу вошел один знак различия, хранящийся в

ГМИНВ (инв. № 14517). Из всей коллекции этот *буфан*, пожалуй, представляет наибольший интерес. В музее он передан одним из суздальских монастырей, где его использовали как воздѹх на дарохранильнице. До 1964 г. его вышивку почти полностью закрывала аппликация с изображением мелких цветов и окаймлял серебряный галун, нашитый, очевидно, в монастыре. В 1964 г. *буфан* реставрировали: были удалены аппликация и галун, после чего стало видно, что этот знак различия имеет почти все характерные признаки второй группы (см. табл. XXI).

В центре прямоугольника из темно-синей сетчатой шелковой ткани золотой нитью вышит павлин (вышивка по счету стежков выполнена необычайно точно, и кажется даже, что она выткана). Павлин стоит на одной ноге на высокой поздраватой скале, расправив крылья, и смотрит прямо перед собой в левый от зрителя верхний угол *буфана* на оранжевое солнце, вышитое шелком, полукрестом. Красивый зеленоватый хвост птицы выполнен вкраплениями настоящего павлиньего пера. Слева и справа от центральной скалы золотой нитью вышиты стилизованные волны — *пиншуй* в виде полуарок, среди которых видны благожелательные символы: рог, амулет-*фаншэн*, коралл и рыба. По бокам из волн поднимаются острые вершины скал. Небо заполнено редкими крупными стилизованными облаками, форма которых характерна для всего раннецинского прикладного искусства (см. табл. XXII, № 2). Вся композиция производит впечатление изысканной скромности и простоты, отличается смелостью и лаконичностью рисунка. Окаймляет *буфан* узкий бордюру из двух тонких золотых полосок. Посредине квадрата проходит вертикальный шов. Таким образом, *буфан* № 14 517 — это знак различия гражданского чиновника третьего ранга, который был не нашит, а вышит непосредственно на спине летней *буффу* в 1652—1662 гг.

Правда, С. Камманн утверждает, что ранние цинские *буфаны* отличаются большими по сравнению с более поздними знаками различия размерами, а этот *буфан* не только не больше, а значительно меньше всех остальных в коллекции: 22 × 24 см против обычных 30 × 30. Но это можно объяснить тем, что, возможно, этот знак различия предназначался для ребенка. О том, что детские *буфаны* существовали, свидетельствует, во-первых, фарфоровая статуэтка ребенка со знаком различия на груди периода Кан-си [35, 188] и, во-вторых, факт из биографии императора Гуан-сюя: в возрасте двух лет он получил знаки различия чиновника первого ранга [70, 731].

В период Кан-си относительный размер птицы на *буфане* продолжает постепенно уменьшаться (от 0,90 до 0,70). Бордюру, в начале периода еще узкий, расширяется и декорируется S-образными завитками. Количество волн к середине периода увеличивается, а к концу опять уменьшается. Облака слегка вытягиваются по горизонтали, а по четырем углам и сверху в центре образуют как бы уголки-украшения. К этой группе (первая половина периода) относится *буфан* на кофте-*буффу* из коллекции МАЭ (№ 671—116).

Это большой (32,5 × 29,5 см) знак различия гражданского чиновника (не жены! — солнце в левом углу) второго ранга (золотистый фазан). Вышивка выполнена на черном шелковом фоне золотой нитью вприкреп. Большая птица (0,87) стоит на одной ноге на пористой, поздраватой скале, поднимающейся из многочисленных волн (14 полуарок), расправив крылья (переднее крыло сильно опущено вниз), и смотрит назад и вверх на солнце. По краям — боковые угловатые

скалы. Облака по углам и сверху в центре образуют завитки — зачатки более поздних уголков-украшений. Облака по бокам головы птицы по форме очень близки облакам на *буфанах* группы Шунь-чжи. Ниже слегка растянутые по горизонтали, с грибообразными наростами сверху, они знаменуют переход к форме конца периода Кан-си. Общий рисунок, как и на всех *буфанах* этой группы, несколько скован и чересчур графичен.

На *буфанах* четвертой группы (Юн-чжэн, 1723—1736) в мягких, крупных волнах, похожих на позднеканские, сначала появляется один крупный спиралеобразный завиток волны, который затем с уменьшением размеров волн и увеличением их количества разбивается на два завитка. С течением времени завитки становятся все мельче. Облака еще более вытягиваются, становятся мельче и соединяются в длинные легкие причудливые цепочки. Уголки-украшения тоже как бы растягиваются по бордюру, становятся тоньше и исчезают. Исчезает широкий бордюру, превращаясь опять в тонкие полоски, пропадают боковые скалы. А птица, как бы почувствовав образовавшуюся вокруг пустоту, начинает опять увеличиваться в размерах (от 0,62 до 0,82). К началу этого периода относится *буфан* гражданского чиновника первого ранга (журавль) из коллекции МАЭ (инв. № 8—102).

Этот знак различия вышит золотой нитью на любопытной кофте, которая вся зашита именами и названиями студенческих степеней. Можно предположить, что эта кофта была преподнесена какому-то высокому чиновнику, связанному с экзаменационной системой, его многочисленными учениками (аналогично тому, как подчиненные преподносили «зонт с 10 000 имен» — *ваньминсань* своему начальнику).

Весь рисунок *буфана* очень тонкий и изящный, что характерно для всей четвертой группы. Волны исполнены смело, широко и свободно, с крупной спиралью в центре. Форма облаков являет собой переход от кучеобразной, характерной для периода Кан-си, к растянутой позднеюнчжэновской.

На квадратах, относящихся к пятой группе (Цянь-лун, 1736—1796), резко изменяется и усложняется антураж главной фигуры, приобретая характер реалистического пейзажа: скалы занимают гораздо больше места, чем на *буфанах* предыдущих групп, на них появляются растения — сосны, бамбук, грибы бессмертия. Волны превращаются в горные потоки. Резко уменьшается площадь, оставшаяся для изображения птицы, которое в связи с этим тоже значительно уменьшается (до 0,55). Вся картина необычайно гармонична и смотрится как настоящее живописное произведение. В формах облаков на знаках этой группы часто проявляется связь ее с предыдущей, хотя облака этого периода намного разнообразнее. К знакам этой группы не относится ни один *буфан* коллекции ГМИНВ. Примером таких знаков может служить *буфан* пятого ранга из университетского музея Филадельфии [42, рис. 11].

Два знака (инв. № 2921 и 6122) относятся к шестой группе (Цзя-цин, начало XIX в.). Эту группу характеризует еще меньший размер птицы (0,5) и ряд признаков, которым полностью отвечает *буфан* № 2921 ГМИНВ. Он настолько типичен, что его описание может вполне заменить обобщенную характеристику всей группы (см. табл. XIV).

Этот наспинный знак различия принадлежал гражданскому чиновнику второго ранга. В центре квадрата из гладкого черного шелка, на скале, на одной ноге стоит золотистый фазан, расправив крылья и глядя прямо перед собой в левый верхний угол квадрата на красное солнце. Нижняя четверть

квадрата занята символическим изображением поверхности моря, состоящим из белых, голубых и синих арок с гребнями белой пены (см. табл. XIV). Среди волн видны символы богатства: коралл, жезл *жуи*, рог носорога, слиток золота, свиток, амулеты *фаншэн* и *юаньшэн* и «пылающая жемчужина». Слева и справа от центральной скалы из волн поднимаются еще две боковые. Под солнцем растут красные пионы-*фугуй-хуа*, бамбук-*чжу* и гриб бессмертия-*линчжи*, а на противоположной стороне изображено персиковое дерево, ассоциирующееся со знаком долголетия — *шоу*, и нарцисс-*шуйсяньхуа*. Все эти названия составляют омонимический ребус с пожеланием долголетия, богатства и знатности, который по-китайски читается: «Линсянь чжу фу, гуй, шоу». Черный фон неба почти сплошь заполнен изображениями стилизованных, «возвещающих благо» облаков, имеющих форму грибов бессмертия, и пяти красных летучих мышей, — омонимический ребус с пожеланием безграничного счастья. Облака по краю квадрата образуют внутренний бордюр, а внешний состоит из тонкого квадратного меандра между двумя тонкими полосками и выполнен золотой нитью вприкреп. Весь рисунок *буфана* выполнен гладью, кроме символов богатства и красных летучих мышей, вышитых узелковым швом.

При сравнении этого знака с *буфанами* из предыдущих групп в глаза сразу бросается его более низкое художественное качество. В этом *буфана* ничего не осталось от элегантности, изящества и гармоничности композиций более ранних вышивок. Чрезмерная яркость, перегруженность благопожелательными символами и другими второстепенными деталями сводят почти на нет функциональное назначение *буфана* — за всем этим великолепием ранг птицы трудно читается. Хотя, с другой стороны, если сравнить этот *буфан* с более поздними, станет ясно, что это лишь первый шаг к полной деградации искусства композиции на знаках различия и что мастер, создававший эту вышивку, еще не был лишен чувства меры.

На этот знак различия очень похож *буфан* чиновника седьмого ранга (инв. № 6122) с изображением мандаринской утки. Последний отличается от него лишь техникой исполнения: шелковая ткань *кэсы* с легкой подрисовкой.

Буфаны седьмой группы (Дао-гуан, середина XIX в.) отличаются преимущественным применением узелкового шва для вышивания всех элементов изображения, включая птицу, что придает композиции еще большую дробность, появлением в волнах-*пиншуй* буддийской серии благопожелательных символов *ба цзисян* и введением в бордюр изображений летучих мышей, иероглифов «шоу» («долголетие») и растительных завитков. Относительные размеры птицы в этой и следующих группах приближаются к 0,5 и перестают уменьшаться.

К седьмой группе относятся два *буфана* из коллекции ГМИНВ (инв. №№ 3417 и 2920). Первый из них (см. табл. XVI) представляет нагрудный знак различия (вертикальный разрез посередине) чиновника седьмого ранга. Положение солнца в левом от зрителя углу, на которое смотрит мандаринская утка, свидетельствует, что это мужской *буфан*. Почти вся вышивка выполнена узелковым швом. В волнах-*пиншуй* — восемь символов *ба цзисян*: колесо, зонтик, балдахин, ваза, лотос, раковина, рыба и «бесконечный узел» — *чан*, а на бордюре чередуются изображения летучих мышей и иероглифа «шоу». В остальном композиция и стиль *буфана* аналогичны описанному знаку № 2921.

Все сказанное о *буфанах* № 3417 относится и к другому знаку седьмой группы — № 2920, который отличается от

первого лишь тем, что является нагрудным знаком различия жены чиновника восьмого ранга, т. е. на нем вышита перепелка, а солнце находится в правом от зрителя верхнем углу.

Для восьмой группы (Сянь-фэн, Тун-чжи, третья четверть XIX в.) характерен новый элемент — узор *лишуй*, изображающий глубины океана, составленный из наклонных к середине волнистых полос (эта группа в коллекции ГМИНВ не представлена). Бордюр на *буфанах* этой группы очень широкий, а вся композиция — дальнейший шаг по пути потери гармоничности и уравновешенности. К этой группе можно отнести, например, *буфан* гражданского чиновника девятого ранга из коллекции Ф. Бертелло [34, табл. 31].

В девятую группу вошло большинство *буфанов* коллекции ГМИНВ (напр., инв. №№ 14281, 6123а и б, 13320). Они датируются концом XIX — началом XX в. (Гуан-сюй) и характеризуются большим разнообразием *буфанов*, хотя и имеют ряд признаков, характерных только для этой группы. Это прежде всего характер элемента *лишуй*. Этот узор занимает нижнюю четверть, а иногда и треть квадрата и состоит из совершенно прямых, наклонных к центру полос, в противоположность волнистым в предыдущей группе. Широкий, тяжелый бордюр составлен из изображений свастики, квадратного меандра или стилизованных драконов-*куйлунов* и растительных завитков. Большое количество благопожелательных символов *ба бао*, *ба цзисян*, а также даосской серии *ба сянь*, заполняющих все пространство квадрата, тоже характерно для этой группы. Все элементы предельно стилизованы и трудно читаются. Очень характерен, например, нагрудный знак различия гражданского чиновника V ранга (№ 14277). Почти весь темный фон квадрата закрыт серебряными нитями вышивки. Высокий *лишуй* занимает более четверти высоты всего знака и образован узкими полосками, вышитыми серебряной нитью вприкреп (тонкие цветные шелковые нити, закрепляющие серебряную, придают ей различные оттенки). Центральная и боковые скалы сильно стилизованы. Небо сплошь покрыто серебряными облаками, среди которых видны символы *ба цзисян*: лотос, ваза, колесо, узел-*чан* и балдахин. Рыба и раковина плавают в волнах. Птица — серебряный фазан — вышита на отдельном кусочке ткани, который нашит поверх вышивки самого *буфана* в виде аппликации. Такую же аппликацию мы видим на знаке различия чиновника пятого ранга (№ 14281), который по стилю очень близок к описанному и отличается лишь тем, что бордюр его образован стилизованным драконом-*куйлуном* с растительными завитками, а солнце выполнено мелкими кораллами (на отдельном, как и птица, кусочке ткани), а из-под него выглядывает часть буддийского колеса. В противоположном правом углу *буфана* видно еще одно такое же колесо, симметричное скрытому под солнцем. Это помогает раскрыть цель аппликаций на *буфанах*. Очевидно, что в этот период стали широко применять стандартные заготовки для *буфанов*, которые в зависимости от того, какую птицу на них нашивали, могли служить для выражения различных рангов. Таким образом, чиновник, получивший повышение, мог не менять всего *буфана*, а лишь пришить на старый знак новую птицу, а чтобы *буфан* можно было использовать и как мужской и как женский, иногда создавалась возможность поместить солнце в соответствующем углу, закрыв одно из колес и оставив открытым другое.

В коллекции ГМИНВ есть еще более яркое свидетельство полной стандартизации *буфанов* — это просто заготовки для *буфанов* (№№ 13320 и 13319). Одна из них как бы состоит

из двух половинок и предназначена для нагрудного знака, вторая должна была служить наспинным *буфаном*. На заготовках по тонкой прозрачной сетчатой ткани цветным шелком вышиты и скалы, и *пуншуй*, и *лишуй*, и облака, и бордюр, и солнце. Остается только нашить птицу или животное в соответствии с рангом того, кто будет носить *буфан*.

На некоторых *буфанах* девятой группы преобладают даосские символы *ба сянь* (напр. № 6123). Они, очевидно, самые ранние в этой группе, так как для наиболее поздних типично преобладание буддийских символов *ба цзисян*.

Быстрая деградация *буфанов*, начавшаяся в начале XIX в., привела к чрезвычайной дробности композиции поздних знаков, к перенасыщенности благожелательной символикой, к предельной стилизации всех элементов, что, конечно, не могло не вызвать ответную реакцию. Эта реакция и проявилась, по-видимому, во время реформ Кан Ю-взя, когда *буфаны* были предельно упрощены [45, 102]. Реформированные знаки составили последнюю, обособленную, десятую группу. На них на фоне облаков видна лишь летящая к солнцу птица (*буфаны* №№ 14281, 14279 и 13321). На этом процесс упадка искусства композиции *буфанов* окончательно завершился.

Правда, в начале XX в. наряду с реформированными знаками продолжали делать «антиреформистские» *буфаны*, близкие по стилю знакам девятой группы.

Военных *буфанов* в коллекции музея всего пять, и все они относятся к девятой группе.

Особенно интересны парные знаки (№№ 14280 и 14282) чиновника третьего ранга (см. табл. XVIII). На первый взгляд их можно отнести к восьмой группе. *Лишуй* из волнистых полос и форма облаков характерны именно для нее (см. табл. XXII, № 6). Однако бордюр из *куйлунов*, даосские символы среди облаков и нашитый, а не вышитый леопард заставляют датировать этот *буфан* концом XIX в. Этот пример показывает, как опасно давать датировки, основываясь на одном-двух признаках. Следует принимать во внимание совокупность всех признаков и всегда иметь в виду, что в более позднее время могли имитировать стиль ранних вышивок.

Для полноты нашего изложения следует еще отметить, что два *буфана*, нашитые на *курму* начала XX в., которая хранится в музее, не являются знаками различия и выполняют чисто декоративную функцию. Такие декоративные «псевдобуфаны» бытовали и раньше, и иногда их трудно отличить от настоящих *буфанов*. Обычно в них заметны резкие отступления от традиционной схемы изображений. Например, ткань, опубликованная Ли Син-нанем [111, табл. 5], очень похожа на минский *буфан*. Однако на ней изображен «небесный олень», который не изображался на знаках различия. Он-то и позволяет сделать заключение, что это не *буфан*.

В заключение хочется еще отметить следующее. Когда мы уже закончили в основном этот очерк, нам удалось познакомиться с коллекцией полковника Ладыженского в МАЭ, которую он передал музею в 1831 г. Коллекция состоит из 18 совершенно одинаковых *буфанов*, представляющих почти все гражданские и военные ранги. Очевидно, все они были куплены одновременно незадолго до 1831 г. Эти *буфаны* совершенно ничем не отличаются от знака из коллекции ГМИНВ № 2921, который мы описали как образец шестой группы (начало XIX в.), и дают, таким образом, прекрасное подтверждение нашей датировки.

Мы убедились, что непрерывная линия логического развития стиля *буфанов* позволяет с достаточной степенью точности их датировать, что в свою очередь дает дополнительный ключ к решению ряда проблем, связанных с исследованием истории китайского костюма.

Мужской халат *чаофу*

Мужской халат *чаофу*, который носили во время жертвоприношений и самых торжественных церемоний при дворе под *гуацза*, пожалуй, самый интересный предмет цинского костюма.

Очень остроумную гипотезу его происхождения выдвинул американский исследователь С. Камманн [39, 139], который считает, что этот халат сохранил следы перекройки на маньчжурский лад минских *лунпао*, украшенных драконами, и что, кроме того, в нем отразилось желание имитировать некоторые черты ритуального облачения древности. Таким образом, в цинском *чаофу*, с одной стороны, как бы воплотилась отчаянная борьба маньчжуров за сохранение своего национального облика, а с другой — торжество необычайно стойких китайских традиций.

В эпоху Мин, согласно теории С. Камманна, *лунпао* не были самым торжественным одеянием, а скорее соответствовали цинской форме *цзифу*. Китайские императоры очень часто одаривали ими князей сопредельных государств. Получали их в дар и маньчжурские правители. Эти последние очень любили роскошный декор *лунпао*, но их покроем, непривычный для прирожденных всадников, они находили неудобным и поэтому переделывали на свой лад. Весь халат обуживали, а особенно кардинальным изменениям подвергался рукав. Из расширяющегося он превращался в суживающийся, но так как при этом уродовались драконы, вышитые на уровне локтя, рукав выше локтя отрезался совсем и затем надставлялся другим, у запястья совсем узким и кончающимся закрывающей кисть руки копытообразной манжетой — *матисю*.

Такой фасон закрепился и после завоевания маньчжурами Китая — он перешел на вновь изготавливаемые халаты. Надставные рукава сначала делались из материала соответствующего цвета. По законам 1759 г. они должны были быть кубовыми — *шицин*, а на практике чаще всего бывали просто черными, очевидно, для того, чтобы яркие рукава, высовываясь из-под более коротких рукавов темной *буфу*, не производили впечатления дисгармонии. Те же поздние императорские халаты с желтыми рукавами, которые иногда встречаются, были предназначены для интимной обстановки внутренних покоев, где можно было не надевать верхней кофты.

Однако обуженный и с переделанными рукавами минский *лунпао* не годился для функций ритуального облачения, которое, согласно древнейшей китайской традиции, должно было состоять из двух предметов: верхнего одеяния — *и* — Неба и нижнего — *шан* — Земли. И маньчжуры сделали «псевдои» и «псевдошан». Они разрезали *лунпао* поперек на уровне талии (нижний кусок превратился таким образом в своего рода плахту), собрали в складки и снова пришили к верхней части, прикрыв затем шов орнаментированной полосой — *ювэй*. Однако собранный в складки нижний кусок стал теперь уже и не мог охватить всю талию, и его правый край не доходил сантиметров на десять до правого бокового шва. Так получился характерный вырез в правой поле маньч-

журского *чаофу*. В верхнем углу этого выреза пришили орнаментированный квадрат — *жэнь*, по мнению С. Камманна, рудимент клапана, скрывавшего завязки плахты, которые были на этом месте в древности, когда плахта была не пришитой, а отделяющейся. Наконец, в довершение всего пришили широкий, свисающий с плеч воротник-*пилин*, который направляли поверх *буфу*. Теперь халат *чаофу* получил законченную, очень своеобразную форму. Осталось только добавить, что подол его в противоположность другим маньчжурским халатам лишен разрезов как впереди и сзади, так и по бокам (см. табл. VIII, верхний рис.).

Такова была теория С. Камманна, изложенная им в 1949 г. [44, фиг. 8].

Она, конечно, очень убедительна, но с тех пор прошло много времени, в течение которого было вскрыто несколько минских захоронений, и в том числе могила императорского тестя Ся Жу (1515) [92, 45—47 и табл. 6—8] и гробница-дворец императора Шэнь-цзуна (Вань-ли, ум. 1620 г.) [102, 358]. Эти раскопки показали, что самыми торжественными одеяниями Ся Жу были халаты с плиссированными «псевдошан», очень похожими на цинские *чаофу*. А у Вань-ли самым торжественным и, безусловно, вполне официальным облачением был тот самый *лунпао* с двенадцатью символами *шиэрчжан*, в котором он изображен на дворцовом портрете [154, Мин Шэнь-цзун] и который (вернее, подобный у Ин-цзуна) С. Камманн назвал полуофициальным. Между тем в альбоме, где этот портрет репродуцирован, есть краткие тексты с названием императорских одежд, и если о первых пяти императорах династии Мин сказано, что они одеты в *лунпао*, то об Ин-цзуне написано, что он облачен в *лунгунь*. Таким образом, еще до находки костюма Вань-ли можно было догадаться, что появление двенадцати традиционных эмблем на *лунпао* Ин-цзуна было связано с возведением этого халата в ранг самого торжественного одеяния, так как только к таковым искони применяется термин «гунь».

Все это проливает новый свет на строй минского костюма, но ни в коей мере не опровергает теорию С. Камманна о перекройке минских халатов маньчжурами. Дело в том, что среди халатов периода Мин существовал один особенный тип, называемый *гоцзяньлунпао*, т. е. халат с драконами, переходящими через плечо. На них голова одного дракона изображалась на груди, тело его лежало на левом плече, а хвост спускался на спину. Голова другого была на спине, тело — на правом плече, а хвост — на груди [44, фиг. 3]. Спереди можно было подумать, что это один гигантский дракон обнимает шею, как боа (схема на табл. X, рис. 1, 4). Такие халаты были среди одежд Ся Жу, но что самое интересное: в могиле одного из представителей высшей аристократии, жившего в период Вань-ли, был найден список костюмов и головных уборов, в котором, по всей видимости, они были расположены в иерархическом порядке [142, 319]. И вот там на первом месте значится *лунпао* с четырьмя драконами, а на втором — комплект, как видно, вышедшего из моды ритуального облачения, и только на третьем — *гоцзянь*. Ясно, что такие халаты имели второстепенное значение, поэтому именно ими одаривали минские императоры ханов соседних племен. Последние их перекраивали. Вопрос только в том, сами ли маньчжуры додумались разрезать *лунпао* на две части и выкраивать «псевдошан», или они, может быть, имитировали известные им халаты типа одежд Ся Жу.

О том, что перекройка действительно была сделана, свидетельствует одна деталь. Несмотря на большое сходство

между *чаофу* Ся Жу и цинским *чаофу*, в одном пункте они прямо противоположны. Если у Цинов при плиссировке «псевдошан» не хватало ткани и она не доходила до бокового шва сантиметров на 10, то у Ся Жу был излишек ткани, хватавшей на торчащие бока типа фижм [92, табл. 1—4; 171, IX, 16a, 17a] (см. табл. X, рис. 1).

Интересно, что в цяньлуновском строе костюма тип *гоцзянь* сохранился лишь на *манпао* чинов седьмого, восьмого и девятого рангов¹⁰.

Выяснив генезис структуры самого торжественного цинского одеяния, перейдем к его цвету, имеющему как ритуальное, так и иерархическое значение.

Во время зимнего жертвоприношения на Алтарь Неба (*наньцзяо*), моления об урожае (*цигу*) и летнего моления о ниспослании дождя (*юйцзи*) надевали ритуальный халат цвета индиго (*лань*) [130, IV, 8a]. На Алтарь Солнца жертвы (*чаожи*) приносили в красном *чаофу* [130, IV, 10a]. Это очень редкий случай, когда маньчжур одевался в красное. Фамилия императоров Мин была Чжу, что означает «красный», и поэтому национальным цветом минцев был красный, и именно по этой причине, как предполагает С. Камманн, его не терпели в своем костюме маньчжуры. В период Цин в ярко-красное одевали невест и преступников, приговоренных к смертной казни. На Алтаре Луны жертвы (*сиюэ*) приносили в лунно-белых *чаофу* [130, IV, 12a]. Во всех же остальных случаях император одевался в ярко-желтый (*минхуан*) халат [130, IV, 8a], наследник — в абрикосовый (*синхуан*), прочие сыновья императора — в темно-желтый (*цзиньхуан*). Этот цвет император часто даровал циньванам и цзюньванам. Все остальные аристократы и чиновники носили *чаофу* цвета индиго или темно-синие (*шицин*), кроме последних двух рангов, которым разрешался только последний цвет.

Рассмотрим теперь орнаментику этого одеяния. Самая главная часть его — это облачное оплечье-*юньцзянь*,шитое или вышитое, действительно напоминающее форму кучевого облака и точно совпадающее с такими же оплечьями на парадных одеждах Ся Жу. Оно состоит из четырех полукруглых лопастей, символизирующих Восток, Запад, Юг и Север. Южная и северная лопасти опускаются вперед и назад, покрывая почти всю грудь и спину. Восточная и западная ниспадают на плечи. Ограничивается *юньцзянь* орнаментом *пиншуй* с горой *бошань* посередине, а в каждой лопасти на фоне ткани, расшитой облачным узором, свивается в кольцо дракон, соответствующий рангу носителя.

От императора до цзюньвана включительно — четыре *чжэнлуна*. (У императора на груди и на спине вместо жемчужины иероглиф «шоу».) У бэйлэ и бэйцзы и у зятьев императора — четыре *чжэнмана*. У миньгуна, хоу, бо и чиновников от первого до четвертого ранга, по иллюстрациям к законам 1759 г., четыре *синмана*, однако в объяснительном тексте говорится — *чжэнмана*. Скорее можно предположить опечатку в тексте, чем ошибку в рисунке. Здесь уместно отметить, что особой формой проявления императорской милости было дарование права прибавить к четырем когтям дракона *мана* пятый; хотя номинально такой дракон продолжал называться *маном*, но пятикоготным, т. е. *учжуаманом*. В то же время

¹⁰ До нас не дошло ни одного реального цинского халата этого типа [39, 53]. Но во вьетнамской экспозиции МАЭ есть прекрасный халат тонг дока (губернатора) одной из вьетнамских провинций XIX в., в котором при минской структуре видны и цинские и чисто национальные черты. Но в основном это типичный *гоцзянь манпао* (инв. № 732—36a).

лишение пятого когтя было одной из форм наказания, применяемой императором в отношении высшей аристократии, носившей на своем платье *лунов*.

Прежде чем спуститься с облачного оплечья вниз и перейти к описанию поясной ленты, хотелось бы несколько подробнее остановиться на символике облачного оплечья. Ее основа очень древнего происхождения и распространена по всему миру: греческий крест, планировка и символика купола и окулуса христианских храмов, внешний декор монгольской юрты, средневековая европейская корона, символическое изображение «врат Неба» на потолке ламаистских храмов (мандала) и, главное, декор обратной стороны позднежюу-ских и ханьских бронзовых зеркал.

Этот мотив — схематическое изображение космоса, соответствующее языческим представлениям о строении Вселенной, перешедшее затем и в христианство как пережиток язычества.

Четыре лопасти, обычно имеющие очертания трилистников или кучевых облаков, символизируют четыре стороны света, т. е. весь мир, а в центре выступает Ось мира (в Китае — гора Сумеру, или Куньлунь), которая одновременно является «вратами Неба». На зеркале эта ось выступает в виде сферической шишки, сквозь которую продергивается шнур-держатель. В христианском храме — в виде купола (гора) с окулузом («врата»). В средневековой европейской короне такой шишкой-горой являлась верхняя часть головы короля, обрамленная четырьмя крестами или лилиями. А в императорском облачении в Китае в роли горы выступает вся голова императора, которая возвышается над четырьмя лопастями оплечья — *юньцзянь*, края которых, как и на зеркалах, декорируются то облачным узором (Небо), то узором волн (четыре мировых океана). Так сын Неба превращается в «Ось мира», а его облачение воплощает всю Вселенную. Вот почему в конце очерка о древней «короне» мы назвали цинский костюм апофеозом иерархического переосмысления древней ритуальной системы. Впечатление необычайного величия еще усиливается богатством символики других изображений на платье, которые охватывают буквально все сущее. Если отверстие — ворот в центре четырех лопастей облачного оплечья — рассматривать как «врата Неба», то оно служит как бы границей, разделяющей голову человека и его тело — мир духовный и мир телесный — Небо и Землю — силу *Ян* и силу *Инь*.

Однако, проводя аналогию между орнаментальным мотивом зеркал и облачного оплечья, следует отметить, что на зеркалах главные четыре лопасти орнамента символизировали промежуточные стороны света, т. е. юго-восток, северо-запад и т. д., а перейдя на костюм, они стали соответствовать основным направлениям: востоку, западу и т. д.

Самые ранние упоминания облачного оплечья как предмета императорской одежды относятся к периоду правления некитайских династий Цзинь и Ляо, причем то, что тогда в левую лопасть вписывалось солнце, а в правую — луна, свидетельствует о том, что этот предмет уже в то время воспринимался как космический символ и как бы ориентировал императора в пространстве, подобно тому как ориентировались ритуальные зеркала, погребения и храмы. Может быть, именно под влиянием этих народов орнаментальный мотив облачного оплечья появился впоследствии на китайской одежде.

Очень интересно проследить путь космического узора с ханьских зеркал на юрту ламаистского духовенства, затем на

костюм кочевников-завоевателей и обратно в Китай, но уже не на зеркала, а тоже на костюм — сначала женский, затем полуофициальный мужской и наконец опять на ритуальный костюм уже цинских аристократов с возрождением космического значения. То, что путь этого орнамента с ханьских зеркал на костюм прошел, очевидно, через царство кочевников, убедительно доказывает аналогия, которую можно провести между орнаментацией ханьских зеркал и всем строем юрты монгольского духовенства и знати: квадратный очаг — земля, круглый дымоход — «врата Неба», четырехлопастный внешний узор — стороны света. И даже прутьев, пересекающих отверстие дымохода, всегда бывает четыре или восемь, и они строго ориентированы по сторонам света.

Надо сказать, что, став в период Мин предметом женского туалета, *юньцзянь* утратил значение космического символа и превратился в чисто декоративную накидку, которая вместе с тем начала терять и строгость конструкции. Например, нарушилось число лопастей, так как они уже ассоциировались не со сторонами света, а с узором *жуи*.

Выше мы опирались на теорию С. Камманна, изложенную им в специальной статье [46, 1—9]. От себя мы скажем лишь следующее. Посмотрев на табл. X, рис. 1, читатель убедится в том, что у минского Ся Жу облачное оплечье было на вполне официальном одеянии *чаофу*, хотя для императоров в то время эту роль выполнял халат типа *лунгунь*, а следовательно, *юньцзянь* с солнцем и луной действительно возродился только при Цянь-луне.

Что касается чисто декоративного оплечья в форме *жуи*, то оно в XV в., видимо, было очень широко распространено во многих странах Азии. Такой узор, например, часто можно видеть как на женском, так и на мужском костюме в персидской миниатюре, где, впрочем, его отличает орнаментация чисто растительного характера [77, рис. 59, 60].

На поясной ленте-*ловэй* спереди и сзади было вышито по два вытянутых по горизонтали дракона с соответствующим рангу числом когтей, играющих жемчужиной, помещенной между ними в центре. Всего получалось четыре дракона, но чтобы нарушить четное число, т. е. число *Инь*, на внутренней правой поле, невидимой снаружи, у императора и наследника (только у них) вышивался пятый дракон-*синлун*.

Ниже *ловэй* на складках императорского *чаофу*, которые назывались *бицзи*, было восемнадцать медальонов с *чжэнлунами* (девять спереди и девять сзади), а на *чаофу* наследника — четырнадцать таких же медальонов (семь спереди и семь сзади). На складках *чаофу* других лиц никаких медальонов не было, но на квадрате *жэнь* у всех, кроме самых последних рангов, вышивался *чжэнлун* или *чжэнман*. Завершается декор халата *чаофу* нижней орнаментированной полосой, на которой у императора и наследника впереди и сзади было по одному *чжэнлуну* с двумя *синлунами* по бокам. У всех же прочих, до чинов четвертого ранга включительно, восемь *синлунов* или *синманов* (четыре спереди и четыре сзади).

Еще ниже оставлялась обычно более или менее широкая полоса, лишенная каких-либо украшений.

Принципиально другим был декор *чаофу* чиновников 5, 6 и 7-го рангов. На сплошь затканном облачным узором фоне у них на груди и на спине было всего по одному квадрату с *синманом*. Заметьте, что, не являясь знаком различия, этот квадрат называется не *буфан*, а *фанлань*.

У чиновников двух последних рангов не было и *фанланей*, т. е. ничего, кроме облачного узора.

Теперь, возвращаясь к *чаофу* императора, скажем несколько слов о двенадцати символах — *шиэр чжан*, которым посвящен целый раздел нашей книги (см. стр. 41—44). Первые маньчжурские правители не приняли орнаментальной системы *шиэр чжан*. Но Цянь-лун, хотя и говорил в предисловии к своим законам, что ничего не смеет менять в установлениях своей династии, все-таки вновь возродил эту исконно китайскую символику, причем как на халатах *чаофу*, так и на *лунпао* формы *цзифу*. Поскольку мы уже достаточно много говорили о *шиэр чжан*, а с их новым расположением на цинских формах костюма можно познакомиться, рассмотрев табл. VIII, мы больше не будем останавливаться на этом вопросе. Важно лишь добавить, что при зимней форме весь подол покрывался мехом красного соболя-*цзыдяо*, и поэтому младшие символы помещались выше, но при зимней форме № 2, отличающейся от летней лишь узкой опушкой из меха выдры-*хайлун*, все знаки *шиэр чжан* оставались на своих местах.

Заканчивая рассказ о цинском *чаофу*, необходимо упомянуть, что накануне падения маньчжурской династии на этом халате стерлась граница облачного оплечья *юньцзянь*, а орнаментика, заключенная раньше в его пределах, заполнила всю верхнюю часть *чаофу*, *пиншуй* вытянулся по верхнему краю пояса-*ловэй*, а на некоторых костюмах из волн вынырнули небольшие добавочные драконы, внося в композицию путанность и неуравновешенность. До наших дней дошло лишь несколько цинских халатов самой торжественной формы. С. Камманн дает этому факту следующее объяснение. *Чаофу*, являясь самым торжественным одеянием, было и самым дорогим, поэтому многие не могли позволить себе иметь большое число таких халатов. А поскольку умерших обычно хоронили в самых торжественных одеждах, то и те немногочисленные *чаофу*, которые существовали, исчезли вместе с ними в могилах. Кроме того, во второй половине периода Цин форму *чаофу* все чаще заменяла форма *цзифу*, пока последняя, видимо, не вытеснила первую [39, 145].

Мужской халат *лунпао*

С. Камманн форму *цзифу* называет «полуофициальной» [39, 3] или «праздничной». Нам кажется, что второе название правильное, поскольку оно, во-первых, является буквальным переводом китайского термина и, во-вторых, точнее передает назначение этой формы, так как она надевалась во время вполне официальных церемоний, а часто, по словам самого С. Камманна, даже заменяла собой *чаофу* в самых торжественных случаях.

Основным элементом декора халатов формы *цзифу* были изображения драконов. На халатах императора и наследника престола были вышиты или вытканы драконы с пятью когтями — *луны*. Отсюда и название халата — *лунпао*. На одеяниях всех остальных лиц должны были изображаться драконы о четырех когтях — *маны*. Назывались эти одеяния *манпао*. В законах было отмечено, что император в виде награды мог даровать сановникам право носить *манпао* с изображениями драконов с пятью когтями, но название такого платья оставалось без изменения — *манпао*. Дракон в этом случае тоже сохранял название *ман*, но приобретал эпитет *учжуа*, т. е. «пятикоготный». Кроме того, особенно в конце династии, когда власть монарха была уже не столь сильной, кое-кто из не получивших такого права присваивал его самовольно.

Внешне *манпао* с драконами о пяти когтях ничем не отличались от *лунпао*, поэтому в дальнейшем мы и те и другие халаты будем называть *лунпао*¹¹.

Законы первой половины периода Цин ничего не говорят о том, как драконы должны располагаться на *лунпао*, а реальные халаты этого времени демонстрируют в этом отношении большое разнообразие. По количеству драконов и по их расположению С. Камманн разбил все раннецинские *лунпао* на шесть основных типов. Один из них, сложившийся к середине XVIII в., и был закреплен в законах Цянь-луна. Именно эту стабильную форму *лунпао*, структура которой оставалась неизменной с 1759 г. до падения династии Цин, мы и рассмотрим.

Согласно законам, драконы на *лунпао* располагались следующим образом: на груди, на спине и на плечах по одному *чжэнлу*, на подоле, примерно на уровне колен, впереди и сзади по два обращенных друг к другу *синлуна*. У высокопоставленных лиц на внутренней поле располагался еще один дракон, доводивший общее число драконов на халате до девяти, т. е. до числа *Ян* (см. сводную таблицу на стр. 106).

Кроме изображений драконов закон определял и другие элементы декора: подол халата был украшен символическим изображением волн *пиншуй* и глубины моря — *лишуй*, в волнах *пиншуй* плавали драгоценности из комплекса *ба бао*, а в центре (спереди и сзади) и по бокам из них поднимались трехглавые горы. Впрочем, эти горы только казались трехглавыми по силуэту. На самом же деле они мыслились как проекция пятиглавой *Бошань* на четыре стороны света, причем передний и задний пики как бы сливались с центральным. Если волны шли по всему подолу, описывая круг, символизирующий Небо, границей которого и является горизонт Мирового океана, то горы обозначали углы квадрата Земли (см. схему на стр. 121).

Все пространство вокруг драконов заполняли «пятицветные благовещие» облака [130, IV, 18a, 19a]. Таким образом, декор *лунпао* представляет собой как бы распространившийся на весь халат *юньцзянь*, и так же, как декор древних бронзовых зеркал, это целостная картина мироздания.

Аналогичные представления существовали и у других народов древнего и средневекового Востока. В связи с этим интересно обратиться к символике планировки кхмерского города Ангкор Тхом, построенного в XII в.

В плане город представляет квадрат, ориентированный сторонами по четырем странам света, обнесенный каменной крепостной стеной, снаружи которой идет ров, наполненный водой и символизирующий всеобъемлющее Небо. Внутри квадрата, точно посередине, возвышается храм Байон. От храма четыре широкие дороги ведут к четырем воротам в стене города, увенчанным трехглавыми башнями. Эти башни повторяют в уменьшенном виде центральный храм-гору (святилище *дэвараджи* — божественного царя) — он как бы проектируется в них на четыре стороны света. Перед воротами вдоль мостов через внешний ров выстроились ряды каменных гигантов, держащих в руках огромных многоглавых змей. С одной стороны — *дэвы* (боги), а с другой — *асуры* (демоны). Но самое любопытное в том, что голова каждой змеи на одном конце города соответствует хвосту на другом. Получается, что символически змея тянется через весь город и как бы обвивается вокруг центрального храма [65, 155].

¹¹ Обычно *лунпао* императора отличался желтым цветом, а халат наследника — оранжевым, но и тот и другой могли носить халаты и других цветов (см. табл. на стр. 106).

Сравним теперь это описание города Ангкор Тхом с рельефом из восточной галереи храма Ангкор Ват, построенного несколько раньше.

На этом скульптурном панно, посвященном легенде о «Взбивании молочного моря», изображены дэвы и асуры, занятые добыванием чудесного напитка амрита, дающего бессмертие. В центре, на спине черепахи (одном из перевоплощений Вишну), покоится Гора, которая служит и дэвам и асурам мутовкой для сбивания молочного моря. Гору обвивает гигантский змей Васуки. Слева от горы асуры держат змея за голову, а справа дэвы тянут его за хвост. Попеременно натягивая змея то с одной стороны, то с другой, дэвы и асуры придают горе-мутовке вращательное движение.

Более тысячи лет взбивали боги и асуры океан, и наконец после того, как из него вышли сначала небесные танцовщицы апсара, затем богиня красоты Лакшми, а за ней различные драгоценные предметы и животные, получили чудесный напиток бессмертия — амриту [11, 143].

Это панно помогает понять, что если рассматривать весь ансамбль Ангкор Тхома в целом, то он представляет гигантское изображение сцены «Взбивания молочного моря» [65, 155], смысл которой в том, что вечность жизни — результат взаимодействия противоположных сил. Отсюда же исходит и все прекрасное.

Таким образом, налицо безусловное тождество идеи, воплощенной в похожих образах. Тут и змея, и черепаха, и гора, и волны океана, рождающие драгоценности. Не меняет дела и следующее утверждение А. Маршала: «Не так давно сумели определить (кто и как — остается для читателя тайной. — В. С.), что каменный мост через ров — это символ небесного моста, соединяющего божественную Меру с миром людей, а змея служит изображением радуги и не имеет ничего общего с мифом о „Взбивании молочного моря“, как думали раньше» [11, 173]. По сути дела это лишь новый вариант приведенной выше концепции. Основное же — связь между миром земным и миром небесным и близость образов (образ радуги близок образам грозы, молнии, единству стихий Воды и Огня) — остается без изменения. Наиболее отчетливо эта идея выявляется в работе Б. Гролье [65, 155], который, кстати, писал позже А. Маршала.

Но вернемся к основной нашей теме.

Мы уже стмечали, что общая схема декора *лунпао* со времени издания законов Цянь-луна остается неизменной на протяжении полутора веков, однако внутри, в пределах этой схемы, происходили постоянные стилистические изменения, выражавшиеся прежде всего в относительном уменьшении или увеличении отдельных элементов декора и в изменении рисунка и формы волн, облаков и гор.

В 1943 г. в Миннеаполисе, а в 1945 г. в Нью-Йорке состоялись большие выставки китайского костюма, в значительной мере облегчившие изучение истории цинской одежды вообще, а *лунпао* в особенности.

Когда собранными вместе оказались десятки халатов из разных музеев и частных коллекций США, стало совершенно очевидно, что стилистические изменения в декоре *лунпао*, происходившие на протяжении периода Цин, могут служить ключом к датировке этих халатов.

Американский исследователь А. Прист в своих работах 1943—1945 гг. наметил общую схему стилистического развития декора *лунпао* и предложил свою систему датировок халатов формы *цзинфу* [75; 76].

А. Прист исходил из следующих положений:

1. Все императорские халаты (т. е. имеющие изображения двенадцати символов *шиэр чжан*, предписанных для них законами) можно разделить по их длине на пять групп (134, 129, 142, 132, 137 см).

2. Халаты каждой группы представляют определенный этап единого процесса стилистического развития декора *лунпао* (учитывался характер изображения волн *пиншуй*, *лишуй* и облаков).

3. Халаты из одной группы принадлежали одному императору (т. е. длина халата определяется не модой, а ростом его носителя).

4. Халаты первой группы стилистически очень близки к одеждам из могилы известного циньвана Го.

5. Халаты из могилы Го отражают стиль периодов Кан-си и Юн-чжэн (поскольку известно, что циньван Го умер в 1738 г.).

На основании этих рассуждений А. Прист сделал вывод, что пять групп императорских *лунпао* представляют соответственно пять последовательных периодов: Кан-си, Юн-чжэн, Цянь-лун, Цзя-цин и Дао-гуан [76, 36—39].

На этих же принципах основывался автор анонимной статьи «Хронология цинских костюмов» [81], опубликованной в 1946 г.

В 1943 г., а затем в 1950—1952 гг. с критикой теории А. Приста выступил С. Камманн [39; 41; 43], который прежде всего выдвинул возражения против третьего и пятого положений А. Приста. По мнению С. Камманна, разницу в длине халатов иногда можно объяснять уменьшением роста человека к старости, а иногда и изменениями моды. Но, что самое главное, халаты из могилы циньвана Го нельзя считать представляющими стиль Кан-си и Юн-чжэн. Научно не было доказано, что все халаты, приписываемые этому циньвану, действительно принадлежали ему, поскольку могила его была ограблена и костюмы попали к коллекционерам из вторых и третьих рук. Кроме того, многие из них явно женские, и, следовательно, если они имеют отношение к могиле Го, то принадлежали его наложницам. Поскольку сам Го умер сравнительно молодым (41 года), то наложницы его могли умереть значительно позже 1738 г., а потому и халаты их представляют стиль периода Цянь-лун.

Далее С. Камманн предлагает свой отправной момент для датировки цинских *лунпао*. Он считает, что нет никаких оснований сомневаться в том, что символы *шиэр чжан*, присутствующие на халатах первой группы, впервые, появились при Цянь-луне, поскольку именно в законах этого императора они упоминаются в первый раз со дня основания династии Цин [130, IV, 18].

Датировку первой группы императорских *лунпао* периодом Цянь-лун, по мнению С. Камманна, подтверждает их стилистическая близость с фрагментом халата с *шиэр чжан* из Музея Виктории и Альберта, который он датирует временем правления Цянь-луна на том основании, что на этом фрагменте на груди изображен круглый медальон — иероглиф «шоу» в обрамлении восьми символов *ба сянь*. Помимо этого фрагмента такой медальон встречается только на портрете Цянь-луна и на *чаофу* в иллюстрациях к цяньлуновским законам [130, IV, 7—10].

Опираясь на эти рассуждения, С. Камманн делает вывод: первая группа императорских халатов и большинство так называемых «халатов циньвана Го» относятся ко второй половине периода Цянь-луна, а остальные из числа приписываемых ему — к еще более позднему времени [41, 7—16].

Нам представляется достаточно аргументированной датировка первой группы. Что же касается «халатов циньвана Го», то нам кажется, не стоит механически переносить на них ту же датировку.

С. Камманн, очевидно, в основном согласен с утверждением А. Приста, что и те и другие халаты составляют одну стилистическую группу. Однако дело в том, что еще сам А. Прист отметил стилистическое разнообразие халатов из могилы Го, но, не сумев правильно наметить линию развития их декора, объединил их в одну группу.

Так, например, он утверждал, что известный халат под названием «Мышиные медальоны» (с медальонами из летучих мышей) [76, фото 1] стилистически смыкается с императорским халатом из Метрополитен-музея [76, фото 2], хотя можно доказать, что их разделяют долгие годы стилистического развития. А. Прист считает, что халат «Волна и облако» [76, фото 12] (действительно похожий на упомянутый императорский) является промежуточным звеном между «Мышиными медальонами» и «Гигантским драконом» [76, фото 11], хотя гораздо логичнее предположить обратное, что «Гигантский дракон» знаменует собой переходный этап от стиля «Мышиных медальонов» к «Волне и облаку». Если на халате «Мышиные медальоны» волны *лишуй* едва намечаются, то в «Гигантском драконе» их широкие извилистые полосы становятся заметно выше, а в «Волне и облаке» они сужаются и поднимаются еще выше. Если стилизованное изображение пены на волнах на первом халате имеет форму головок жезла *жуи* с верхушкой, которую можно вписать почти в прямой угол, то на втором халате они как бы слегка приплюснуты, верхушка образует тупой угол, а на третьем они еще сильнее вытянуты по горизонтали и сплюснуты так, что верхушка становится плоской. И наконец, в изображении волн *пиншуй* на смену смелым, свободным и крупным спиралевидным завиткам приходят все более мелкие, более графичные и засушенные. Следует отметить, что изображение волн *пиншуй* на халате «Мышиные медальоны» с крупными завитками очень напоминает аналогичное изображение на *буфанах* периода Юн-чжэн. Нам кажется, что этим периодом можно датировать и этот халат. Тогда «Гигантский дракон» будет представлять первую половину правления Цянь-луна, а «Волна и облако» и императорский халат из Метрополитен-музея, как и полагает С. Камманн, — вторую половину этого периода.

Вернемся к датировкам С. Камманна. Определив, что первая группа императорских халатов относится ко второй половине правления императора Цянь-луна, он соответственно передвигает и последующие группы: вторая представляет период Цзя-цина (с оговоркой, что халаты этой группы трудно отличать от *лунпао* Цянь-луна), третья группа датируется годами правления императора Дао-гуана, четвертая — Тун-чжи (не Сянь-фэна!) и пятая — Гуан-сюя. Дополнительный сдвиг четвертой группы С. Камманн объясняет наличием на некоторых из халатов этой группы анилиновых красок, которые были изобретены лишь в 1861 г., а ввозиться в Китай стали в 70-х годах XIX в. Отсутствие халатов Сянь-фэна убедительно объясняется тем, что у этого императора, во-первых, их было немного, так как уже на третьем году его правления восстание тайпинов отрезало от столицы императорские шелковые фабрики, где обычно изготовлялись халаты, а во-вторых, и те немногие *лунпао*, которые у него были, могли погибнуть в 1860 г., когда был сожжен Летний дворец, где император проводил почти все свое время [39, 66].

В целом соглашаясь с этими поправками С. Камманна в схеме А. Приста, мы поставили перед собой задачу — уточнить границы между группами и наметить линию развития стиля декора *лунпао* внутри этих групп.

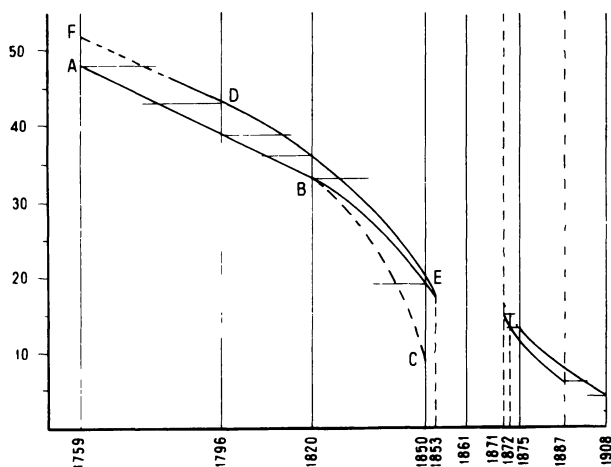
При этом мы считаем очень значительным моментом изменение размеров основных элементов. Как отмечал еще С. Камманн, изображения драконов и гор от одной группы к другой постоянно сокращаются, за счет этого увеличивается полоса *лишуй*. Мы попытались выразить этот процесс более определенно, в числах. Для этого ввели численный показатель, равный разности суммы размеров нагрудного *чжэнлуна*, нижнего *синлуна* и центральной горы, с одной стороны, и высоты волн *лишуй* — с другой¹². Сущность этого показателя заключается в том, что он в численной форме условно выражает, насколько главные элементы — драконы и горы, — которые служат средством общения Неба и Земли, значительнее на данном конкретном халате второстепенного элемента — волн *лишуй*.

Определив численные показатели двадцати восьми реальных и опубликованных в различных изданиях халатов (мы взяли только императорские *лунпао*, т. е. мужские, с двенадцатью символами *шиэр чжан*), мы получили их числа от сорока восьми до четырех, причем в первую группу (Цянь-лун, 1759—1795) вошли халаты с показателями от сорока восьми до сорока трех [61, фото 2, 3], во вторую группу (Цзя-цин, 1796—1820) — с показателями от тридцати девяти до тридцати шести [61, фото 8, 9], в третью (Дао-гуан, 1821—1850) — с показателями от тридцати трех до девятнадцати [75, фото 2]. Халаты Сянь-фэна (1851—1861) по указанной выше причине отсутствуют, а в четвертую группу (Тун-чжи, 1862—1874) вошли халаты с показателями от семнадцати до тринадцати [75, фото 8, 9] и в пятую (Гуан-сюй, 1875—1908) — с показателями от шести до четырех [61, фото 5; 75, фото 4]. Важно отметить, что императорский халат на иллюстрации к законам Цянь-луна имеет показатель сорок семь, что почти полностью совпадает с отправной точкой приведенного выше ряда. Поскольку численный показатель уменьшается от группы к группе, естественно предположить, что и в каждой отдельной группе более ранние халаты характеризуются большим числом, а поздние — меньшим.

Сделав такое предположение, можно себе представить постепенные изменения показателя во времени, выраженные в графике¹³. Этот график очень ярко отражает плавность раз-

¹² Все размеры берем выраженными в процентах относительно длины всего халата от ворота до края нижней полы по переднему центральному шву. *Чжэнлун* измеряется от нижней точки тела до верхней точки шеи (т. е. берем максимальную постоянную высоту, так как концы рогов иногда бывают выше шеи, а иногда ниже). У *синлуна* за высоту принимаем расстояние от нижней точки тела до верхнего глаза, а гора измеряется по центральному шву от вершины до волн *пиншуй*. За высоту волн *лишуй* берется среднее арифметическое максимального и минимального расстояний от нижнего края подола до волн *пиншуй*. Поскольку все величины выражены в процентах, полученный численный показатель, являясь числом относительным, практически не зависит от абсолютных размеров халата и выражает лишь внутренние соотношения между элементами декора.

¹³ На горизонтальной оси графика — время в годах, на вертикальной — численный показатель. Первая вертикаль соответствует году издания законов Цянь-луна, все последующие — границам между периодами правления императоров. Пунктирные вертикали отмечают даты совершеннолетия и сватоб императоров. Горизонталь вправо от линии 1759 г. означает те годы, в которые мог быть изготовлен халат с показателем сорок восемь. Горизонталь влево от линии 1796 г. означает возможные годы создания *лунпао* с по-



вития декора *лунпао* в цветущую пору правления династии Цин. Однако неуклонное падение кривой — снижение численного показателя, выражающего чувство пропорций, умение отличить главное от второстепенного, уже предвещает неминуемую деградацию династии. Излом кривой точно соответствует тайпинскому восстанию. Левая часть графика значительно сложнее правой. В ней отражен ряд интересных наблюдений, давших возможность уточнить атрибуцию *лунпао*, сделанную ранее западными исследователями.

Император Гуан-сюй вступил на престол в 1875 г., но достиг совершеннолетия только в 1887 г.¹⁴ Следовало бы ожидать, что его халаты сильно отличаются по своему показателю от *лунпао* предыдущей группы. Однако в тех группах, которые выделил А. Прист, мы этого не находим. Наоборот, внутри группы Гуан-сюя мы обнаруживаем лауну: халаты с показателями четыре и шесть отделены большим промежутком от тех, у которых показатель тринадцать и больше. Нам кажется, логично предположить, что этот разрыв и отмечает перерыв в изготовлении императорских *лунпао*, обусловленный несовершеннолетием Гуан-сюя. Вот почему на графике в группе Гуан-сюя оставлены только халаты с показателями шесть и четыре, а остальные отнесены к группе Тун-чжи.

Однако теперь интервал между численными показателями *лунпао* Тун-чжи стал слишком велик, если принять во внимание короткое царствование этого императора (он достиг совершеннолетия в 1871 г., а через четыре года умер). Но одно важное обстоятельство помогает нам разрешить это противоречие. Дело в том, что в группе халатов Тун-чжи — два свадебных. Один из них имеет показатель четырнадцать [41, фото 15], и это на графике соответствует примерно времени женитьбы Тун-чжи. Другой отличается от первого на три единицы (его показатель семнадцать). Ясно, что его надо исключить из группы Тун-чжи и перенести в группу Сянь-фэна. И действительно, кривая левой части нашего графика, плавно продолжаясь в графе Сянь-фэна, пересекает горизон-

таль показателя семнадцать примерно в точке ее пересечения вертикали 1853 г., что соответствует времени женитьбы Сянь-фэна. Таким образом получается, что один халат этого императора все-таки сохранился до наших дней. По-видимому, его успели изготовить до того, как вспыхнуло Тайпинское восстание, отразившееся в изломе кривой нашего графика.

График может помочь приближенной датировке и неимператорских халатов. При этом надо лишь учитывать, что они в своем стилистическом развитии отставали от императорских.

В связи с этим интересно отметить, что в Ленинграде, в МАЭ, хранится женский свадебный халат с двенадцатью символами *шиэр чжан* и со знаком *шунанси*. По числовому показателю восемнадцать этот халат с учетом отставания, о котором мы говорили, можно отнести к периоду Сянь-фэна. Очевидно, он был приготовлен для жены Сянь-фэна (напомним, что его собственный свадебный халат определялся числом семнадцать). Отметим здесь же, что этот халат близок к *лунпао* Сянь-фэна и по другим признакам.

В заключение нам хотелось бы подчеркнуть, что график кроме чисто функциональной, утилитарной стороны (датировка *лунпао*) имеет еще и другую. Он в более точной форме подтверждает мысль, высказанную С. Камманном, о постепенной деградации художественных достоинств и символической значимости орнаментации *лунпао*, выразившейся в измельчании основных элементов декора, в нарушении пропорций между главным и второстепенным. Так, шаг за шагом на протяжении полутора веков в корне подрывалась традиционная символика торжественных одеяний, предвещая скорую гибель всей системы.

Символический декор неофициального костюма

Декор неофициального платья, отличаясь большей свободой орнаментальных мотивов по сравнению с узорами на церемониальных одеяниях, все же был близок к ним и строился по той же схеме.

Напоминаем, что мужская повседневная одежда никогда не имела цветных узоров. Ее шили из гладких тканей или из камчатных с орнаментацией того же цвета, что и фон (*бэньсэжуа*). Интересно, что такие ткани называются «лин», что созвучно со словом «лин» — «лед». Оба слова обозначаются одним и тем же иероглифом, только в первом случае детерминатив — «шелк», а во втором — «лед». Отсюда ассоциация с морозным узором.

Наиболее распространенный декор мужского костюма — разбросанные по всему полю кофты-*гуацза* (а иногда и халата-*пао*) знаки *юаньшоу* (иероглиф «долголетие» круглой формы). Часто этот знак бывал окаймлен кольцом, сплетенным из пяти изображений летучих мышей (*у фу*).

До самого последнего времени был очень распространен узор, представляющий косую решетку, составленную из символов бесконечности *вань* (свастика), с концами, соединенными длинными ломающимися под прямым углом линиями (так называемый *вань-цзы будаоту*). Родина знака *вань* древние Иран и Индия, где он служил солярным символом. Согласно одному из толкований, это — изображение колеса с четырьмя спицами (символ четырех стран света) с обо-

казателем сорок три, т. е. самого позднего в этой группе. Значительная длина горизонталей обусловлена отсутствием уверенности в том, что мы располагаем действительно самыми ранними и поздними халатами того периода, к которому принадлежит данная группа. Значение всех последующих горизонталей аналогично. Через точки пересечения горизонтальных линий с вертикальными (граничными) проведены две кривые. Для датировки халата внутри групп следует провести горизонталь в соответствии с его численным показателем до пересечения с кривыми. Из точек пересечения опустить вниз перпендикуляры. Отрезок между точками пересечения перпендикуляров с горизонтальной осью и будет приблизительно указывать дату создания халата.

¹⁴ Все биографические данные императоров взяты из книги Г. Хаммеля [70].

дом, разомкнутым в четырех местах, чтобы выразить вращение по часовой стрелке, то есть показать движение Солнца. Таким образом, в этой эмблеме сочетаются идеи и бесконечности пространства, и бесконечности времени. Позднее знак *вань* переосмыслился как стилизованное изображение лотоса — символа учения Будды. Он будто бы украшал подошвы, а по другой версии, грудь Сакья Муни. Вплетенным в косую решетку мы видим этот знак уже в V—VI вв. в орнаментации одной из ступ Сарнатха. Затем этот узор часто встречается в декоре архитектурных памятников ислама, например на боковых стенах порталной ниши медресе Мадари-хана в Бухаре (1566 г.).

В противоположность изысканной сдержанности орнаментации китайского мужского костюма, платье китайки часто поражаало пышностью цветных узоров, хотя чаще всего они все-таки были ограничены пределами декоративных кругов-*туаней* (или *туаньхуа*), которые распределялись на платье так же, как *туаньлуны* на церемониальном костюме, и они оттенялись большими пространствами гладкого, часто черного или темно-синего фона.

Существовало, правда, много других разнообразных типов декора повседневного платья, но для нашей темы наиболее интересен именно этот, поскольку он очень близок к орнаментации ритуальных одеяний.

Туани повседневных кофт и халатов кроме чисто декоративных функций, так же как и на церемониальных костюмах, очень часто имеют символическое значение, выражая все ту же извечную тему: нескончаемый полет жизни, вечный круговорот времени.

Если, например, в *туань* вкомпонованы цветы сливы-*мэйхуа*, древовидный пион-*мудань*, лотос-*лянь* (или *хэ*) и хризантема-*цзюй*, то не только потому, что эти цветы украшают платье. Цветы сливы-*мэйхуа* расцветают в конце зимы, когда на земле еще лежит снег. Поэтому они и ассоциируются с зимой и в то же время символизируют предвесеннее глубинное пробуждение природных сил (иногда эмблемой зимы служит также нарцисс-*шуйсяньхуа*). Пион — эмблема пышного расцвета весны (в этом же качестве порой выступает и орхидея-*лань*). Лотос — это Солнце, это зенит лета. И наконец хризантема говорит о завершении годового цикла, об осени. Сама форма узора, замкнутый круг, подчеркивает эту идею.

В нашем списке литературы под номером 101 значится очень интересный сборник цинских *туаней*, хранящихся в пекинском музее Гугун. Там помещен целый ряд подобных вышивок, посвященных четырем сезонам, в разных вариантах. Не всегда все четыре времени года представлены в одном *туане*. Иногда каждый из четырех кругов включает только один сезонный цветок [101, табл. 6, 7, 8, 9].

Однако представители растительного царства не обязательно связываются с символикой времен года. Встречаются

туани, которые надо читать, как омонимические ребусы. Например, изображения гриба *линьжи*, бамбука, пиона и персика читаются: «святые бессмертные желают (вам) счастья и долголетия» [101, табл. 19, 20]. С подобным ребусом мы встречались при рассмотрении *буфанов*.

Другой распространенный мотив узоров-*туаньхуа* — бабочки-*ху*, символизирующие счастье, на юге обозначающий их иероглиф читается «*фу*», т. е. так же, как слова «летучая мышь» и «счастье». Любопытно, что на вышивках даже внешне образ бабочки иногда приобретает черты летучей мыши [101, табл. 49—53]. Однако в отличие от летучей мыши бабочки-*ху* служат эмблемой не счастья вообще, а супружеского счастья и потому в *туань* они вписываются обычно парами. Такой узор называется *сисяньфэн* — «встреча радостей».

Наряду с бабочками супружеское счастье символизирует пара пестрых мандаринских уток *юань-ян*.

Очень популярны были *туани* со всевозможными сочетаниями летучих мышей, бабочек, иероглифов «шоу», облаков или цветов с символами *ба сянь* [101, табл. 47, 57, 58, 59] или *ба цзисян* [101, табл. 41, 44].

Весьма распространенным орнаментальным мотивом всегда было сочетание «сань до» — «три много» («много счастья», «много сыновей», «много лет жизни»). Первое символизирует пальчатый лимон-*фошоу* («рука Будды»), второе — плод граната-*лю* (по ассоциации с множеством семечек) и третье персик-*тао* [101, табл. 38].

Однако значительно интереснее сочетание других трех растений: сосны, бамбука и сливы *мэйхуа*. Вечнозеленая сосна символизирует постоянство и твердость силы *Ян*; расцветающие и сразу опадающие цветы *мэйхуа* говорят о нежности и вечной изменчивости силы *Инь*; а бамбук это единение двух великих Начал, потому что в нем сливаются воедино твердость *Ян* и гибкость *Инь*. Кроме того, бамбук — символ совершенномуудрого человека, который понимает скрытый в этой эмблеме смысл. Ученый, как бамбук, и тверд и гибок, и, как бамбук, пуст внутри, то есть емок, способен к восприятию.

В заключение следует сказать, что *туаньхуа* бывают не только орнаментальные, но и сюжетные, с изображением красивых девушек и юношей, или седобородых старцев, или детей в саду с соснами, павильонами, горбатыми или зигзагообразными мостиками. Интересно, что все эти люди никогда не бывают одеты в цинский костюм. Их одеяния минские с элементами фантастики. Они напоминают костюмерию шаосинской оперы. В основном это сценки — иллюстрации к литературным произведениям. Одна из подобных кофт с сюжетными *туанями* в 1972 г. экспонировалась на выставке восточного костюма в ГМИНВ.

ЧАСТЬ
ВТОРАЯ

ТРАКТОВКА
КОСТЮМА
В КИТАЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ
И ИСКУССТВЕ

КОСТЮМ В РОМАНЕ ЦАО СЮЭ-ЦИНЯ

«СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ»

Критическая литература, посвященная грандиозному роману Цао Сюэ-циня «Хунлоу мэнь» («Сон в красном тереме»), поистине необъятна! Однако из многочисленных аспектов изучения этого бессмертного произведения нас интересует сейчас только один, с нашей точки зрения чрезвычайно важный, — анализ описаний костюма. Эти описания, как мы полагаем, — одно из наиболее эффективных средств художественного воздействия в творчестве Цао Сюэ-циня.

Почему же писатель придает такое большое значение костюму? Нам кажется, что это произошло по двум причинам. Во-первых, писатель рос и воспитывался в семье инспектора цзяннинских ткацких мастерских, поставлявших ткани и одежду для императорского двора, и вполне естественно, что в семье проявляли повышенный интерес к костюмерии. Во-вторых, что, как не костюм, может явиться ярчайшим воплощением материальной оболочки, под которой скрыта сущность человека, что лучше может символизировать превратности земной жизни, ее тщетные взлеты и горестные падения, ее краски и аромат?! А ведь именно это лейтмотив романа.

Но, может быть, повышенный интерес к костюму свойствен не только Цао Сюэ-циню? Нет! Превращение описаний костюма в символические картины, полные глубокого философского содержания, и в то же время необычайно яркая конкретность этих картин характеризуют творческий метод именно Цао Сюэ-циня. Последнее можно доказать простой арифметикой. Так, если сопоставить 40 последних глав из написанных Цао Сюэ-цинем и 40 глав, добавленных Гао Э, то окажется, что Цао Сюэ-цинь 169 раз упоминает предметы одежды, а Гао Э — только 49; Цао Сюэ-цинь 64 раза определяет, из какой ткани сделана описываемая им одежда, а Гао Э — 13; Цао Сюэ-цинь 28 раз упоминает меха в связи с описанием одежды, Гао Э — только 7; Цао Сюэ-цинь употребляет 14 специальных терминов для характеристики ornamentации платья, а Гао Э — 4; и наконец, Цао Сюэ-цинь 81 раз определяет окраску одежды, упоминая 28 разных цветов, на палитре же Гао Э всего 17 красок, употребленных 28 раз, причем если, например, гамма красных у Цао Сюэ-циня со-

стоит из 8 оттенков, то у Гао Э — из 5, а гамма зеленых у первого — из 9 нюансов, у второго — только из 2, из нежных же пастельных тонов, таких, как серый, палевый, сиреневый, которых у Цао Сюэ-циня 6, Гао Э упоминает только один.

Также интересно сопоставить характер описания действий главного героя романа с предметами одежды у Цао Сюэ-циня и Гао Э. Если первый 58 раз упоминает в этих описаниях конкретные предметы (выражения типа «снял длинный халат») и только в 16 случаях отделяется общими фразами (слова типа «разделся»), то у Гао Э в подобных предложениях мы только 8 раз находим конкретные образы и 16 раз — обобщающие слова.

Конечно, это можно было бы отнести просто за счет яркости таланта автора этого бессмертного произведения и ограниченных возможностей его продолжателя. Однако дело, как мы убедимся, не только в этом.

Но прежде чем начинать анализ описаний костюма, мы хотим познакомить читателя с тремя главными персонажами романа, участниками своеобразного любовного треугольника, превращенного Цао Сюэ-цинем в философский символ.

Юноша Бао-юй — образ, в котором причудливо переплелись древнейшие верования китайцев с философией даосов и буддистов. Это чудесный камень, отвергнутый богиней Нюй-ва при починке рухнувшего неба (мотив древнекитайской мифологии) и брошенный на землю, где ему пришлось пройти цикл превращений и как бы в воздаяние за свою непригодность для высокой миссии испытать «сон жизни» со всеми его горестями и страданиями (буддийский мотив). Таким образом, Бао-юй — существо одновременно и небесное и земное, в нем заложены начала и мужское и женское, что Цао Сюэ-цинь постоянно подчеркивает своеобразием его поступков, наружности и, как мы увидим, глубоко символическим одеянием.

Внешне в сюжетной канве романа двойственная природа Бао-юя выразилась в его неземной любви к Линь Дай-юй и в узах земного брака, которыми связала его Бао-чай. Причем Дай-юй умерла, т. е. покинула свою земную оболочку, как раз в тот момент, когда Бао-юй был связан путами Земли.

Кем же была Линь Дай-юй? Это — неземное существо, Трава бессмертия, Пурпурная жемчужина, обитавшая до начала действия романа в царстве феи Вспугнутой мечты, а затем воплотившаяся в девушку и посланная на землю как бы для того, чтобы напомнить Бао-юю о его неземной сущности. Их духовная связь началась еще до перерождения Бао-юя в земное существо. Об этом он слышит во сне от небесных дев, поющих песню «Сон в красном тереме». В первой части их песни есть такие слова: «Дерева и камня прежний союз» («му ши цзянь мэнь»). Под «деревом» («му») подразумевается Линь Дай-юй, а под «камнем» («ши») — Бао-юй. Но еще раньше в этой же песне говорится: «Золота и нефрита счастливая судьба» («цзинь юй лян юань»). Этими словами автор романа намекает на то, что на земле Бао-юй сочтется брачными узами не с Линь Дай-юй, а с Бао-чай. Ведь совершенно очевидно, что под «золотом» («цзинь») подразумевается Бао-чай, так как иероглиф «чай» («шпилька») имеет детерминатив «цзинь» («металл», «золото»), а под «нефритом» — опять-таки Бао-юй.

На первый взгляд кажется, что Бао-юя женили силой, да к тому же еще на нелюбимой девушке. Его действительно женили силой, вернее, обманом: Бао-юй был убежден, что его женой станет Дай-юй, и раскрыл обман, только когда снял свадебное покрывало с лица невесты. Однако впечатление, что он женился на нелюбимой девушке, ошибочно. Нельзя считать, что симпатии автора, как и самого Бао-юя, целиком на стороне барышни Линь. Образ Бао-чай написан такими спокойными, теплыми красками, что очень часто он заслоняет собой болезненную, капризную, внутренне надломленную Линь Дай-юй. Можно привести очень много примеров, где автор расточает похвалы Бао-чай или передает глубокую симпатию, которую питал к ней Бао-юй.

Конечно, симпатия, как бы она ни была глубока, и любовь не одно и то же. Но в романе есть много мест, убеждающих, что очень часто симпатия Бао-юя к Бао-чай была на грани любви. Правда, любовь эта была чисто земной, но именно в этом-то все дело. Это любовь, противостоящая неземной любви к Линь Дай-юй.

Очень показательна в этом отношении следующая сцена [135, 296]: Бао-юй просит Бао-чай показать ему сандаловые четки, которые охватывают ее левую руку. Бао-чай с трудом пытается снять их, так как ее рука влажная и полная. Это привлекает внимание Бао-юя. Не остается никакого сомнения насчет характера и направления мыслей юноши. Читаем дальше. «[Бао-юй] втайне подумал: „Если бы такие руки были у барышни Линь, можно было бы их погладить... поистине я несчастен!“ — но вдруг вспомнил слова „Золота и нефрита счастливая судьба“, снова взглянул на Бао-чай и видит: лицо, как серебряный таз, глаза, как влажные абрикосы (вкусовой образ, лишенный всякой ассоциации с духовным началом, обычно возникающей, когда речь заходит о глазах. — Л. С.)». Но особый интерес представляют следующие слова: «Губы не накрашены, но как киноарьер, брови не нарисованы, но с зеленым отливом: по сравнению с Дай-юй отличается совершенно особенной красотой. Бао-юй был в полном замешательстве». Как видим, автор подчеркивает воздействие на Бао-юя именно естественной красоты Бао-чай, поскольку косметика — это уже искусство и в какой-то мере проявление духа. Нам кажется, это место выражает раздвоенность Бао-юя, как существа, принадлежащего и Небу и Земле. Здесь противоречие яви, т. е. Истинной сущности, и сна, т. е. земной жизни. И Линь Дай-юй была образом его тоски по Истинной сущ-

ности, а Бао-чай — воплощением его земных, прекрасных, но все-таки пут.

Эта мысль подчеркивается и внешним оформлением романа. Есть в нем два эпизодических лица, судьба и взаимные встречи которых, охватывая весь роман, служат как бы рефреном к его основным частям, комментируют главное действие, как хор греческой трагедии. Их имена — Чжэнь Ши-инь и Цзя Юй-цунь. При омонимической замене составляющих их иероглифов получается: «Истинные дела скрыты вымышленными фразами», что внешне подчеркивает аллегоричность повествования, а внутренне таит в себе более сложную концепцию взаимосвязи между явью истинного Бытия и сном жизни.

Имена — омонимические ребусы! Имена-символы! Все это очень типично для метода Цао Сюэ-цзиня. Это доказывают не только Чжэнь Ши-инь и Цзя Юй-цунь, но и имена трех основных героев романа, значение которых так или иначе связано с названиями предметов туалета. Если мы теперь проанализируем все эти имена, то увидим еще одно подтверждение всему сказанному выше.

Имя главного героя — Бао-юй («Драгоценный нефрит») — в житейском смысле украшение, висящее на шее, тот самый кулон, с которым он якобы родился и с которым никогда не должен был расставаться.

Имя героини — Дай-юй — состоит из двух иероглифов — «краска для бровей» и «нефрит». Если же «дай» и «юй» поменяются местами, а знак «дай» будет заменен омонимом, то получится «нефритовый пояс» — *юйдай*, на что очень важно обратить внимание.

Имя другой героини — Бао-чай — «Драгоценная шпилька для волос».

Кроме того, один из первоначальных вариантов названия романа — «Цзиньлин шиэр чай» («Двенадцать цзиньлинских шпилек») — как бы коллективное метонимическое прозвище двенадцати героинь романа.

В том, что все это не случайные совпадения, а характерная особенность метода Цао Сюэ-цзиня, который избрал костюм в качестве символа, воплощающего идеи в зримых красочных образах, мы будем убеждаться на каждом шагу в процессе анализа описанной в романе одежды. Сейчас же нам хочется привести отрывок из V главы, который с особенной силой убеждает в том, что своеобразные значения имен, о которых только что говорилось, играют исключительную роль в содержании романа.

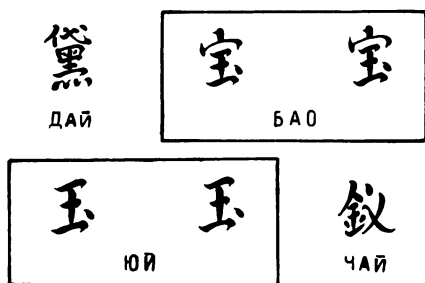
Бао-юй во сне перелистывает главную книгу судеб героинь романа. На первой странице он видит рисунок: два дерева, на которых висит нефритовый пояс. Ясно, что это ребус, который расшифровывается как «Линь Дай-юй», так как два дерева — это фамильный иероглиф «Линь», начертание которого состоит из двух знаков «му» (дерево), а нефритовый пояс-*юйдай*, висящий на деревьях, — имя Дай-юй с иероглифами, которые поменялись местами.

Под деревьями Бао-юй видит сугроб снега, в который воткнута золотая шпилька. Опять ребус, но на сей раз передающий имя девушки — Сюэ Бао-чай, если принять во внимание, что фамилия «Сюэ» созвучна китайскому слову «снег», а «золотая шпилька» — это «драгоценная шпилька», т. е. Бао-чай.

Под рисунком же Бао-юй прочитал стихотворение, в котором повторяется в словесной форме то, что на рисунке было выражено в зримых образах:

Нефритовый пояс в лесу висит,
Золотая шпилька в снегу лежит
[135, 50].

Теперь взглянем на иероглифическое обозначение любовного треугольника романа (см. схему; читать по вертикали):



Здесь особенно ясно выступает вся сложность переплетения связей Бао-юя с нашими героинями. С Дай-юй он связан иероглифом «юй» («нефрит»), а это, во-первых, эпитетлады Неба Юйхуан, а во-вторых, омоним к слову «юй»¹ — Небо, что становится еще яснее, если вспомнить, что «юй» — это один из тех камней, при помощи которых божественная Нюй-ва чинила небосвод. Таким образом, общностью иероглифа «юй» подчеркивается небесная связь Бао-юя и Дай-юй. С Бао-чай связывает Бао-юя иероглиф «бао». С одной стороны, это ценности, которыми мы обладаем в земной жизни (ведь знак изображает богатства, накопленные под крышей), с другой — это омоним к слову «бао» — «обнимать» и к слову «бао» — «насыщать». Следовательно, можно думать, что общностью иероглифа «бао» Цао Сюэ-цин подчеркивает земную связь Бао-юя и Бао-чай.

Но это еще не все. Возьмем иероглифы имен Дай-юй и Бао-чай, размещенные по диагонали и оставшиеся вне рамок нашей схемы. Первый омонимически означает пояс как весьма важную в официальном костюме деталь мужского одеяния, а второй — головную шпильку как деталь женского туалета. Пояс и шпилька наряду с шапкой и юбкой в китайском языке очень часто выступают образным обозначением мужчины и женщины. Таким образом, иероглиф «дай» свидетельствует, что Дай-юй — представительница Неба², носительница мужского начала *Ян* в природе, проявление Изначальной истины (ведь она Трава бессмертия). Она зовет Бао-юя к Возвращению («пробуждению»). А иероглиф «чай» определяет Бао-чай как воплощение Земли, как выражение женского начала *Инь*, как земную женщину, проявление идеи временного, скоротечного, всего того, что зовет Бао-юя остаться на земле.

Но и это еще не все! Фонема «дай» двузначна: под краской для женских бровей скрыт мужской пояс, что и намекает на то, что мужское начало — Бессмертие скрывается на страницах романа под личиной смертной девушки. Под личиной! Отсюда имя Дай-юй, имеющее отношение к косметике, к гриму. А иероглиф «чай» предельно прост в своей откровенной однозначности. Бао-чай — женщина без всяких затей и двусмысленности, и отсюда ее нелюбовь к косметике, которую много раз подчеркивает Цао Сюэ-цин [напр., 135, 71 и 296].

¹ Правда, «нефрит» читается с 4-м тоном, а «небосвод» — с 3-м, но при составлении омонимических ребусов часто игнорируется не только тон, но даже заднеязычность и переднеязычность звука «н», как, например, в паре «шэнь» («морское чудовище») — «шэнь» («победа»).

² Иероглиф «дай» в имени Дай-юй не только омоним к слову «пояс», но еще и омоним, а в верхней своей части даже омограф к слову «представлять». Таким образом, слогосочетание «дай юй» можно прочесть «представлять Небо».

В заключение отметим еще очень тонкую психологическую характеристику героинь, связанную с их именами. Пусть Линь Дай-юй и Бао-чай воплощают два космических начала, но в житейском смысле это все-таки две девочки, и при этом две соперницы. Небесное создание, Линь Дай-юй темпераментна, как молния, плаксива, как туча, ее настроения изменчивы, как цвет вечерних облаков, и если ей удастся скрыть свою Изначальную сущность, то совершенно не умеет она прятать терзающую ее чисто девичью ревность. Сюэ Бао-чай, наоборот, устойчива, как земля, и холодна, как покрывающий ее снег, но и ей не чуждо ничто человеческое. Конечно, и она чуть-чуть ревнует, но прячет это в сверхтактические формы. Она говорит, что терпеть не может косметики, думая, что в этот момент, если кто-нибудь и вспомнит, что ее соперницу зовут «Краска для бровей», все-таки уличить ее в ревности не будет оснований.

Каким же образом характеры героев, их отношения и их роль по замыслу автора проявляются в их внешности и, конечно, в костюме? Прежде всего отметим, что рассказ Цао Сюэ-цин о костюме всегда философски функционален и никогда не ведется в тоне объективного бытописания.

Для примера проведем анализ одеяния, в котором Бао-юй впервые появляется на страницах романа [135, 30]. Это одеяние — полный парадный костюм Бао-юя с многозначительным головным убором и традиционной символикой всех деталей, цвета и орнаментами, и поэтому на примере только одного этого костюма тема очерка может быть раскрыта достаточно полно.

Роман Цао Сюэ-цин переведен на русский язык В. А. Панасюком [28]. Надо отдать должное переводчику, проделавшему поистине титанический труд, но, к сожалению, при том состоянии малой разработанности, в какой пока еще находится история китайского костюма, при тех неточностях и противоречиях, которыми изобилуют словари, когда дело касается предметов одежды, вполне естественно, что множество очень важных нюансов в описании нарядов было утеряно и не доведено до русского читателя. Попробуем восполнить утраченное, анализируя оригинал при перекрестном сопоставлении его с русским текстом.

Итак, мы впервые встречаем главного героя романа в самом торжественном, в самом роскошном костюме. Цао Сюэ-цин описывает этот костюм очень подробно [135, 30]. В описании употреблено 89 иероглифов, среди которых мы находим: 9 названий предметов туалета и их деталей, 6 названий различных материалов, 4 традиционных термина, характеризующих орнаментацию, 7 названий цвета и 6 глаголов, обозначающих действия, связанные с процессом облачения.

Значительность этого одеяния Бао-юя оправдана тем, что он только что вернулся из храма, где возносил моления об исполнении желаний.

Начинается описание следующими словами: «Узел его волос схвачен колпачком из червонного золота, инкрустированным драгоценными камнями» («Тоу-шан дай-чжо шуфа каньбао цзыцзинь гуань»). Мы переводим так, потому что слово «шуфа» не просто определение к слову «гуань», а часть термина «шуфагуань», обозначающего маленький декоративный, часто металлический колпачок, охватывающий узел волос на темени.

Этот колпачок очень хорошо виден и на самой ранней иллюстрации к роману, т. е. в издании 1791 г. (88, табл. 2), в первом издании, озаглавленном «Каньбэнь Хунлоу мэнь» («Печатное издание „Сна в красном тереме“»), и на лито-

графии в издании 1892 г., предпринятом Яо Мэй-бо и названном «Пинбэнь Шитоу цзи» («Издание Записок о камне с критическими замечаниями»). Она помещена как фронтиспис в русском переводе.

Шуфагуань можно также видеть на многочисленных лубках с пожеланием иметь талантливого сына, которого ожидает блестящая карьера.

Чтобы правильно понять значение этого головного убора, надо прежде всего выяснить возраст Бао-юя.

На стр. 17 романа автор устами антиквара Лэн Цзы-сина говорит, что Бао-юю несколько больше десяти лет; на стр. 233 Бао-юю двенадцать-тринадцать лет; в самом конце романа ему девятнадцать лет. Таким образом, в момент первой встречи с Дай-юй, а также и с читателями он еще мальчик. Однако из того, что сказано на стр. 58 (поллюция, связь со служанкой Си-жэнь), приходится сделать вывод, что Цао Сюэ-цинцзинь мыслил своего героя уже достигшим половой зрелости. Вот это и подчеркивается тем, что Бао-юй в торжественных случаях носит *шуфагуань*, так как под словом «шуфа» — «связывать волосы» в китайском языке подразумевается отрочество, т. е. то время, когда человек уже созрел, но юридически еще не достиг совершеннолетия (*вэй чэн жэнь*); уже делает мужскую прическу, но еще не носит официальной шапки, которую в древнем Китае впервые надевали в возрасте двадцати лет, на церемонии *гуаньли*.

Термин «шуфа», как и обычай носить на голове колпачок-*шуфагуань*, восходит к далекой древности. В «Ли цзи» (версия «Да Дай ли») сказано: «Связать волосы и приступить к Великому учению» [144, 675, «шуфа»].

Однако дело в том, что подобный головной убор в древности носили не только подростки, но и взрослые. В минской энциклопедии, например, дается рисунок этого колпачка и написано, что его часто можно видеть на портретах «трех ванов», т. е. основателей трех древних династий: Ся, Шан и Чжоу [96, I, 256]. А один из героев «Саньго яньи», Люй Бу, всегда изображаемый в *шуфагуань*, так говорит о себе: «Я солидный мужчина, и со мной в единоборстве не может справиться даже Чжан Фэй!» [115, 25].

Все это приводит к мысли, что слово «шуфагуань» употреблено автором не столько для определения возраста Бао-юя (хотя внешне это выглядит именно так), сколько для придания архаичности его образу.

Колпачки-*шуфагуань* часто, как уже было замечено, изготавливали из металла, о чем свидетельствует, например, находка минского времени, данные о которой опубликованы в журнале «Каогу» [142, 319 и табл. 12, фото 9]. Диаметр этого колпачка всего 7 см. Слова «кань (цянь) бао цзы цзинь» свидетельствуют, что именно такой головной убор имел в виду Цао Сюэ-цинцзинь, описывая Бао-юя.

В русском же переводе на стр. 61 (т. I) сказано, что Бао-юй «в красной, шитой золотом и украшенной драгоценными камнями шапочке, которая придерживала связанные в пучок на макушке волосы».

Таким образом, «золотой колпачок» превратился в шитую золотом шапочку и определение «красный», относящееся к слову «золото», отнесено к слову «шапочка». Естественно, что смысл исказился. Да еще, поскольку переводчик не понял, что головной убор *шуфагуань* в данном случае металлический, естественно, точный термин «инкрустировать» ему пришлось заменить расплывчатым словом «украшать».

Итак, в переводе исчезло основное содержание образа. Исчезла архаичность, переключка с внешностью Люй Бу и

героями еще более далекого прошлого. Перед нами не Бао-юй, не Драгоценный нефрит, низвергнутый в пучину земных треволнений, что хоть и не явно, но все же просвечивает сквозь своеобразный облик полувзрослого, полурейбенка, написанный Цао Сюэ-цинцем. Нет! Мы видим просто милое дитя в роскошном детском одеянии. Впрочем, дело до некоторой степени исправляют следующие слова, которые переведены совершенно точно: «Лоб его почти до самых бровей скрывала повязка с изображением двух драконов, играющих жемчужиной» («ци-мэй лэ-чжо эр-лун-си-чжу цзинь моэ»).

Однако и тут кое-что потеряно. Дело в том, что в оригинале слово «повязка» выражено словом «моэ», а это вовсе не обыкновенная повязка, а предмет, опять-таки вызывающий далекие реминисценции.

Характерно, что если на всех рисунках к роману «Сон в красном тереме» мы находим на голове Бао-юя колпачок-*шуфагуань* с дрожащим на проволочке помпончиком-*цзаньин*, широко известный в народе благодаря лубкам и театру, то на лобника *моэ* нам пока нигде обнаружить не удалось. Видимо, иллюстраторы не поняли, что это такое. И это не удивительно.

«Цыхай» определяет этот термин следующим образом: «Налобная повязка. Похожа на платок па». Затем идет цитата из биографии прославленного полководца Лоу Ши-дэ (VII в. н. э.), включенной в «Тан шу»: «...объявил набор храбрых воинов для похода на Тибет. Воодушевившись и надев красные моэ, пришли [они] на призыв». Далее составитель «Цыхая» отождествляет *моэ* и *паэ* [144, 566, «моэ»]. Кроме того, в сунском источнике «Дунцзин Мэнхуа лу» («Записки о роскоши Восточной столицы») находим следующие слова (цит. по «Цыхаю»): «Воины все в маленьких шапочках и желтых вышитых моэ» [144, 1221, «чэньшань»], т. е. точно в таких головных уборах, как Бао-юй. Что же касается *паэ*, то в «Хоу Хань шу» сказано, что при правлении династии Цинь князья и полководцы украшали голову красными повязками-*цзянпа*, которые служили знаками различия [121, III, 1595].

Выходит, что во всех случаях, и в ханьских, и в танских, и в сунских источниках, *моэ* — убор воинственный, мужественный, а поскольку нам не удалось найти более поздних упоминаний, то значит, вдобавок ко всему, еще и архаический. Все это вполне гармонирует с тем, что мы говорили о *шуфагуань* и об отзвуке образа Люй Бу. Однако здесь дело гораздо сложнее благодаря орнаментации *моэ*.

Слова «два дракона играют жемчужиной» («эр лун си чжу») — это не просто описание рисунка, а опять-таки традиционный термин, обозначающий глубоко символическое изображение, имеющее очень сложное космогоническое значение (об этом см. стр. 26). Бао-юй, отверженная частица Неба в земном плену, непременно должен воплотить в себе и Небо и Землю, и мужское и женское начала, и *Ян* и *Инь*, что и выражено в орнаментации повязки *моэ*.

Но так же, как во всех прочих аспектах романа, фантастика переплетается с реальностью, религиозно-философские экскурсы сменяются бытописательными пассажами и обличительными сценами, так же и повязка *моэ* несет двойную нагрузку. Наряду с философским значением она еще характеризует безумную расточительность семейства Цзя, что в конце концов и приводит этот аристократический род к гибели. В дальнейшем Цао Сюэ-цинцзинь дает сцены описи имущества семейства, в котором рос Бао-юй. Среди описанных вещей — предметы, разрешенные только при императорском дворе. В их числе, быть может, была и эта повязка, так как

носить изображение дракона с пятью когтями (*лун*) в противоположность дракону с четырьмя когтями (*ман*) было прерогативой только членов императорского дома. (Об этом подробно сказано в очерках о *чаофу* и *лунпао*.)

С другой стороны, интересно, что на стр. 140 романа «Сон в красном тереме» описывается костюм бэйцзинского вана, который одет в «... белый манпао с драконом о пяти когтях». Это очень характерно. Официальное положение при дворе заставляет его строго придерживаться правил, и, хотя он носил изображение дракона с пятью когтями на халате как знак высочайшей милости, все же называется этот халат не *лунпао*, а *манпао*, как именуются в цзяньлуновских законах эти княжеские одежды в отличие от императорских.

Моэ и *манпао*, на которых изображен дракон с пятью когтями! Архаика и цинская действительность. Это один из ярчайших примеров метода Цао Сюэ-циня, и это будет становиться яснее и яснее по мере нашего изложения.

Но вернемся к Бао-юю. Вслед за его головным убором Цао Сюэ-цинь описывает халат: «Темно-красный цзяньсю с узором „бабочки среди цветов“, вышитым серебром и золотом» («И-цзянь эрсэцзинь байде-чуань-хау дахун цзяньсю»). Самое интересное в этой фразе — термин «цзяньсю», собственно употребленный вместо «цзяньи». Занятно, что в издании, по которому мы проводим анализ романа, это слово комментируется на стр. 197, после четвертого упоминания термина (стр. 30, 83, 140, 187 и 569), но зато подмечена самая суть: «Вид одежды с узкими рукавами, которую в древности надевали для стрельбы из лука. Здесь под ним подразумевается цинский халат паоцза». Очень жаль, что (как мы увидим дальше) этого примечания не заметил русский переводчик. Но также жаль, что приведенное выше примечание не доведено до конца и не раскрывает смысла этого образа, ключ к которому мы находим в «Цыхае», где к объяснению, что это «одежда древних стрелков из лука», добавлено: «Манжета сверху длинная, чтобы прикрыть руку, а снизу очень короткая, чтобы удобнее было стрелять» [144, 1077, «цзяньи»]. Совершенно ясно, что именно такая форма рукава, ассоциирующаяся со столь характерной для маньчжурского халата манжетой в форме конского копыта (так называемым *матисю*) (см. табл. XI), навела Цао Сюэ-циня на мысль употребить этот термин.

В этом пункте кульминация метода Цао Сюэ-циня! Сквозь атрибут седой древности явно просвечивает явление живой современности. Истина («чжэнь ши»), представленная маньчжурским рукавом, скрыта («инь») посредством вымышленной фразы («цзя юй»), а именно названием древней одежды *цзяньсю* (вспомним Чжэнь Ши-иня и Цзя Юй-цуня, о которых мы говорили в начале очерка).

Тем, кто сомневается в полном тождестве предмета, замаскированного на страницах романа словом «цзяньсю», и халата *пао*, нужно обратить внимание на то, что всякий раз, когда описывается парадный костюм Бао-юя (стр. 30, 83, 135, 140, 187 и 569), Цао Сюэ-цинь употребляет слово «цзяньсю», но когда этот же самый предмет дается при описании действия, когда, например, его надевают (стр. 135, 327) или снимают (стр. 135, 250), он неизменно называется *пао*, так как архаизм — враг движения. Динамический образ требует живых слов.

Характер *цзяньсю* Бао-юя лучше всего подмечен самым ранним иллюстратором романа «Хунлоу мэн» [88, табл. 2], но совершенно не понят художником издания 1832 г. [88, табл. 19]. Обратите внимание, например, на маньчжурские

копытообразные манжеты *матисю* в первом случае и широкие, явно доинские рукава — во втором. В издании же 1892 г. [88, табл. 23; 28, фронтиспис] произошел сдвиг в сторону вымышленного, театрализованного костюма, который связан с современностью лишь только пропорцией нижней темной полосы халата — она перекликается (не по рисунку, а именно по пропорциям) с орнаментальной полосой *лишуй* периода Гуан-ский (о значении пропорций *лишуй* в датировке цинских халатов см. стр. 76).

Постепенный отход иллюстраторов от точного изображения костюма Бао-юя станет понятным, если вспомнить, что законы Цянь-луна, регламентирующие цинский костюм, были изданы в 1759 г., а роман Цао Сюэ-циня увидел свет в рукописной форме в 1756 г.; иллюстрации к цзяньлуновскому своду законов были опубликованы в 1766 г., а издание Чэн Вэй-юаня осуществилось в 1791 г. Таким образом, художник первого иллюстрированного издания «Хунлоу мэн» жил в эпоху, когда интерес к новым формам цинского костюма еще не угас. Другое дело сто лет спустя, в период застоя и упадка цинской культуры, упадка, которого не миновало и искусство костюма, и искусство иллюстрации.

Переходя от общей характеристики парадного халата Бао-юя к его орнаментации, прежде всего надо сказать, что Цао Сюэ-цинь, собственно, не описывает ее, а определяет традиционным термином, бытующим в китайском ткачестве и по сей день, а именно «байде-чуань-хуа» — «бабочки среди цветов».

Бабочка в декоре китайского костюма — один из излюбленных омонимических символов. С одной стороны, она воплощает долголетие по звуковой ассоциации со словом «де» — «старец от 70 до 80 лет», а с другой стороны, синоним слова «де» — «ху» («бабочка») на юге читается «фу» и, таким образом, омонимичен слову «счастье».

Однако вряд ли здесь дело ограничивается этой, в сущности конфуцианской, символикой.

Бабочка может быть не только омонимическим символом, но и смысловым, так как цикл ее превращений ассоциируется с «цепью превращений» в буддийском понимании этого словосочетания. Так символ долголетия перерастает в эмблему вечности (см. по указателю «де» и «чань»).

Однако символика бабочки на торжественном *цзяньсю* Бао-юя еще сложнее. В этом халате герой романа впервые появляется перед читателем, и поэтому в его орнаментации должна отразиться самая суть Бао-юя и всего повествования. Образ бабочки связан не только с мирозерцанием конфуцианцев и буддистов, но и приверженцев даосизма. Чжуан-цзы писал, что как-то увидел во сне, будто он бабочка, а когда проснулся, то не мог понять: то ли Чжуан-цзы спал и видел во сне, что он бабочка, то ли бабочка сейчас спит и видит во сне, что она Чжуан-цзы. И вот перед нами снова образное воплощение главной темы романа, Цао Сюэ-цинь снова напоминает нам то, что говорил в начале своего романа: «сон... главная идея этой книги» [135, 1].

Итак, бабочка не только символ долголетия и вечности, но и символ вечного круговорота яви и сна.

Так же как декор, символичен и цвет *цзяньсю* Бао-юя, выраженный словом «дахун» («глубокий красный»).

Мы уже знаем о символике красного цвета — цвета огня, рожденного молнией, освящающей брачный союз Неба и Земли, а отсюда вообще свадебный цвет, самый мажорный из всей красочной гаммы. Но здесь необходимо остановиться на том особом значении, которое придает ему Цао Сюэ-цинь, —

ведь у него мы находим тринадцать разных оттенков этого цвета, восемь из которых определяют окраску одежд. Однако доминирует *дахун*, который сам писатель определяет как цвет каплей крови [135, 890]. И вот уже это определение вносит сложность в образ красного. Мы уже думаем не только о радости, но и о страдании.

С одной стороны, в красном цвете слились воедино силы *Инь* и *Ян*, сплелись в горниле страсти, и отсюда восхитительный блеск его пламени. Но отсюда же и другой образ: все, что рождается, умирает, радость кончается страданием. Здесь уже ассоциация с каплями крови и выражением «хун чэнь» («красный прах»).

Таким образом, красный цвет становится воплощением бренности мира, тщеты суеты людской, которая то радует своей ослепительной яркостью, то печалит скоротечной бесплодностью. То, что именно так воспринимал Цао Сюэ-цин красный цвет, проходящий лейтмотивом сквозь весь роман, особенно ясно раскрывается, если сопоставить названия обители главного героя повествования и кабинета писателя, в котором он написал это бессмертное произведение. Первый называется «И хун юань», т. е. «Двор наслаждения красным цветом», а второй — «Дао хун сянь», что значит — «Павильон грусти о красном цвете», т. е. о страстях мирских. Можно, конечно, перевести и «о розах», как это делает переводчик романа, если быть уверенным, что читатель представит себе красные розы, а не розовые. Но как бы то ни было, если автор под словом «красное» подразумевал «цветы», то эти цветы в свою очередь были образом девушек, обществом которых наслаждался Бао-юй во дворе «И хун», о которых скорбел автор в павильоне «Дао хун» и которые воплощали очарование сна скоротечной жизни. И вот как раз это все время подчеркивает Цао Сюэ-цин. Но именно этого, к сожалению, не чувствует переводчик романа. Например, про юных служанок написано: «чуань-хун-чжао-люй-ди ятоу» [135, 24]. Слова «чуань» и «чжао» здесь употреблены в своем точном значении, т. е. первое — «проходить насквозь», как руки в рукава кофты, а второе — «облекать», как китайская юбка, которая имеет форму плахты. Следовательно, под «хун» подразумевается «хун и» (красная кофта), а под «люй» — «люй цюнь» (зеленая юбка) — образ красного цветка на зеленом стебельке. В русском же переводе читаем: «...несколько молодых служанок в нарядных разноцветных халатах» [28, I, 53], что не только нарушает символику задуманной Цао Сюэ-цинем красочной гаммы, но опять-таки дает совершенно неправильное представление о правилах хорошего тона во дворце китайской знати, где служанки одевались одинаково, в определенную, строго регламентированную форму, от которой отступали только некоторые фаворитки хозяев, которым прощали все их причуды.

К сожалению, ошибки такого рода в русском переводе не единичные явления. Например, в другом месте [135, 449] то же самое выражение «чуань хун чжао люй» опять переводится словами «разноцветные платья», а дальше [135, 690] «хун фэй цуй у», где совершенно явно слово «хун» относится к верхней красной одежде веселящихся, а слово «цуй» — к нижней зеленой, в переводе опять читаем: «...мелькали яркие одежды» [28, II, 27]. Получается цыганский табор вместо изысканно строгой, даже в безумной роскоши, китайской семьи. Следует обратить внимание на то, что сочетание красного верха с зеленым низом характерно не только для платья служанок, но и для наряда господ. Только цвета приобретают порой изысканные оттенки, покрываются узорами и

драгоценностями. Например, в платье главной управительницы дворца «Жунго» Ван Си-фэн мы видим ту же основу: «чуань... дахун... чжао... фэйцуй» [135, 25].

Но насколько бесконечно разнообразие деталей китайского костюма, настолько однообразна его конструктивная основа. Это относится как к форме, так и к цвету. Отступления от схемы редки и поэтому особенно поражают экстравагантностью, что служит Цао Сюэ-циню могучим средством художественной выразительности.

Итак, цвет *цзяньсю* Бао-юя, так же как декор, символизирует призрачный сон жизни, со всеми ее радостями и страданиями.

Теперь, когда мы знаем общую структуру халата *цзяньсю*, его цвет и идею декора, осталось добавить несколько слов о технике выполнения узоров, выраженной в приведенной на стр. 85 цитате термином «эрсэцинъ».

Эрсэцинъ в арго китайских ткачей обозначает узор, тканый золотой и серебряной нитью [169, прим. I к вступ. статье и табл. 27]. Следовательно, на *цзяньсю* Бао-юя золотые бабочки порхают на фоне серебряных цветов или наоборот. Этот термин Цао Сюэ-цин развертывает в описании на стр. 82.

Как же звучит разобранная фраза о халате героя романа в переводе В. А. Панасюка?

На стр. 61 читаем: «...темно-красная парчовая куртка с узкими рукавами и рисунком пестрых бабочек, порхающих среди цветов» (разрядка наша. — Л. С.).

Самый серьезный промах перевода в том, что вместо слова «халат» употреблено слово «куртка», что совершенно искажает картину быта китайской аристократической семьи и уничтожает впечатление торжественности, которое должен производить описываемый костюм. Появиться публично в короткой одежде в высших слоях китайского общества было верхом неприличия.

То, что Бао-юю двенадцать лет, не меняет дела. В аристократических кругах старого Китая дети очень рано начинали носить одежду взрослых, а кроме того, как мы уже выяснили, Цао Сюэ-цин овзрослил Бао-юя.

Чтобы убедиться в том, что *цзяньсю* — халат, а не куртка, нужно обратить внимание на следующее обстоятельство. Когда наш герой сменил анализируемый нами костюм на домашний, Цао Сюэ-цин выразил это словами «хуань-ла гуаньдай». Но нам известно, что под термином «гуаньдай» подразумевается полная официальная форма чиновника, неизменным компонентом которой является *пао*, т. е. халат, по длине достигающий подъема ноги. Именно в таком одеянии мы и видим Бао-юя на всех иллюстрациях, в том числе на фронтисписе русского перевода (на что переводчик не обратил внимания).

Добавим еще одно доказательство того, что *цзяньсю* — это *пао*, т. е. длинная официальная одежда, а не короткая куртка. Этот термин мы встречаем в подробных описаниях нарядной одежды Бао-юя. Но нигде в этих описаниях не упоминаются штаны, которые не видны под длинными полами платья. И наоборот, во всех пяти случаях, где говорится о штанах Бао-юя, вместо *цзяньсю* мы видим кофту типа *ао*. Причем Цао Сюэ-цин всегда предельно точен. Если речь идет о длинной кофте-*даао*, то про штаны говорится, что они видны наполовину [135, 31], если Цао Сюэ-цин упоминает короткую кофту — *дуаньбао*, то «штаны видны выше колен» [135, 489], если халатообразную кофту на подкладке — *цзяао*, то штаны видны лишь в разрезах по бокам [135, 890].

Только в самой интимной домашней обстановке представитель китайской аристократии мог носить одежду более короткую, чем до подъема ноги. Так, на стр. 30, 31 романа описывается костюм, в который Бао-юй переоделся, придя домой из храма. Вместо *пао* он надел *ао*, но и то это не просто *ао*, а *даао*, т. е. длинная кофта, достигающая колен. И заметьте, что матушка Цзя упрекает своего внука за то, что он переоделся прежде, чем поздоровался с только что приехавшей Линь Дай-юй. А в русском переводе *даао* тоже оказывается «курткой», и, таким образом, остается непонятым, в чем же упрекают Бао-юя. Пришел в «куртке», переоделся в «куртку». В результате читатель не получает никакого представления об укладе жизни в старом Китае и не может насладиться сполна таким изумительным по богатству нюансов местом.

В связи с рассуждениями о приличной длине одежды хочется еще раз подчеркнуть, насколько важно учитывать особенности костюма не только для того, чтобы избежать ложных представлений о внешних формах китайского быта, чтобы не упускать из вида аллегорический характер повествования, но и для более глубокого понимания психологических ситуаций романа. Напомним в связи с этим еще вот о чем: на стр. 701 романа описывается ночная пирушка, которую устроил Бао-юй в складчину со своими служанками по случаю дня своего рождения, после официального торжества и в строжайшей тайне от взрослых. Там начинается дело с того, что он предлагает всем снять *даишан*, т. е. длинные халаты *пао* и кофты *даао*. Служанки сначала мнутя, отказываются под предлогом, что им надо прислуживать сидящим за столом (а делать это в короткой одежде неприлично), но в конце концов уступают Бао-юю, после того как он восклицает, что терпеть не может всех этих условностей, подразумевая под *сугао* необходимость вечно соблюдать надоевшие ему церемонии и носить стесняющие движения длинные одежды. Если же все время представлять его бегающим в детской курточке, то, конечно, непонятен будет этот крик его души и до читателя не дойдет вся веселая и смелая бесшабашность сцены, в которой Бао-юй и его служанки резвятся в *дуаньбао*, обнаруживающих штаны выше колен.

Насколько длинны те *ао*, в которых можно показаться на улице, доказывает эпизод на стр. 890. Бао-юй идет по саду. Очень жарко. Он сбрасывает *даифу* (т. е. *пао*) и остается только в кофте *цзяо*. Однако его кроваво-красные штаны проглядывают лишь сквозь боковые разрезы этой одежды («цзинь нэй лучу»).

Впрочем, один раз Бао-юй появился в короткой кофте — *дуаньбао* даже в саду (стр. 489), причем Цао Сюэ-цин подчеркивает, что его «штаны видны выше колена», и этот наряд Дай-юй воспринимает как совершенно необычный для аристократа. Она восклицает: «Откуда это взялся такой рыбак?» Сходство с простым рыбаком придает Бао-юю не только широкополая шляпа — *жоли*, сплетенная из бамбуковой стружки — *чжусы*, и травяной плащ — *сои*, но и короткая одежда.

Теперь, когда после нашего длинного отступления совершенно ясно, что *цзяньсю* не куртка, а халат, можно вернуться к разбору перевода В. А. Панасюка (цит. на стр. 86) и выразить свое недоумение, почему бабочки на «куртке» Бао-юя оказались «пестрыми», тогда как они выполнены в технике *эрсэцин*, т. е. вышиты золотой и серебряной нитью. Такой перевод значительно снижает впечатление изысканности и благородства стиля одежды Бао-юя.

Следующую фразу о поясе можно опустить, как не представляющую большого интереса и ради экономии места, кото-

рое нам понадобится для детального разбора описания верхней кофты типа *гуацза*, завершающей торжественный наряд Бао-юя.

У Цао Сюэ-цина мы читаем следующее: «...сверху надета темно-синяя кофта гуа, из японского атласа, с темно-синими, чуть поблескивающими цветами, собранными в восемь кругов, а внизу украшенная рядом кистей» («вай чжао шицин цихуа ба туань во дуань пайсуй гуа»). Если до сих пор можно было еще сомневаться, что, несмотря на всяческие архаизмы и анахронизмы, Цао Сюэ-цин, описывая Бао-юя, все-таки имел в виду праздничный костюм эпохи Цин, то теперь вопрос окончательно прояснился, потому что это именно цинский обычай — надевать поверх подпоясанного, часто очень яркого длинного халата с узкими рукавами и манжетами *матисю* несколько более широкую и немного более короткую кофту, которая, согласно законам Цянь-луна 1759 г., всегда была темно-синего (*шицин*) цвета [130, IV, 66].

Еще надо обратить внимание на термин «цихуа», который является сокращением выражения *ци бэньсэ хуа* и обозначает технику тканья, при которой узор отличается от фона не цветом, а только направлением нитей. В зависимости от игры света рисунок орнамента кажется то чуть-чуть светлее фона, то чуть-чуть темнее, создавая неповторимый эффект, столь характерный для изысканных китайских тканей. Узор же, созданный цветной нитью, называется *чжуанхуа* [169, прим. 1 к вступ. статье]. Таким образом, получается, что *гуацза* Бао-юя целиком синяя, без каких бы то ни было цветных пятен.

В таком же наряде мы видим Бао-юя на стр. 187 романа (костюм для поездки на спектакль).

Очень характерно, что темно-красный нижний халат Бао-юя скрыт под темно-синим цветом официальной формы. Красный цвет очень любили вельможи минского Китая, и надо напомнить, что фамилия минских императоров была Чжу («красный»). Но именно поэтому маньчжуры терпеть не могли этого цвета и почти изгнали его с официальных одежд. Только жертвы на Алтаре Солнца приносили в красных *пао*, но даже и тут они были скрыты под темно-синими кофтами типа *гуа*.

Кофта цвета *шицин*, темные градации которого могут приближаться к тому, что мы понимаем под цветом Неба *соань*, а яркие оттенки перекликаются с цветом черепицы храма Неба, т. е. с цветом *Ян* в цинском понимании цветовой символики. Красный же халат, низ которого виден из-под кофты и напоминает древнюю плахту-*шан*, — воплощение Земли. Все это, безусловно, вызывает ассоциации определенного порядка.

К этому еще надо прибавить бесцветный узор как бы бесплотных цветов на небесном фоне и золотых бабочек на фоне цвета капель крови — цвета земной радости и земных страданий, символизирующих одновременно и вечность Бытия, и сон жизни, сон в красной тюрьме чувств.

Но сквозь эти древние символы вновь прорывается цинская действительность. В орнаментации кофты-*гуа* мы видим типичный наряд подростка-барича той эпохи, перекликающийся с праздничным платьем женщины, поскольку орнаментация в виде восьми цветочных кругов *ба туань* (на груди, на спине, на плечах, на коленях и на задней поле) типична именно для женской кофты (у мужчин законом предусмотрены только четыре круга). Ряд кистей по подолу роднит *гуа* Бао-юя с доманьчжурской, но сохранившейся и в период Цин в качестве праздничного и свадебного наряда китайских

женщин, безрукавкой-*сяпэй*. Женская *гуа* цинского придворного платья *чаофу* была тоже, как и минская *сяпэй*, без рукавов.

Именно так понял наряд Бао-юя иллюстратор издания Чэн Вэй-юаня (1791 г.). На его рисунке великолепно видны и восемь декоративных кругов *ба туань*, и кисти, и становится понятным, как проглядывает в разрезах пояс, которым подпоясана не верхняя кофта-безрукавка, а нижний халат. Всех этих деталей (кроме *ба туань*), связывающих костюм Бао-юя с реальной одеждой цяньлуновского Китая, нет на более поздних иллюстрациях.

Теперь сравним текст, который мы проанализировали, с русским переводом. Читаем: «... поверх куртки была накидка из темно-зеленого японского атласа, обшита бахромой» [28, 61]. Зрелище, как видим, совершенно невероятное, не имеющее ничего общего ни с оригиналом, ни с китайской реалией, ни с образным мышлением китайца вообще и Цао Сюэ-цин в частности.

Вопрос с «курткой» теперь, по всей вероятности, совершенно ясен.

Но вот на слове «накидка» надо остановиться. Откуда оно взялось в переводе? Видимо, из словаря под редакцией И. М. Ошанина, где все значения слова «чжао» [13, знак 2271]³ сводятся в сущности к одному: «покрывать, накинуть; накидка, плащ».

Однако возьмите тот же «Сон в красном тереме».

На стр. 1237 оригинала читаем о монахини Мяо-юй: «... сверху надета [чжао]... длинная безрукавка». На стр. 941 про Линь Дай-юй: «...сняла надетую [чжао] — длинную кофту». Кроме того, в законах Цянь-луна верхняя меховая одежда с рукавами называется *дуань чжао*. Следовательно, «чжао» обозначает не только «накинуть на плечи», но и «надеть в рукава», в том случае, если имеется в виду какая-то верхняя одежда, покрывающая («чжао») другую, верхнюю же. Именно в этом смысле употребляется этот глагол перед словом «гуа», обозначающим кофту с рукавами или только с прорезями для рук, как в случае с женской *чаогуа* и *сяпэй*.

Еще раз следует подчеркнуть, что *шицин* — это не slučajная, наобум взятая окраска ткани, а обусловленный законами цвет верхней кофты типа *гуа* [130, IV, 6]. Краска, дающая этот цвет, изготавливается из азурита и может иметь разные оттенки, но только густо-синий, иногда почти черный был принят для маньчжурской одежды. Таким образом, перевод слова «шицин» на стр. 55 русского издания как «темно-серый», а на стр. 61, 106 и 263 — как «темно-зеленый» совершенно искажает смысл оригинала.

Еще нельзя не пожалеть о том, что термин «цихуа» совсем остался без перевода, отчего значительная доля прелести наряда Бао-юя оказалась утерянной.

Заключительная фраза описания костюма Бао-юя на стр. 30 романа (стр. 61 перевода) о черных атласных сапогах на белой подошве не несет никакой символической нагрузки, и перевод ее на русский язык вполне благополучен, несмотря на трудность слова «цин», которое лишь спорадически обозначает черный цвет, и потому для правильного перевода необходимо знание реалии. Черные сапоги на белой подошве отвечают как минской, так и цинской действитель-

ности, но название их — *чаосюэ* (придворные сапоги) чисто цинское, и глагол, с ним связанный, — «дэн-чжо» («взгромоздиться», здесь «надеть») намекает на тоже чисто цинскую непомерную толщину подошвы.

Закончив анализ описания одного из костюмов Бао-юя, хочется обратить внимание читателя на то, что далеко не всегда Цао Сюэ-цин так детален. Иногда он обрисовывает костюм своих героев двумя-тремя штрихами, а чаще всего не говорит о нем ни слова.

Перед нами как бы китайская картина в стиле *гун се сяньчэнь*, где *гунби*, т. е. детальная, академически точная манера исполнения центрального объекта подчеркивается беглой, скорописной, до предела обобщенной манерой *сеи* в исполнении фона.

Однако соотношение этих двух стилей в романе гораздо сложнее и диалектичнее, чем это возможно в графике. Здесь вопрос не только главного и второстепенного, не только живописного эффекта. Здесь снова перед нами дуализм Истины и Лжи, внутреннего и внешнего.

Прежде всего, конечно, бросается в глаза выделение главного персонажа посредством рассказа о костюме. Только костюм Бао-юя описывается с подробностями 16 раз и 168 раз упоминаются его действия с одеждой. Параллельное с ним описание наряда бэйцзинского вана [135, 140] явно направлено на то, чтобы подчеркнуть, что Бао-юй одет, как князь. Кроме Бао-юя, только двадцать персонажей удостоились рассказа о костюме, и то лишь один, два, максимум четыре раза. О костюме же подавляющего большинства лиц, повторяем, не говорится ни слова.

Но стоит лишь немного поразмыслить, и станет ясно, что дело здесь не в выделении главного. Ведь Линь Дай-юй тоже главная героиня, однако Цао Сюэ-цин ни разу не описывает ее костюм вплоть до стр. 534. И наоборот, костюм ее соперницы, связавшей Бао-юя земными узами, весьма подробно описан на стр. 82 и еще не раз упоминается вскользь.

Для того чтобы понять сущность этого приема, надо обратиться к уже упоминавшимся Чжэнь Ши-иню и Цзя Юй-цуню. Заметьте, что костюм первого нигде не упоминается, потому что Чжэнь Ши-инь воплощает скрытую сущность Бытия и его оболочка никакого значения не имеет. А вот Цзя Юй-цунь появляется то в наряде бедного ученого [135, 7], то в роскошном наряде вельможи [135, 11], потому что он воплощает превратности земной жизни и, кроме оболочки, у него, собственно, ничего нет.

Теперь вернемся к главным героям. Ведь Бао-юй, как мы уже видели, был брошен в пучину мирской жизни как бы в наказание за свою непригодность для починки Неба. Он говорит о себе: «Шелк, парча, фата, газ — только одна оболочка...» («лин, цзинь, ша, ло — е буго го ла...») [135, 76]. Итак, у Бао-юя в его земном превращении, кроме оболочки, собственно, ничего нет, так же как у Юй-цуня. И вот это-то и подчеркивается описанием его роскошных нарядов. Интересно, что второй по яркости изображения туалета героиней является Ван Си-фэн — главная управительница дворца «Жунго», а некоторое время и «Нинго» — живое воплощение их роскоши и пороков.

А вспомним, кто такая Линь Дай-юй. Это воплотившаяся в девушку Трава бессмертия. Это вселившаяся в живую плоть Тоска «Драгоценного нефрита» по его истинному Бытию. Именно поэтому она не могла стать женой Бао-юя в этом мире, и именно поэтому Цао Сюэ-цин оставил ее оболочку без внимания.

³ Подчеркиваем, что в данном случае речь идет не о том «чжао» (см. индекс, первый иероглиф), которое мы переводили выше словом «облекать», а о другом (см. индекс, второй иероглиф), которое имеет и другой смысл, и другое начертание.

Мы подчеркиваем имя Цао Сюэ-цин, потому, что его продолжатель Гао Э не понял этого тонкого приема автора первых восьмидесяти глав романа «Хунлоу мэнь» и описания костюма у него скудны и лишены внутреннего содержания.

Мы начали очерк сопоставлением цифр, характеризующих удельный вес описаний костюма у Цао Сюэ-цина и Гао Э. Закончить очерк мы хотим таким же сопоставлением, но построенным не на цифрах, а на конкретных образах.

Если разбору только одного описания костюма Бао-юя у Цао Сюэ-цина нам пришлось посвятить фактически весь очерк, то о том же костюме у Гао Э можно сказать лишь несколько слов. Этот автор описывает его только в одном месте [135, 1354], где говорится: «...накинут темно-красный шерстяной плащ» («пи-чжо и-лин дахун синсинчжань-ди доупэн»). В таком виде встречает Бао-юя его отец в пути, на лодке, в снежную ночь и еле узнает своего сына. Он спрашивает: «Почему ты так одет!?» Все это абсолютно лишено какого-либо смысла, так как точно в такой же красный плащ из обезьяньей шерсти одевался не только Бао-юй, но и все девушки во дворцах «Жунго» и «Нинго». Да и сама матушка Цзя в снежную погоду облачалась в такие же одеяния [135, 327, 534, 554]. Это настолько нелепо, что Л. Д. Позднеева решила исправить Гао Э и написать, что отец встречает Бао-юя, одетого в красную рясу [16, XXI]. В. А. Панасюк же добросовестно перевел это описание как «красный шерстяной плащ». Однако даже если допустить, что под одним и тем же названием можно подразумевать как плащ мирянина, так и сангхати буддиста, для которого есть специальный китайский термин «цзяша», то и в этом случае ряса останется красной, а не надо забывать, что облачение в красные одеяния по идее не соответствует учению буддизма, а скорее противоположно ему. (Уходящий от мира человек стряхивает с себя красный прах.) Правда, чины буддийского духовенства облачаются в красное, но лишь с тех пор, как танская императрица У-хоу одарила подобным одеянием (так называемым *цзыи*) монаха Фа-лана, что связано с тем, что в ту эпоху это был цвет формы чиновников пяти высших степеней. Таким образом, облаченный в багрянец сановный буддист обычно противопостав-

ляется проповеднику истинной веры, одетому в рубище, что нашло свое выражение в стихе танского поэта Чжэн Гу «Люблю монахов, но не люблю монахов в красной одежде» [144, 1036, «цзыи»].

Поэтому, безусловно, Цао Сюэ-цин изобразил бы уход Бао-юя в монашество (если вообще захотел бы это сделать) как освобождение от роскошной оболочки зримого мира, как пробуждение от сна в красном тереме, как облачение в рубище нищего, в котором неизменно появляются хэшаны и даосы в первой части романа [135, 10, 258], а вовсе не в красную мантию чиновного монаха. Таким образом, то, что Гао Э надел в конце романа красный плащ на Бао-юя и что он ни разу не описал его мирской костюм на протяжении сорока глав, совершенно разрушает эмоционально-образный строй произведения Цао Сюэ-цина.

С другой стороны, Гао Э [135, 1021] вдруг ни с того ни с сего принимается расписывать изысканный наряд Линь Дай-юй, одетой в юбку цвета, любимого Ян Гуй-фэй, фаворитки императора Сюань-цзуна, а в другом месте [135, 1237] — платье буддийской монахини Мяо-юй. Внешний облик и той и другой Цао Сюэ-цин сознательно оставлял в тени на протяжении всех своих восьмидесяти глав. А Гао Э, наоборот, подробно рассказывает только о нарядах Дай-юй и Мяо-юй да еще двух-трех девушек, причем эти описания так же мало оправданы, как и красный плащ Бао-юя. И наоборот, в сценах свадьбы Бао-юя и Бао-чай — кульминационном пункте пленения «Драгоценного нефрита» путями земного мира — Цао Сюэ-цин, продолжая начатую линию, должен был бы написать наряд невесты самыми яркими красками. Гао Э же ограничивается лишенным всякой конкретности четырехчленным трафаретом *шэнчжуан яньфу* [135, 1115], о женихе же бросает вскользь: «Одет в новое» («чжуан синь»), и все.

Так сравнение метода талантливого автора восьмидесяти глав романа «Сон в красном тереме» с методом его менее одаренного продолжателя наглядно показывает, каким могучим средством художественного воздействия может стать описание костюма в руках большого мастера!

КОСТЮМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Соотношение исторической реалии и изображенного в произведениях искусства костюма изучено, как известно, недостаточно. В связи с этим, с одной стороны, наши представления о том, как выглядели известные исторические лица, часто неясны или совсем ложны, с другой стороны, привлечение анализа изображенного костюма в качестве ключа к датировке произведений искусства нередко приводит к неправильным выводам.

В качестве иллюстрации первого положения приведем следующий пример.

Во втором томе своей книги «Чжунго тунши цзяньбянь» («Краткая история Китая») Фань Вэнь-лань [128, II, 38] поместил репродукцию портрета в рост якобы раннеханьского императора У-ди, в 1960 г. экспонировавшегося в Историческом музее Китая в Пекине. Портрет этот написан современным художником как подражание древним. При первом же взгляде на портрет бросается в глаза, что в сущности это почти точная копия (если не считать орнамента на кайме одежды) портрета У-ди со свитка Янь Ли-бэня. Но у Янь Ли-бэня изображен не ханьский У-ди, а цзиньский, правивший лет на четыреста позже, и притом одет он Янь Ли-бэнем в еще более поздний костюм, на нижней части которого видны знаки *фу-фу* в их позднем варианте (см. табл. XXIII, рис. 6). Художник же, вероятно знакомый с исследованием Харады Ёсито, решил надеть на У-ди передник, сделанный из ноин-улинской ткани (см. стр. 49). Получилось совмещение несовместимого: на костюме, имеющем ярко выраженные черты одежды, бытовавшей в VI, VII вв., орнамент, соответствующий этому времени, заменен его более ранней, исходной формой.

Чтобы реконструировать портрет У-ди на действительно научной основе, следовало бы искать в древности прообраз не только орнамента, но и всего костюма. Кроме того, надо было учесть, что при У-ди еще не был возрожден чжоуский ритуальный наряд и головной убор *мян* со свисающими нитями нефритовых шариков-лю [121, 54, 1591].

Чтобы вскрыть взаимосвязи костюма реального и изображенного в искусстве, надо решить целый ряд вопросов:

1) всегда ли костюм в произведении изобразительного искусства отражает моду того времени, когда создавалось это произведение;

2) всегда ли костюм изображенного лица согласуется с модой времени его жизни;

3) бывают ли случаи, когда художник по своей прихоти изображает своего героя в костюме, который не соответствует ни времени жизни автора, ни эпохе жизни изображенного лица;

4) если художник изображает своих героев в заведомо несвойственных им костюмах, то почему и зачем он это делает — проявляется в этом лишь каприз его фантазии, или тут можно вскрыть какие-то закономерности.

Ясно, что только кропотливое сравнительное изучение всего материала, который могут доставить археология, искусство, история, этнография и литература, приводит к правильному анализу трактовки костюма в художественном произведении и помогает полнее раскрыть замысел художника и острее ощутить дух его времени.

Конечно, все это общеизвестные истины, но об этом почему-то принято забывать при переходе от рассмотрения явлений «бассейна» европейской культуры к менее изученным районам мира. Принято почему-то думать, что соотношения между костюмом реальным и костюмом, изображенным в искусстве стран древнего и средневекового Востока, не так сложны.

Попытаемся внести некоторую ясность в эту проблему.

Костюм в искусстве периода Поздняя Хань

Прежде чем приступить к исследованию позднеханьского костюма (правда, речь пойдет не о всех его формах, а только об официальном платье конфуцианского чиновника), остановимся на принятых и дискуссионных датировках тех памятников, которые будут рассмотрены.

Из всех точно датированных произведений поздниханьского искусства, на которых четко видны формы одежды, самый ранний — это плиты гробницы в уезде Фэйчэн провинции Шаньдун. На одной из них есть дата, соответствующая 83 г. [94, 34].

В этом же уезде, на горе Сяотаншань, поныне стоит единственное дошедшее до наших дней в своем первоначальном виде предмогильное крытое святилище (*цытан*) [49, 73—85 и табл. XXXVI—XLI]. Его стены внутри сплошь покрыты резьбой. Из многих надписей на наружных стенах самая ранняя относится к 129 г. В ней не говорится, чья это могила, но дата обозначена точно, и это, естественно, и есть самая поздняя из возможных дат создания памятника. По стилю сяотаншаньские плиты очень близки к фэйчэнским, но знаменуют собой шаг вперед. Они дают богатейший материал для изучения раннего этапа эволюции поздниханьского костюма, поскольку там изображены представители всех слоев общества.

На рис. 1, табл. XXIV мы даем костюм конфуцианского ученого по плитам Сяотаншаня.

Третий памятник — знаменитое погребение Улянцы [49, 1—71, и табл. I — XXXV].

Улянцы — условное название погребения семейства У в уезде Цзясян провинции Шаньдун. Вход на территорию погребения отмечен двумя пилонами с рельефными изображениями и надписью, из которой видно, что начало строительству погребальных сооружений этого комплекса было положено в 147 г. На территории комплекса стоит здание, в котором в XVIII в. были собраны все гравированные плиты, найденные в пределах захоронения. Три из них, согласно реконструкции китайских ученых, составляли *цытан* одного из членов семейства, У Ляна, умершего в 151 г. (В отличие от условного названия всего захоронения — Улянцы, его предмогильное святилище будет именоваться *цытан* У Ляна.) Плитам других предмогильных святилищ присвоены традиционные шифры, не связанные с их первоначальным расположением на стенах святилищ. Американской исследовательнице Вильме Фэйрбэнк [60] удалось, используя фотографии эстампажей, снятых с этих плит, предложить остроумную реконструкцию *цытанов* двух племянников У Ляна — У Баня, умершего в 145 г., и У Жуна, умершего в 168 г., что удостоверяется надписями на стелах [49, кит. текст стр. XXXV, XXXVI, франц. текст стр. XIII, XVII].

Таким образом, Улянцы — единственный памятник ханьского искусства, насыщенный богатейшим изобразительным материалом и в то же время точно и надежно датированный. Поэтому он служит отправной точкой для гипотез по поводу датировки других памятников, о времени создания которых документов не сохранилось.

Особенно ценно, что погребальный комплекс Улянцы создавался на протяжении двадцати лет, и при сличении его самого позднего памятника (У Жун цы) с самыми ранними (У Бань цы) и рельефами пилонов можно сделать интересные выводы.

Улянцы — неисчерпаемый источник для изучения среднего этапа эволюции поздниханьского костюма (см. табл. XXIV, рис. 2).

На рис. 3, табл. XXIV, дана имитация трактовки костюма конфуцианского ученого на плитах Инаня, а под ней — равнозначное изображение, основанное на сычуаньских керамических плитах того же времени, которые характеризуют поздний этап в развитии одежды эпохи Поздняя Хань.

Раскопки подземной гробницы в уезде Инань провинции Шаньдун были произведены только в 1954 г. По масштабам, сохранности и богатству изобразительных материалов она соперничает с Сяотаншаньским *цытаном* и с погребальным комплексом Улянцы, но во всех отношениях знаменует собой гигантский шаг вперед, что, как нам кажется, наглядно демонстрируют рисунки на табл. XXIV.

Это обстоятельство, а также то, что внутри гробницы не было найдено никаких датированных надписей, дали повод к горячей дискуссии о времени ее создания. Большинство ученых сходились на том, что это памятник III, IV вв.: они подчеркивали сходство между Инаньской гробницей и корейскими памятниками Когурё (IV—VI вв.) и особенно с могилой Мичхон-вана в Анаке, точно датированной в надписи 357 г. Однако Цзэн Чжао-юй (один из авторов отчета о раскопках этой гробницы) настаивает на примерной дате — около 193 г., т. е. времени, когда вторжение войск Цао Цао положило конец мирному развитию экономики в Шаньдуне [140, 52—67].

Одновременно с археологическими работами в Инане были произведены раскопки в уезде Ванду провинции Хэбэй. Датировка двух обнаруженных там могил тоже возбудила горячие споры, однако в одной из них была найдена плита (правда, отдельная, не являющаяся компонентом постройки) с датой, соответствующей 182 г. Если признать, что надпись на плите и роспись стен были сделаны одновременно, это будет подтверждением правоты Цзэн Чжао-юй, так как роспись гробниц в Ванду и резьба Инаньской могилы очень близки по стилю, а строй костюма лиц, изображенных на стенах этих памятников, отражает один и тот же этап развития. К этому надо еще добавить, что целый ряд керамических плит Сычуани, обычно относимых к концу II в., тоже по строю костюма примыкает к гробницам Инаня и Ванду.

Художник Гу Кай-чжи (344—405) жил значительно позднее периода Хань, но, поскольку трактовка костюма на его свитках привлекалась для датировки Инаньской гробницы, нам придется коснуться и его творчества.

Самое интересное то, что Ли Вэнь-синь [110] и Ши Сюань [78] — оппоненты Цзэн Чжао-юй — находят большое сходство в трактовке костюма на инаньских плитах и свитках Гу Кай-чжи и считают это доказательством поздней датировки гробницы в Инане. А Цзэн Чжао-юй убеждена в обратном [140, 55], она считает, что инаньские костюмы совсем не похожи на изображение одежды у Гу Кай-чжи. Тот, кто взглянет на рис. 8 и 9 табл. XXVI, по-видимому, согласится с Ли Вэнь-синем, а тот, кто сравнит рис. 3 и 2, скорее присоединится к мнению Цзэн Чжао-юй.

Это противоречие разрешится только в том случае, если мы предположим, что Гу Кай-чжи на разных свитках трактовал костюм по-разному. Иллюстрируя древний текст, он подражал древним образцам и одевал своих героев в несвойственные его времени одежды, и, наоборот, берясь за темы, более близкие ко времени его жизни, он и костюм делал более современным. Например, на иллюстрациях к биографиям замечательных женщин далекого прошлого «Ле нью чжуань ту» он дает поздниханьскую интерпретацию доханьского костюма с типичным древним рукавом, а на свитке «Ло-шэнь фу ту» — ярко выраженный костюм раннего средневековья (ср. рис. 4 и рис. 8, табл. XXVI).

Если вспомнить историю создания «Ло-шэнь фу» («Поэма о фее реки Ло»), послужившей темой для свитка «Ло-шэнь фу ту», то станет понятно, почему Гу Кай-чжи в данном слу-

чае не прибег к архаизации костюма, характерной для некоторых других его свитков. Ведь Цао Чжи, автор поэмы, изображенный на свитке, был братом императора Цао Пи. Поэма была написана в 222 г., что для Гу Кай-чжи, творившего полтора года спустя, не было такой уж глубокой древностью, но главное, под образом мифической принцессы Цао Чжи подразумевал императрицу Чжэнь, которую полюбил еще до того, как она стала женой его державного брата. Впоследствии императрица Чжэнь была оклеветана фавориткой императора, после чего разгневанный монарх даровал ей право утопиться, откуда и возникла у Цао Чжи ассоциация с феей реки Ло. Только обратив внимание на «новизну» стиля одежды персонажей этого свитка, можно почувствовать ту остроту злободневности, которую вскрыл Гу Кай-чжи в произведении Цао Чжи и которая маскируется якобы мифологическим сюжетом.

Таким образом, ясно, что в арсенале средств художественного выражения у Гу Кай-чжи была и трактовка костюма. Однако анализ одежды его героев для датировки памятников по аналогии можно привлекать только с учетом этого обстоятельства, чего не сделали ни Цзэн Чжао-юй, ни ее оппоненты.

Теперь, пользуясь всеми перечисленными выше памятниками, рассмотрим особенно часто на них встречающийся головной убор *цзиньсяньгуань*, венчающий повседневную официальную форму конфуцианца.

Эта деталь ханьского костюма настолько характерна, что только на основании анализа ее изображений можно разбить на этапы историю поздниханьской одежды и сделать интересные выводы о подходе художников к исторической теме, а кроме того, приобрести дополнительные ключи к датировкам поздниханьских произведений искусства.

Цзиньсяньгуань — это полоса обычно черной, но прозрачной ткани-си, натянутая на проволочный каркас — *лян*. Начинаясь впереди узла волос, она поднималась вверх и несколько вперед (на 7 цуней), а затем, образуя острый угол, шла назад и слегка вниз (на 8 цуней) и, наконец, образовав угол, опускалась вниз (на 3 цуня), к месту, находящемуся позади узла волос. По бокам шапочка *цзиньсяньгуань*, имеющая вид своеобразного мостика, оставалась открытой, и поэтому узел волос был виден (см. табл. XXIV, рис. 3а). В «Хоу Хань шу» о *цзиньсяньгуань* говорится, что у гунов и хоу было три *ляна* [121, III, 1593]. Под количеством *лянов* подразумевается количество полос ткани между проволоками каркаса. Так, если ткань натянута на две проволоки, получается один мостик, если на три — два мостика, если на четыре — три мостика. Дальше в «Хоу Хань шу» говорится, что у чинов, получающих жалованье 2000 даней¹ и ниже (до боши, т. е. получавших 600 даней), — два *ляна*. Ниже боши до самых мелких чиновников — один *лян*.

Однако на поздниханьских рельефах узел волос под *ляном* не виден, а всю голову, закрывая и лоб, охватывает полоса ткани (см. табл. XXV, рис. 2 и 3). Об исключениях из этого правила будет речь ниже. Вероятно, это связано с теми изменениями в форме головного убора, которые отразились в анекдоте, изложенном нами на стр. 56, т. е. с тем, что к концу I в. до н. э. и аристократы и чиновники начали но-

сить повязки *цзэ*, развившиеся позднее в околыш, низко закрывающий лоб, а в начале нашей эры стали скрывать особым платком узел волос на темени. Таким образом, головной убор *цзиньсяньгуань* превратился в трехчленный: *лян* + околыш-*цзэ* + покрывка-*у*.

Дальнейшая эволюция этого головного убора шла уже по линии видоизменения трех основных элементов, а не прибавления новых. Эти изменения позволяют нам разделить историю поздниханьского костюма на три этапа: ранний, средний и поздний, причем самое интересное, что эти этапы в развитии шапки *цзиньсяньгуань* совпадают с периодами стилистической эволюции поздниханьского искусства.

Ниже приводится схема основных черт этих этапов с перечислением тех памятников, в которых они наиболее ярко выражены.

I этап. Горизонтальные ряды максимально обобщенных, скованных фигур, за редким исключением в профиль; складки одежд не намечены; ушей нет, но изгиб границы волос показывает, где они должны быть; *цзэ* с прямым верхним краем; передняя стенка *ляна* почти вертикальна. Памятники: вэньшанская плита [95, табл. 1], Сяотаншаньский *цытан* (до 129 г. н. э.), ряд могил, обнаруженных в провинции Шэньси, в уезде Суйдэ.

II этап. Горизонтальные ряды фигур в очень разнообразных позах, лица в профиль и в три четверти; одежды разграфлены редкими линиями, но нельзя понять, что эти линии изображают: очень стилизованные складки или швы, воспроизводящие структуру покроя; ушей нет, и даже место их в массе волос не показано; по верхнему краю околыша-*цзэ* два небольших, торчащих вверх височных зубца и два очень длинных и острых затылочных (видны только один височный и один затылочный). Передняя стенка *ляна* нависает так, что все сооружение сильно выдается вперед; при любом положении головы головной убор изображается в профиль. Памятники: Улянцы (147—168 г. н. э.) и отдельные плиты, найденные в провинции Шаньдун.

III этап. Ряды фигур располагаются по диагонали, как бы уходя в пространство; движения очень разнообразны; линии, изображающие складки и структуру одежды, дифференцированы; намечено множество мелких складок, и линии их очень пластичны; ясно обозначены уши; у околыша-*цзэ* пропал височный зубец, но зато обозначились углы по бокам лба и небольшой кантик внизу лобной части, следовательно, околыш из круглого превратился в прямоугольный. При любом положении головы головной убор изображается в три четверти. Памятники: Инаньская гробница (по Цзэн Чжао-юй, ок. 193 г., по Ли Вэнь-синю и др., значительно позже) и могилы в Ванду.

В эту схему надо внести несколько дополнений, чтобы она ожила и предстала перед нами в движении. Выше было отмечено, что на стенах Сяотаншаньского *цытана* фигуры изображены в основном в профиль. Но у двух-трех фигур самых высокопоставленных лиц поворот головы в три четверти, а у малолетнего сына Неба Чэн-вана и божества Си-ванму — анфас. Видимо, на том этапе развития искусства поворот головы имел иерархическое значение. По мере перехода от максимальной стилизации к реалистическому изображению поворот в три четверти все чаще и чаще встречается на ханьских рельефах и постепенно теряет иерархическую значимость. Но интересно, что даже при сравнении *цытана* У Баня с его копией, сделанной через двадцать лет, т. е. с У Жун цы, в последнем значительно больше лиц в трехчетвертном пово-

¹ Дань (старое чтение *ши*) — мера объема. Согласно В. Эберхарду (в свою очередь опирающемуся на исследования Г. Дабса), при измерении зерна в период Хань *ши* соответствовал 29,3 кг [83, XXXVI, 1940 г., № 1, 2]. В ханьском Китае жалование чиновникам платили частично деньгами, частично натурой, причем количество выдаваемого зерна служило показателем ранга.

роте, хотя все-таки кое-где старшинство выражается прежним способом (ср. рис. 2а, 3а и 4а, табл. XXIV).

В более раннем памятнике — на плитах могилы в Фэйчэне — черты завершенной стилизации, характерные для Сяотаншаня и Вэньшана, еще не окончательно выработаны. Иерархичность поворота головы не соблюдается так строго, а положение всей фигуры в профиль еще вовсе не найдено. Грудь как бы просвечивает сквозь фигуру, повернутую в профиль, что создает впечатление однорукости. Интересно также то, что в Фэйчэне обозначены уши, которые постепенно исчезают в процессе дальнейшей стилизации на плитах Сяотаншаня и Улянцы и появляются вновь лишь в памятниках III этапа. Передняя стенка *ляна* шапки *цзиньсяньгуань* на фэйчэнской плите не только вертикальна, но даже имеет тенденцию к запрокидыванию назад.

Кроме того, если для I этапа типичны *цзэ* без зубцов и почти вертикальная передняя стенка *ляна*, то для II этапа характерны *цзэ* с зубцами и стенка *ляна*, сильно наклоненная вперед. На плитах Улянцы точно воспроизведена эта новая мода. Однако создатель рельефов на пилонах того же погребения архаизировал формы костюма. Это сказалось, в частности, в том, что передняя стенка *ляна* головного убора изображенных им лиц почти вертикальна. И все-таки он изображает *цзэ* с зубцами, внося в архаичный стиль черты нового. Если учесть, что пилоны кладбища У и плиты У Баньцы создавались почти одновременно, то станет ясно, что в одно и то же время один мастер мог подражать более ранним образцам, а другой творить новые формы, но даже в произведениях подражателя нет-нет да ворвутся формы живой жизни, как в данном случае зубцы околыша-*цзэ*.

Интересно еще проследить, как менялся принцип изображения головного убора *цзиньсяньгуань*. В Сяотаншане мы видим профильное изображение шапок на головах, повернутых в профиль, и полупрофильное у тех немногих лиц, которые изображены в три четверти. Это, видимо, свидетельствует о том, что процесс стилизации позднее всего дошел до головного убора. Мастера Улянцы создали канон изображения шапки только в профиль при любом положении головы (см. табл. XXV, рис. 2). Творцу же Инаньской гробницы пришлось заново открывать прием изображения шапки в три четверти. А найдя его, он уже не мог отказаться от его применения, где надо и где не надо (см. там же, рис. 3). И только в послеханьские времена художники научились свободно переходить от одной формы к другой в соответствии с поворотом головы.

Здесь следует отметить, что в книге «Сань ли ту» [133, III, 8] приводится рисунок, изображающий *цзиньсяньгуань* и свидетельствующий, что ко времени ее издания *цзэ* и *лян*, которые возникли в разное время и на протяжении всей эпохи Поздняя Хань воспринимались как два разных предмета, наконец слились воедино, образовав цельную шапку. К сожалению, для реконструкции ханьского придворного костюма Чжан Мо-юань, о книге которого мы говорили в обзоре источников на стр. 9, пользуется именно этой иллюстрацией и, таким образом, придает ему значительно более поздний характер. Не можем мы также согласиться с толкованием Чжан Мо-юанем слова «эр» («уши»). В «Хоу Хань шу» говорится, что у повязки-*цзэ* есть уши [121, III, 1595], и Чжан Мо-юань дает два рисунка (см. табл. XXV, рис. 8 и 9), на одном из которых (втором) из-под *цзэ* на затылок и уши опускается накидка, скрывающая уши, т. е. ушей не видно, как на рельефах Улянцы. На первом рисунке Чжан Мо-юаня

накидки нет и уши человека видны, как на инаньских плитах. В объяснении ко второму рисунку Чжан Мо-юань пишет: «Есть длинные уши»; в объяснении к первому: «Нет ушей!» Нам кажется, что Чжан Мо-юань (так же как А. и В. Эберхард) ошибочно принял условное изображение волос на рельефах Улянцы за накидку, покрывающую затылок, и также ошибочно связал ее со словом «уши» в «Хоу Хань шу», поняв его как наушники. Это подтверждает и сопоставление изображений, которые мы приводим на левой половине табл. XXV.

На первом рисунке — божество дождя с развевающимися по ветру волосами, на четвертом — Цзинь Кэ, нападающий на будущего императора Цинь Ши-хуана. Волосы его встали дыбом от ярости. То, что это именно стилизованные волосы, а не шлем, подтверждает сычуаньская версия этой сцены [99, табл. 55]. Наконец, на второй плите *цытана* У Ляна изображен Цинь Цзи, вытаскивающий Яо Ли за волосы из воды (см. табл. XXV, рис. 5). Совершенно ясно, что никаких шапок и назатыльных накидок во всех этих случаях нет, и все же ушей мы нигде не видим — масса волос на затылке стилизована точно так же, как на изображениях фигур в шапках.

Правда, можно возразить, что на всех перечисленных рисунках намечены отдельные линии волос, чего нет на фигурах в шапках. Но видимо, эти линии обозначают, что волосы растрепаны. Причесанные же волосы, уходящие под шапку, изображались обобщенной массой. В этом можно убедиться, если посмотреть на рисунки среднего ряда табл. XXV. Слева вы видите ряд голов с плит Улянцы. Чем солиднее человек, тем крупнее у него узел волос на затылке. Если же остается какое-то сомнение в том, что это все-таки накидка, а не масса волос, следует посмотреть на три правые головы с инаньских плит, аналогичные левым по возрасту и чину. Форма узлов прически здесь еще четче, а линии на висках рассеивают последнюю тень сомнения. Ко всему этому еще добавим, что среди иллюстраций корейского трактата о музыке XV в. есть изображение шапок, и в том числе китайских *цзецзэ* (без мостика) и *цзиньсяньгуань*, причем написано, что в основном они одинаковы. Никаких наушников на этих изображениях нет [171, IX, 1].

Теперь мы переходим к очень важному пункту. До сих пор речь шла о тех случаях, где художник явно трактует костюм своего современника. А как обстоит дело в тех случаях, когда он хочет изобразить героев, живших в далеком прошлом? Для того чтобы ответить на этот вопрос, взглянем опять на табл. XXIV. Мы видим там сцены встречи Конфуция с Лао-цзы, соответствующие трем, намеченным нами выше этапам развития поздниханьского искусства и эволюции костюма той же эпохи. На первом (а) рисунке — рельеф, найденный в уезде Суйдэ провинции Шаньси [165, рис. 21], явно перекликающийся по стилю с изображением на плитах Сяотаншаня. Под этим рисунком — рельеф, находившийся, согласно реконструкции В. Фэйрбанк, на южной стенке У Жунцы и перенесенный в XVIII в. с места раскопок Улянцы в Цзининчжоу [49, табл. XXXV]. На третьем (а) рисунке — трактовка той же сцены на западной стене центрального зала Инаньской гробницы [140, табл. 59, рис. 48], а под ним — сычуаньский вариант [99, табл. 43].

При первом же взгляде бросается в глаза разный подход к исторической теме у художников первых двух этапов, с одной стороны, и у создателя инаньских рельефов — с другой. Видимо, в I—II вв. культурный уровень художника был та-

ков, что не позволял задумываться над каким-то особым под-ходом к изображению исторических лиц далекого прошлого. Не мудрствуя лукаво, резчик изображал Конфуция и Лао-цзы, живших за несколько веков до него, в костюмах современных ему чиновников. Но за период времени между созданием Улянцы и Инаньской гробницы что-то произошло. Может быть, сыграло роль следующее обстоятельство? Как раз в это время Цай Юн написал свою книгу «Ду дуань» и в ней указал, что до Юань-ди аристократы не носили *цзэ* (околыша) при головном уборе *цзиньсяньгуань*, о чем мы уже говорили выше. Художник поднялся до дифференцированного подхода к изображению героев старины и своих современников. Ни у Конфуция, ни у Лао-цзы мы не видим традиционного поздниханьского *цзэ*. Их лбы открыты. И это не случайно. Мы тщательно проверили все инаньские изображения и ни в одной из бытовых сцен не нашли никого с открытым лбом, и, наоборот, все исторические лица, за исключением Цинь Ши-хуана², оказались лишенными *цзэ*. Интересно, что в сцене встречи Конфуция с Лао-цзы в Инане перед нами не два одинаковых чиновника, как в первых двух рельефах, а обычный чиновник (Конфуций) и старец в длинном одеянии и неофициальном головном уборе (Лао-цзы). Это тоже знаменует высшую по сравнению с другими ханьскими плитами ступень в трактовке костюма как средства выражения идеи.

Здесь будет уместно коснуться памятника, который обычно относят к сравнительно раннему времени, но который, по нашему мнению, безусловно, принадлежит к позднему периоду династии Поздняя Хань, хотя и создан не очень искусной рукой. Мы имеем в виду гробницу в уезде Цзиньсянь провинции Ляонин, известную под названием Инчэнцзы. Живопись этой гробницы воспроизведена в книге Чан Жэнь-ся «Ханьдай хуйхуа сюаньцзи» («Избранные произведения ханьской живописи») [146, табл. 5]. На одной из сцен очень реалистично представлено жертвоприношение усопшему. Внизу перед сосудом для возлияния жертвенного вина две фигуры самых близких родственников в светлых траурных одеждах отвешивают поклоны. За ними стоит фигура в черном одеянии, по-видимому, кто-нибудь из официальных участников церемонии, не обязанных носить траур. Из двух коленопреклоненных мужчин ближайший к сосуду пал ниц. Видимо, это старший сын — главное лицо ритуала. Наверху среди фантастических существ изображен сам усопший в доханьском головном уборе, контрастирующем с типичными поздниханьскими шапками живых людей (см. табл. XXVI, рис. 10). Это как раз тот прием, которым так последовательно пользовался создатель инаньских плит³.

² Весьма вероятно, что, изобразив «узурпатора» Цинь Ши-хуана в головном уборе слуги поздниханьского периода, художник выразил этим свое презрение к нему. Ведь в правление династии Хань этот император всегда трактовался как фигура резко отрицательная, а сцена покушения на его жизнь Цзин Кэ служила символом верности высоким принципам.

³ Нужно отметить, что между гробницами в Инане и Инчэнцзы существует очень тесная связь. Трактовка головного убора, развевающиеся по ветру концы завязанного под подбородком шнура, а особенно мелкие складки на рукаве, плече, подоле и ленты, волочащиеся по земле, — все это кажется очень грубым и неумелым подражанием какому-то неведомому нам шедевру ханьской живописи, которому, может быть, подражали и творец инаньских плит, и Гу Кай-чжи. Сопоставьте только что рассмотренное изображение усопшего из Инчэнцзы, фигуру Чжао Дуя с восточной стены центрального зала Инаньской гробницы и императора Юань-ди в сцене с медведем на свитке Гу Кай-чжи «Нюйши чжэнь

Однако, начав рассказ о головном уборе *цзиньсяньгуань*, мы невольно говорили и о соответствующем ему костюме вообще.

Теперь пришло время более детально разобрать некоторые элементы этого одеяния, из которых наиболее интересен рукав-сю.

Рукав I этапа периода Поздняя Хань, сузившись к половине предплечья, продолжал идти к запястью не расширяясь. Рукав II этапа периода Поздняя Хань, сузившись к половине предплечья, затем снова расширялся и заканчивался раструбом. А рукав III этапа, сузившись, сразу заканчивался отверстием, из которого выходил раструб длинного рукава нижней одежды.

На южной стене среднего зала Инаньской гробницы изображены [140, табл. 52, рис. 41] правители глубочайшей древности — Яо и Шунь (см. табл. XXIII, рис. 2). Причем у Яо ясно видны рукава нижней одежды, у Шуня же из коротких рукавов верхнего платья высовываются голые волосатые руки. Нижнего халата на нем нет. Эти два изображения доказывают, что раструб, доходящий до кисти, а в расправленном виде даже покрывающий ее, — это не нижняя часть рукава верхней одежды, а рукав нижнего халата.

Но, может быть, так же было и на II этапе развития поздниханьского костюма, а на рельефах Улянцы просто не изображалась линия, отделяющая верхний рукав от нижнего, в силу условности рисунка, так же как не выделялось ухо из общей массы волос? Ответ на этот вопрос мы находим в сцене покушения Цзин Кэ на жизнь Цинь Ши-хуана (см. табл. XXV, рис. 6). В жестокой стычке Цзин Кэ схватил будущего императора за рукав; Цинь Ши-хуан рванулся, и рукав треснул пополам. Оторванный кусок ясно виден на изображении и не оставляет никакого сомнения в том, что нижняя часть рукава и его верхняя, мешковидная часть — одно целое. Если сравнить этот рельеф со схемой на стр. 34, то можно предположить, что в ханьские времена основы покроя были те же, что и в средние века, и что рукав Цинь Ши-хуана лопнул по шву.

Теперь осталось рассмотреть еще одну специфическую деталь поздниханьского костюма, так называемый *шоу*. Это широкая полоса, сплетенная из разноцветных шнуров, которая спускалась с пояса. Определенные сочетания цвета шнуров соответствовали определенному рангу. В «Хоу Хань шу» приводится подробное описание различий в цвете *шоу* [121, III, 1596] — от высших чинов, с окладом в две тысячи даней, до самых мелких, получавших всего сто даней.

ту» («В назидание дворцовым дамам») (см. табл. XXVI, рис. 1, 2, 10). Нам кажется, что авторы этих произведений, без сомнения, черпали вдохновение из одного источника, и это еще раз подкрепляет наше представление, что Гу Кай-чжи в некоторых своих работах архаизировал костюм своих персонажей, подражая поздниханьской трактовке доханьского костюма. Характерны в этом отношении, например, головные уборы Чжао Дуя и Юань-ди. Харара Ёсито предполагает, что именно они-то и называются в «Хоу Хань шу» *тунтяньгуань*. На табл. XXVI приведено изображение того же головного убора, воспроизведенного в «Сань ли ту» (X в.) и у нашего современника Чжао Мо-юаня (см. рис. 5 и 6). Это соответственно начальный и конечный пункты эволюции головного убора *тунтяньгуань*. А на рис. 3 и 4 — промежуточный этап его развития, видимо характерный для времени жизни Гу Кай-чжи. Таким образом, одна и та же шапка на разных свитках одного мастера дана в разных исторических формах. Теперь мы уже знаем, с какой целью это сделано: Юань-ди, жившего в I в. до н. э. (рис. 1), Гу Кай-чжи сознательно архаизировал, а Цао Чжи, жившего в III в. н. э. (рис. 3 и 4), изобразил в костюме своих современников.

Форма *шоу*, соответствующая II этапу развития позднеханьского костюма, хорошо видна на рис. 6 и 7, табл. XXV, а III этапа — на рис. 2 и 7, табл. XXVI.

Значительно позже, в послеханьские времена, *шоу* носили как компонент ритуального облачения (см. табл. X, рис. 25, и табл. XXIV, рис. 10, а также [158, XII, 3a]). Вариантом *шоу* надо также признать и те две полосы ткани, которые в эпоху средневековья служили как бы фоном для нефритовых подвесок — *пэйюй*, спускающихся с пояса по бокам. Такие полосы мы видим на иллюстрациях Не Чун-и (см. табл. XXV, рис. 10), и именно такую форму *пэйюй* дает Чжан Мо-юань, как видно, считая ее ханьской (см. там же, рис. 11).

В заключение взглянем еще раз на табл. XXIV, где изображены конфуцианские чиновники в костюмах, соответствующих трем этапам развития позднеханьского костюма. Они сопоставляются со сценой встречи Конфуция и Лао-цзы в трех стилистических вариантах, соответствующих намеченным нами трем этапам. Это сопоставление ясно показывает, что только на третьем этапе художник приблизился к решению проблемы исторической правды. Таблица завершается изображением чиновника со свитка Янь Ли-бэня «Бунянь ту» и портретом Конфуция в интерпретации танских и сунских мастеров (первая версия приписывается У Дао-цзы). Сравнивая эти два рисунка, мы видим, как тенденция, еле намечившаяся в конце II в., в VII в. получила полное развитие (см. табл. XXIV, рис. 5 и 5а).

Таким образом, на примере разобранных нами памятников становится очевидной не только эволюция одной формы реального костюма за семьсот лет, но и разный подход к трактовке исторического костюма в произведениях искусства различных периодов. Художники все более и более дифференцированно подходили к изображению одежды своих современников и героев далекого прошлого.

Костюм у Янь Ли-бэня

Свиток танского мастера Янь Ли-бэня «Лидай диван сянь» («Портреты властелинов разных династий») создан в середине VII в. и хранится в Музее изящных искусств в Бостоне [124].

На свитке изображено тринадцать императоров. Древнейший из них, раннеханьский Чжао-ди, воцарился в 86 г. до н. э., т. е. более чем за семьсот лет до момента создания свитка, а последний, Ян-ди из династии Суй, был свергнут с престола уже при жизни Янь Ли-бэня.

Всмотримся в позы и одеяния императоров. При всей индивидуальности некоторых лиц, при чрезвычайной меткости и остроте характеристик это все-таки не частные лица, а символическое воплощение того этапа китайской истории, когда в китайском обществе происходили колоссальные идеологические сдвиги. Сначала из пепла костров Цинь Ши-хуана возродилось и приобрело стабильные формы конфуцианство. Затем мощным потоком ворвался буддизм, заполнив всю страну бесчисленными монастырями и храмами. Родственный ему по духу даосизм превращается из философской системы в религиозную. Все эти изменения привели, наконец, к тому синкретизму трех философско-религиозных систем, которым отмечены последующие века китайской истории. И именно эта борьба нашла блестящее выражение на свитке Янь Ли-бэня.

Если окинуть взглядом весь свиток, то сразу бросается в глаза контраст между строгим строем императоров, стоящих в торжественной позе, в роскошном облачении, предназначенном для жертвоприношения Небу и Земле, и императорами, сидящими в свободных позах и одетыми в легкие, простые одеяния. Из надписи, помещенной около сидящего чаньского Вэнь-ди (560—567), мы узнаем, что он глубоко чтит даосизм, а около сидящего Сюань-ди из той же династии (569—583) надпись гласит, что он был приверженцем буддизма. Может быть, именно поэтому, нарушая хронологию, он и возглавляет ряд чаньских властелинов. А сразу же после этого ряда изображен стоящий в торжественном облачении У-ди из династии Бэй Чжоу (561—579), о котором в надписи сказано, что он и с к о р е н я л буддизм.

Таким образом, совершенно ясным становится противопоставление лениво сидящих фигур, как бы символизирующих учение, проповедующее пассивное отношение к жизни, и фигур стоящих, активных, изображающих императоров в наиболее торжественный момент их жизни, когда они выполняют функции верховного первосвященника, утверждая неизбежность традиционного ритуала — основы конфуцианского правопорядка. И именно поэтому, т. е. чтобы подчеркнуть единую линию конфуцианской традиции, противостоящую всем чуждым влияниям, длинный ряд стоящих императоров от позднеханьского Гуан-у-ди (25—58) (см. табл. XXIII, рис. 5) до суйского Вэнь-ди (589—605) (см. табл. XXIII, рис. 8) изображен почти в одинаковых одеяниях, несмотря на то, что именно в этот период — с 25 по 605 г. — происходили наиболее кардинальные изменения в китайском костюме (см. табл. XXIII, ср. верхний и нижний ряды). Янь Ли-бэнь не мог этого не знать. Он не мог не читать также и «Хоу Хань шу», где ясно сказано, что только при Мин-ди, в 59 г., был восстановлен чжоуский обычай надевать при жертвоприношениях головной убор *мянью* с нефритовой завесой — *юйцзао* [121, III, 54], отгораживающей сына Неба от суетного мира и помогающей сосредоточиться на таинстве ритуала. Следовательно, Гуан-у-ди, правивший раньше, никак не мог носить *мянью*. И все-таки на свитке на голове Гуан-у-ди изображен именно этот головной убор. Наконец, Янь Ли-бэнь не мог не видеть произведений ханьского искусства, свидетельствующих о чрезвычайном своеобразии покроя одежды того времени, резко отличающегося от одежды бэйвейского типа, избранного Янь Ли-бэнем для всех своих императоров-конфуцианцев, независимо от времени их жизни. Показалась ли эта одежда художнику наиболее торжественной, или подобная система еще бытовала в начале периода Тан — сказать трудно, но совершенно ясно, что Янь Ли-бэнь умышленно пренебрег внешними признаками исторической правды ради выражения задуманной идеи.

На табл. XXIII в нижнем ряду представлены императоры, правившие в I, III и VI вв. и одетые Янь Ли-бэнем в одинаковые одежды (рис. 5, 6 и 8), а в верхнем ряду — легендарный император Шунь, якобы правивший в XXIII в. до н. э., но таким, каким он изображен на плите погребения Улянцзы (151 г., рис. 1), на плите гробницы в уезде Инань (предположительно ок. 193 г., рис. 2) и на саркофаге, датированном 525 г. и хранящемся в Галерее Нельсона, в штате Канзас (США) (см. рис. 3). На последнем рисунке верхнего ряда изображена фигура с рельефа периода Бэй Чжоу (557—583), т. е. времени более близкого к жизни Янь Ли-бэня, чем год создания предыдущего изображения.

Верхний ряд рисунков наглядно показывает, во-первых, какие огромные перемены в стиле костюма произошли за время правления императоров, изображенных Янь Ли-бэнем, а во-вторых, что если одеяние последнего из этих императоров более или менее отвечает исторической правде, то костюм первого — безнадежный анахронизм.

Первым на свитке «Лидай диван сянь», как указывалось, изображен Чжао-ди (86—73 гг. до н. э.). Если учесть, что следующие пять императоров — все основатели династий, то странно, почему именно Чжао-ди, седьмой император династии Ранняя Хань, причем далеко не самый блестящий (хотя титул «Чжао» означает именно «блеск»), избран для того, чтобы представлять всю династию.

Но Янь Ли-бэнь не задавался целью воспеть наиболее прославленных монархов Китая. Его тема — торжество традиционного ритуала, погранного Цинь Ши-хуаном и только в период Поздняя Хань восстановленного. С этой точки зрения период Ранняя Хань в целом представлялся временем сравнительной незрелости конфуцианских устоев и Чжао-ди, как никто другой, подходил для роли выразителя этой черты эпохи. Именно он вступил в брак в возрасте двенадцати лет (невесте его было шесть), т. е. задолго до церемонии *гуаньли*, при которой юноша впервые надевал головной убор мужчины. Только с этого момента император получал права самодержавного властелина и начинал приносить жертвы Небу и Земле, а его дети, рожденные до этого обряда, не могли быть законными наследниками. Следовательно, создавалась угроза непрерывности жертвоприношений Небу и основателю династии. Отсюда брак сына Неба до церемонии *гуаньли* был преступлением против главной конфуцианской добродетели *сяо* — сыновней почтительности и служения предкам. Это и подчеркивает Янь Ли-бэнь, противопоставляя простой наряд и неофициальный головной убор Чжао-ди жертвенному облачению основателя династии Поздняя Хань — Гуан-у-ди [124, табл. 5, 6] (см. табл. XXIII, рис. 5), который на самом-то деле такого одеяния никогда не носил.

Трое следующих императоров — основатели недолговечных (220—280), одновременно царствовавших в разных районах Китая династий Вэй, Шу Хань и У. Все они герои романа «Троецарствие», а Лю Бэй благодаря бесчисленному количеству драматических произведений популярен, как ни один другой китайский император. Все императоры очень живо написаны и вполне индивидуальны. В чертах Цао Пи [124, табл. 7] ощущается крутой нрав, унаследованный им от отца, знаменитого полководца и поэта Цао Цао, а в скорбном лице Лю Бэя [124, табл. 9], отразилась бесконечная цепь его политических неудач, тоска по справедливости, которую он тщетно пытался установить в Поднебесной. Сунь Цюань [124, табл. 8; 3, табл. 39] повернулся лицом к Лю Бэю. Этим, может быть, подчеркивается, что они не следовали один за другим хронологически, а правили одновременно, один — на востоке, другой — на западе, причем Сунь Цюань был шурином Лю Бэя.

Пять перечисленных императоров — это иносказательный рассказ о том, что в период Ранняя Хань только что восстановленные традиции древности еще не утвердились, а в период Поздняя Хань они уже окончательно восторжествовали и Китай стал могуч и един, но затем распался на три царства. Шестой же император на свитке, Сыма Янь (265—290) [124, табл. 10; 113, табл. 4], знаменует собой следующий этап китайской истории, когда Китай снова был объединен под властью новой династии Цзинь. Костюмы названных импера-

торов начиная с Гуан-у-ди, подчеркивают, что, несмотря на все превратности судьбы, древние традиции строго соблюдались и дух конфуцианства царил в Поднебесной.

Затем в истории Китая начинается пора набегов кочевых племен, пора раздробленности, пора бурного проникновения чуждых влияний. Все это приводит к тому, что при Лян У-ди (502—535) не только прекратилось заклатие жертв во славу предков, но даже было запрещено изображать на тканях животных, дабы, прокалывая их иглой, не причинять вред живым душам. Ясно, что древнему ритуалу, в котором облачение с изображением драконов, фазанов, тигров и других животных играло огромную роль, был положен конец.

Как один император представлял до сих пор на свитке целую династию, так теперь целая династия Чэнь представляла один период — смутное время, характеризующееся крайним падением духа древности. Необходимо было вывести не одного, а нескольких императоров, чтобы показать, что последняя династия этой мрачной эпохи привела страну к полнейшему упадку: один ее властелин был «ослеплен» буддизмом, другой «погряз» в даосизме, а последний, Хоу-чжу (583—588) [124, табл. 14], хоть и не исповедовал этих «ересей» (это выражено его позой — он не сидит), однако привел династию к окончательной гибели своим расточительством, жестокостью и развратом. Все время он проводил за пиры-столы в гареме, и это подчеркивается тем, что он смотрит не на восток (навстречу восходящему солнцу), как императоры в жертвенном облачении, а на запад (в сторону женских покоев) и костюм его — откровенное неглиже.

Династии Чэнь художник противопоставляет Северную Чжоу. Он изобразил самого выдающегося императора этой династии — У-ди. Про него Фань Вэнь-лань писал, что «он, решительно освобождая и казенных и частных рабов, поистине был единственным просвещенным государем Северных династий» [128, 492]. При нем была восстановлена политическая система, изложенная в классической книге «Чжоу ли», и вновь императоры начали приносить жертвы в традиционном облачении древности, что и отражено в его костюме [124, табл. 15]. Надо еще добавить, что лицо У-ди, пожалуй, наиболее выразительно и индивидуализировано по сравнению с лицами других императоров.

Деду последнего императора династии Северная Чжоу по линии матери, Ян Цзяню (589—605), удалось вновь объединить страну и основать династию Суй. Но, видимо, Янь Ли-бэнь считал, что ему же удалось подвести итог многовековой идеологической борьбе и положить начало триединству религиозных систем, столь характерному для последующих веков. Известно, что Ян Цзянь благоволил буддизму и поощрял строительство бесчисленных храмов, но это, видимо, не мешало ему совершать жертвоприношения Небу и предкам по строгим правилам конфуцианского ритуала, о чем мы можем заключить по его облачению [124, табл. 16] (см. табл. XXIII, рис. 8).

Далее из истории мы знаем, что сын этого выдающегося политического деятеля, Ян-ди, свел на нет все достижения отца в делах государственного управления и своим безумным расточительством и развращенностью привел династию к гибели. И вот опять перед нами император в неофициальном головном уборе [124, табл. 17].

Вот такая интересная картина разворачивается перед нами при анализе одеяний императоров. Без него можно только удивляться бессмысленности сочетания якобы наобум взятых исторических лиц.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

В первой части нашей книги мы пытались описать официальный торжественный костюм древнего и средневекового Китая, каким он нам представляется на основании изучения классической и комментаторской литературы, а также описаний одежды в различных китайских энциклопедиях, с внесением некоторых поправок, подсказанных изобразительными материалами и археологическими находками.

Этот костюм мы рассматривали как произведение искусства, отражающее в своих формах, красках и орнаментации идеологию своего создателя и носителя, художника и заказчика, причем в противоречивых толкованиях одних и тех же форм иногда находили отражение противоречий между миропониманием первого и последнего или же отражение столкновения идеалов различных эпох.

В развитии костюма мы видели извечную борьбу двух тенденций: с одной стороны, желание сохранить традиции глубокой древности, а с другой — стремление к новизне, ломающее традиционные формы. Из этой борьбы выростала третья тенденция — хотя бы формально освящать традицией вновь рождающиеся формы.

Мы видели, как символы древней ритуальной одежды, в зримых образах воплотившие миропонимание земледельца, чтившего силы природы, дающие ему хлеб насущный, с течением веков переосмыслились и стали служить идеалам абсолютной монархии, превратившись из системы философских символов в знаки иерархических различий, и, наконец, проследили деградацию последней, выразившуюся в оскудении вкуса, чувства меры, чувства стиля, чувства пропорций, что ярко демонстрирует линии развития декора нагрудно-наспинных знаков различия — *буфанов* и халатов *лунпао* от Цяньлуна до Цы-си.

Во второй части мы поставили себе совершенно другие задачи. Мы сосредоточили внимание на изображении костюма в художественной литературе и искусстве, с тем чтобы, опираясь на знания, изложенные в первой части книги, понять, какую роль играет трактовка одежды среди других средств выражения чувств и мыслей автора. Мы искали метод, при помощи которого можно было бы выяснить, в какой мере описанный художником костюм говорит об истинных модах того времени, когда жил художник, и в какой мере — о времени жизни изображенного персонажа, и что ярче отражается в изображении костюма — идеальная или реальная сущность эпохи, и почему художник изображает костюм таким, а не иным, и можно ли на основании изучения трактовки костюма в произведении искусства и литературы вскрыть замысел художника, острее понять его идею.

Решение всех этих вопросов помогло бы, с одной стороны, устранить некоторые ложные представления о костюме далеких эпох, сложившиеся под влиянием анахронизмов в его изображении, а с другой — знание истинных форм одежды того или иного времени и понимание закономерностей в отклонениях от реалии в произведениях искусства дало бы нам дополнительные ключи к датировке последних.

Конечно, мы не могли надеяться разрешить все эти вопросы в этой небольшой книге. Мы попытались сделать лишь первый шаг на этом пути, и читатель смог найти здесь скорее постановку проблем, чем их решение. Но мы надеемся, что книга найдет отклик среди ученых — историков, этнографов, филологов, искусствоведов и заставит их задуматься над этими вопросами и таким образом приблизить их решение, поскольку только большому и разностороннему коллективу исследователей такая задача под силу.

Москва, 1968 г.

ПРИЛОЖЕНИЯ

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке

1. Абрамова З. А. Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии, М.—Л., 1966.
- 1а. Бао Чан-фа, Женский халат ципао, — «Дружба», 1958, № 9, стр. 29, 30.
2. Гессе-Вартег Э., Китай и китайцы, СПб., 1900.
3. Глухарева О. и Денике Б., Краткая история искусства Китая, М.—Л., 1948.
4. Иннокентий, Полный китайско-русский словарь, Пекин, 1909.
5. «Китай. Законы и постановления», СПб., 1781—1783.
6. «Китай», иллюстрированный журнал.
7. Кучера С., К вопросу о датировке и достоверности «Чжоули», — «Вестник древней истории», 1961, № 3, стр. 111—120.
8. Ло Гуань-чжун, Троецарствие, М., 1954.
9. Лубо-Лесниченко Е. И., Древние китайские ткани и вышивки, Л., 1961.
10. Макгован Д., Китайцы у себя дома, СПб., 1910.
11. Маршалль А., Ангкор, М., 1963.
12. «Народное декоративно-прикладное искусство киргизов» М., 1968.
13. Ошанин И. М., Китайско-русский словарь, М., 1952.
14. Палладий и Попов П. С., Китайско-русский словарь, Пекин, 1888.
15. Петров А. А., Ван Би, М.—Л., 1936.
16. Позднеева Л. Д., О романе «Сон в красном тереме», — в кн.: Ван Ляо-и, Основы китайской грамматики, М., 1954, стр. XIII—XXVIII.
17. Россохин И. и Леонтиев А., [История и] обстоятельное описание происхождения и состояния маньчжурского народа и войска, в восьми знаменах состоящего, СПб. 1784.
18. Руденко С. И., Культура хуннов и Ноинулинские курганы, М.—Л., 1962.
19. Серкина А. А., Значение знака «ди» в надписях на гадательных костях, — «Вестник древней истории», 1962, № 3, стр. 66—73.
20. Стариков В. С., Материальная культура китайцев северо-восточных провинций КНР, М., 1967.
21. Стариков В. С. и Чебоксаров Н. П. (по Южному и Центральному Китаю использованы материалы Г. Г. Стратановича), Народы КНР. Материальная культура, — «Народы

- Восточной Азии», М.—Л., 1965, из серии «Народы мира», одежда: стр. 264—273.
22. Стратанович Г. Г., Китайские бронзовые зеркала: их типы, орнаментация и использование, — «Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая», 1961, № 73, стр. 47—78.
23. Стратанович Г. Г., О ранних верованиях древних китайцев (тотемизм), — «Краткие сообщения Института народов Азии», 1963, № 61, стр. 56—74.
24. Стратанович Г. Г., Цзешэн—узелковое письмо древнего Китая, — «Вестник древней истории», 1959, № 3, стр. 101—103.
25. Сычев Л. П., Мужская одежда древних китайцев, — «Советская этнография», 1958, № 3, стр. 94—100.
26. Сычев Л. П., Об иконографии Чингис-хана и его преемников, — «Народы Азии и Африки», 1968, № 6, стр. 92—98.
27. Топоров В. Н., Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космологических представлений, — «Труды по знаковым системам», 1965 («Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 181).
28. Цао Сюэ-цинъ, Сон в красном тереме, М., 1958.
29. Шудкий Ю., Китайская классическая «Книга перемен», М., 1960.
30. Юань Кэ, Мифы древнего Китая, М., 1965.
31. Яншина Э. М., О некоторых изображениях на рельефах ханьских погребений, — «Вестник древней истории», 1961, № 3, стр. 65—77.

На западноевропейских языках

32. Alexander W., The costume of China, London, 1805.
33. Arlington L. C., The Chinese drama, Shanghai, 1930.
34. Bertello, Étoffes de Chine, Paris, [6. г.].
35. Bondy W., Kang-hsi, München, 1928.
36. Brinkly, Japan and China, [6. г.], [6. м.]
37. Cahill J., La peinture chinoise, Genève, 1960.
38. Cammann S., A rare Tang mirror, — «The Art Quarterly», vol. IX, 1946, № 2, стр. 92—114.
39. Cammann S., China's dragon robes, New York, 1952.
40. Cammann S., Chinese mandarin square, — «University Museum Bulletin», Philadelphia, vol. 17, 1953, № 3.
41. Cammann S., Dragon robes of the later Ch'ing dynasty, — «Oriental Art», vol. III, 1950, № 1, стр. 7—16.

42. Cammann S., Embroidery techniques in Old China,—«Archives of the Chinese Art Society», vol. XVI, 1962.
43. Cammann S., Imperial robes and textiles of the Chinese court,—«Journal of the American Oriental Society», vol. 63, 1943, № 4, стр. 295—298.
44. Cammann S., Origin of the court and official robes of the Ch'ing dynasty,—«Artibus Asiae», vol. XII, 1949, № 3, стр. 189—201.
45. Cammann S., The development of the Mandarin square,—«Harvard Journal of Asiatic Studies», vol. 8, 1944, № 2, стр. 71—130.
46. Cammann S., The symbolism of the cloud collar motif,—«The Art Bulletin», vol. XXXIII, 1951, № 1, стр. 109.
47. Cammann S., Two rare Ming textiles,—«Oriental Art», vol. X, 1964, № 3, стр. 175—180.
48. Chapel C. E., Chinese imperial robes. The Colby collection San Francisco,—«The Connoisseur», vol. 105, № 461, 1940, стр. 3—9.
49. Chavannes É., La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han, Paris, 1893.
50. Chavannes É., L'expression des voeux dans l'art populaire chinois, Paris, 1922.
51. Chavannes É., Mission archéologique dans la Chine septentrionale, Paris, 1909.
52. Cheng Te-k'un, Yin-Yang Wu-hsing and Han art,—«Harvard Journal of Asiatic Studies», vol. 20, 1957, № 1, стр. 162—186.
53. Cheng Te-k'un, The t'u-lu colour container of the Shang-Chou period,—«The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities», 1965, № 37, стр. 244.
54. Clark W. E., Two lamaistic pantheons, Cambridge, Massachusetts, 1937.
55. Corner J., China pictorial descriptive and historical, London, 1853.
56. Couvreur S., Cérémonial, Hsien-hsien, 1916.
57. Digby J. W., Chinese court and dragon robes,—«The Connoisseur», vol. CXXVI, № 517, 1950, стр. 11—18.
58. Eberhard A. und W., Die Mode der Han und Chin-Zeit, Antwerp, 1946.
59. Eberhard W., Lokalkulturen im alten China, Leiden, 1942.
60. Fairbank W., The offering shrines of Wu Liang Tz'u,—«Harvard Journal of Asiatic Studies», vol. VI, 1941, № 1, стр. 1—36.
61. Fernald H. E., Chinese court costume, Toronto, 1946.
62. Fischer O., Die chinesische Malerei der Han Dynasty, Berlin, 1931.
63. Forman W., Jaroslav Barinka. Alte koreanische Kunst, Praha, 1962.
- 63a. Franz H. G., Hindische und islamische Kunst Indiens, Leipzig, 1967.
64. Getty A., The gods of Northern Buddhism, Oxford, 1914.
65. Groslier B. H., Angkor. Hommes et pierres, Paris, 1956.
66. Gulland W. G., Chinese porcelain, London, 1911.
67. Hardy E. J., John Chinaman at Home, London, 1912.
68. Hubrecht A., Grandeur et suprématie de Péking, Péking, 1928.
69. Hughes L., The Kuo Ch'in wang textiles,—«Hazette des Beaux Arts», vol. XXIV, № 919, 1943, стр. 129—148.
70. Hummel H., Eminent Chinese of the Ch'ing dynasty, Washington, 1943.
71. Karlgren B., Legends and cults in Ancient China.—«The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities», 1946, № 18, стр. 199—365.
72. Legge G., The Chinese classics, Hong Kong, 1960.
73. Patkó Imre, Rév Miklos. Vietnam művészete, Budapest, 1967.
74. Pommeranz-Liedtke G., Chinesische Neujahrsbilder, Dresden, [6. r.].
75. Priest A., Imperial robes and textiles of Chinese court,—«Catalogue of an Exhibition of the Minneapolis Institute of Art», Minnesota, 1943.
76. Priest A., Prepare for Emperors,—«The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art», vol. 2, 1943, № 1, стр. 33—46.
77. Sakisian A., La miniature persane du XII au XVII siècle, Paris-Bruxelles, 1929.
78. Shih Hsiao-yen, I-nan and related tombs,—«Artibus Asiae», vol. XXII, 1959, № 4, стр. 277—312.
79. Sirén O., Chinese painting, London-New York, 1956.
80. Strong H. A., A sketch of Chinese arts and crafts, Peking, 1933.
81. «A suggested chronology for Ch'ing textiles»,—«The Connoisseur», vol. CXVII, № 500, 1946, стр. 113—119.
82. Thomson J., Illustration of China, 1873.
83. «T'ung Pao Archives»...
84. Visser M. W. de., The dragon in China and Japan, Amsterdam, 1913.
85. Waley A., An introduction to the study of Chinese painting, London, 1923.
86. Weber V. F., Ko-ji hô-ten. Paris, 1923.
87. «Webster's New International Dictionary of the English Language», Springfield, 1948.

На китайском языке

88. А Ин, Хунлоу мэн баньхуа цзи («Собрание гравюр-иллюстраций к роману „Сон в красном тереме“»), Шанхай, 1955.
89. Ань Чжи-минь, Лунь Инань хуасянши му-ди няндай вэньти («К вопросу о датировке каменных рельефов Инаньской гробницы»),—«Каогу тунсюнь», 1955, № 2, стр. 16—20.
90. Ань Чжи-минь, Пин «Ванду Хань му бихуа» («Критика альбома „Стенная живопись ханьской гробницы в Ванду“»),—«Каогу тунсюнь», 1957, № 2, стр. 104—107.
91. «Бэйцзин гу цзяньчжу» («Древняя архитектура Пекина»), Пекин, 1959.
92. «Бэйцзин Наньюань Вэйцзыкэн Миндай муцзан цинли цзяньбао» («Краткий отчет о расчистке захоронения периода Мин в местности Наньюань Вэйцзыкэн близ Пекина»),—«Вэньбу», 1964, № 11, стр. 45—47 и табл. 6—8.
93. Ван Би, Чжоу И люэли («Основные принципы „Книги перемен“»), пер., исслед. и воспроизведение эстампажей, М.—Л., 1936.
94. Ван Сы-ли, Шаньдун Фэйчэн Хань хуасянши му дяоча («Исследование ханьской гробницы с каменными рельефами в уезде Фэйчэн провинции Шаньдун»),—«Вэньбу цанькао цзыляо», 1958, № 4, стр. 34—36.
95. Ван Цзы-юнь, Чжунго гудай шикэхуа сюаньцзи («Избранные произведения древнекитайской резьбы по камню»), Пекин, 1957.
96. Ван Ци, Сань цай тухуй [«Собрание иллюстраций, рисующих Небо, Землю и Человека» (энциклопедия периода Мин, костюм в VIII хане)], 1585.
97. «Ванду Хань му бихуа» («Стенная живопись ханьской гробницы в уезде Ванду»), Пекин, 1955.
98. «Ванду эрхао Хань му» («Ханьская гробница № 2 в уезде Ванду»), Пекин, 1959.
99. Вэнь Ю., Сычуань Ханьдай хуасян сюаньцзи («Избранные ханьские рельефы Сычуани»), Пекин, 1956.
100. Го Жо-сюй, Тухуа цзянь вэнь чжи («Записки о картинах, которые довелось видеть, и о тех, о которых только слышал»),—в сб.: «Чжунго хуалунь лэйбянь» («Трактаты о китайской живописи, расположенные по жанрам»), т. 1, Пекин, 1957, стр. 450—451.
101. «Гугун боуянь цан Циндай чжи сю туаньхуа ту'ань» («Узоры, вписанные в круг, на тканях периода Цин, хранящихся в музее Гугун»), Пекин, 1959.
102. «Динлин шицзюэ цзяньбао» [«Краткий отчет о раскопках гробницы Динлин (минского императора Вань-ли)»],—«Каогу», 1959, № 7, стр. 358—368.
103. «Дися гундянь» [«Подземный дворец» (серия цветных открыток)], Пекин, 1959.
104. Дуань Ши, Хань хуа («Ханьская живопись»), Пекин, 1958.
105. «Дуньхуан бихуа» [«Стенная живопись Дуньхуана» (папка репродукций, сделанных с копий)], [6. м.], [6. г.].

106. «Жиюн байкэ цюаньшу» («Энциклопедия повседневной жизни»), Шанхай, 1925.
- 106а. Жун Гэнь, Инь Чжоу цинтун ци тунлунь (О бронзовых сосудах, эпох Ин и Чжоу) Пекин, 1958.
107. «И цзин Чэн И чжуань» («И цзин» с толкованиями Чэн И»), Цзяннань, 1883.
108. «Канси цзыдянь» («Словарь Кан-си»), Шанхай, 1958.
109. Ле-цзы, Чжоу Му-ван, — «Сы бу бэйяо» («Избранные произведения по четырем разделам»), Шанхай, [б. г.], № 1406.
110. Ли Вэнь-синь, Инань хуасяньши гу му няндай-ди гуаньцзынь («Мое скромное мнение о дате древней гробницы с каменными рельефами в Инане»), — «Каогу тунсюнь», 1957, № 6, стр. 67—76.
111. Ли Син-нань, Сяопинь чжи сю ту'ань («Тканые и вышитые узоры малых форм»), Пекин, 1953.
112. «Ли цзи Чжэн чжу» («Записи о ритуале с комментариями Чжэн Сюаня»), — «Сы бу бэйяо» («Избранные произведения по четырем разделам»), Шанхай, [б. г.], №№ 27—34.
113. «Лидай жэньхуа сюаньцзи» («Избранные произведения портретной и жанровой живописи всех времен»), Шанхай, 1959.
114. Линь Шу-чжун, Ванду Хань му бихуа-ди няндай («Дата стенной живописи ханьской гробницы в уезде Ванду»), — «Каогу тунсюнь», 1958, № 4, стр. 66—71.
115. Ло Гуань-чжун, Саньго яньи («Популярное изложение „Троецарствия“»), Пекин, 1954.
116. Лю Чжи-юань, Сычуань Ханьдай хуасянчжуань ишу («Искусство рельефа на керамических плитах периода Хань в Сычуани»), Пекин, 1958.
117. Ма Цай, Гу Кай-чжи яньцзю («Исследование творчества Гу Кай-чжи»), Шанхай, 1958.
118. «Мэйшу» («Искусство»), 1963, № 2.
119. «Нань Тан эр лин фацюэ баогао» («Отчет о раскопках двух гробниц периода Южная Тан»), под ред. Цзэн Чжао-юй, Нанкин, 1957 (статья о костюме Цзян Цзуань-чу).
120. Нань Цзе-цзы, Дуньхуан бихуа фуши цзыляо («Материалы по костюму, изображенному в стенной живописи Дуньхуана»), Пекин, 1959.
121. «Соинь Бона бэнь Эршиси ши» («24 династийные истории в изд. Бона»), Шанхай, 1958.
122. Сунь Цзо-юнь, Пип «Инань гу хуасяньши му фацюэ баогао» («Критика „Отчета о раскопках древней гробницы с каменными рельефами в Инане“»), — «Каогу тунсюнь», 1957, № 6, стр. 77—87.
123. «Сучжоу У Чжан Ши-чэн му Цао-ши му цинли цзяньбао» («Краткий отчет о расчистке могилы матери Чжан Ши-чэна, князя царства У, урожденной Цао, в Сучжоу»), — «Каогу», 1965, № 6, стр. 289—300.
124. Сюй Бан-да, Янь Ли-бэнь хэ та-ди цзопинь («Янь Ли-бэнь и его творчество»), Пекин, 1956.
125. Сюй Цянь, Ду Сышу цуншо («Сборник толкований Четверокнижья»), «Сы бу цукань, Сюй бянь, Цзинь бу» («Собрание текстов по четырем разделам. Приложение. Раздел классиков»), Шанхай, [б. г.].
126. «Тан Удай Сун Юань минцзи» («Шедевры периодов Тан, Удай, Сун и Юань»), Шанхай, 1957.
127. «Тан Янь Ли-бэнь „Бунянь ту“» («Свиток танского Янь Ли-бэня „Паланкин“»), Пекин, 1959.
128. Фань Вэнь-лань, Чжунго тунши цзяньбянь («Краткая история Китая»), Пекин, 1961.
129. Хуан И-чжоу, Ли шу тунгу («Справочник по книгам о ритуале»), Цин, [б. м.], [б. г.].
130. «Хуанчао лици туши» («Образцы ритуальной утвари царствующей династии»), [б. м.], 1766.
131. Хун Цин-юй, Гуаньюй Дун Шоу му-ди фасян хэ яньцзю («Относительно открытия и изучения гробницы Дун Шоу»), — «Каогу», 1959, № 1, стр. 27—35.
132. Хэ Чжи-ган, Ванду Хань му няндай цзи му чжужэнь каодин («Определение даты и владельца ханьской гробницы в Ванду»), — «Каогу», 1959, № 4, стр. 197—200.
133. «Хэнань Не-ши Сань ли ту» («Иллюстрации к трем [книгам] о ритуале [с собранием комментариев] хэнаньского Не [Чун-и]»), кит. изд. 1676; яп. изд. 1761.
134. Цай Юн, Ду дуань («Книга суждений по вопросам придворного этикета») — «Хань Вэй цуншу» («Собрание книг периодов Хань и Вэй»), бэнь 19, [б. м.], 1592.
135. Цао Сюэ-цин, Хунлоу мэн («Сон в красном тереме»), Пекин, 1953.
136. «Цзецзыюань хуачжуань» («Слово о живописи из Сада с горчичное зерно»), [б. м.], 1818.
137. Цзинь Вэй-но, «Бунянь ту» юй «Линъяньгэ гунчэнь ту» («Паланкин» и «Заслуженные сановники зала Линъянь»), — «Вэньбу», 1962, № 10, стр. 13—16.
138. Цзэн Чжао-юй, Гуаньюй Инань хуасяньши гу му няндай-ди таолунь («К дискуссии о датировке каменных рельефов в древней гробнице в Инане»), — «Каогу тунсюнь» 1958, № 5, стр. 46—50.
139. Цзэн Чжао-юй, Гуаньюй Инань хуасяньши му чжун хуасян-ди тидай хэ ии («Относительно сюжета и значения изображений на каменных рельефах Инаньской гробницы»), — «Каогу тунсюнь», 1959, № 5, стр. 245—249.
140. Цзэн Чжао-юй и др., Инань гу хуасяньши му фацюэ баогао — («Отчет о раскопках древней гробницы с резьбой на камне в уезде Инань»), Шанхай, 1956.
141. «Цзянси Гуанфэн фацюэ Мин Чжэн Юнь-мэй му» («Раскопки могилы минского Чжэн Юнь-мэя в Гуанфэне в провинции Цзянси»), — «Каогу», 1965, № 6, стр. 317, 318.
142. «Цзянси Наньчэн Мин му чу ту вэньбу» («Предметы материальной культуры, найденные при раскопках могилы периода Мин близ Наньчэна в провинции Цзянси»), — «Каогу», 1965, № 6, стр. 318—320.
143. «Циньдин Да Цин хуйдянь ту» («Высочайше утвержденные иллюстрации к законам Великой Цинской империи»), 1812 и 1899.
144. «Цыхай» [«Море слов» (энциклопедия)], Шанхай, 1948.
145. «Цыюань» [«Источник слов» (энциклопедия)], Шанхай, 1935.
146. Чан Жэнь-ся, Ханьдай хуйхуа сюаньцзи («Избранные произведения ханьской живописи»), Пекин, 1955.
147. Чан Шу-хун, Дуньхуан бихуа («Стенная живопись Дуньхуана»), Пекин, 1959.
148. Чжан Мо-юань, Ханьдай фуши цанькао цзыляо («Материалы к изучению ханьского костюма»), Пекин, 1959.
149. Чжан Хуй-янь, И ли ту («Иллюстрации к ритуалу»), [б. м.], 1806.
150. «Чжоу И Ван Хань чжу» («„И цзин“ с комментариями Ван [Би] и Хань [Кан-бо]»), — «Сы бу бэйяо» («Избранные произведения по четырем разделам»), Шанхай, [б. г.], №№ 1—3.
151. «Чжоу ли чжу шу» («Чжоуский церемониал с комментариями и разъяснениями»), — там же, №№ 93—104.
152. «Чжоу ли Чжэн чжу» («Чжоуский церемониал с комментариями Чжэн [Сюаня]»), — там же, №№ 11—18.
153. «Чжоу ли чжэньши» («Истинный смысл книги „Чжоуский церемониал“»), — там же, №№ 200—227.
154. «Чжунго лидай ди хоу сянь» («Портреты китайских императоров и императриц, расположенные в хронологическом порядке»), Шанхай, [б. г.].
155. «Чжунго сицюй фучжуан ту'ань» («Орнаментация китайского театрального костюма»), Пекин, 1957.
156. «Чжунго хуа» («Китайская живопись»), 1958, № 2.
157. «Чжунхуа да цзыдянь» («Большой китайский словарь»), Шанхай, 1958.
158. Чжэн Чжи-цяо, Лю цзин ту («Иллюстрации к шести классическим книгам»), [б. м.], 1743.
159. Чжэн Чжэнь-до, Чжунго баньхуа сюань («Избранные произведения китайской гравюры»), Пекин, 1958.
160. «Чу вэньбу чжаньлань тулу» («Иллюстрированный каталог Выставки остатков материальной культуры царства Чу»), Пекин, 1954.
161. Чэнь Мэн-лэй, Циньдин гу цзинь ту шу цзинчэн [«Высочайше утвержденное полное собрание иллюстраций и текстов, относящихся к древности и современности» (цинская энциклопедия)], Шанхай, 1934, факсимиле с изд. 1727.

162. Шангуань Чжоу, Ваньсяотап хуачжуань («Иллюстрированные биографии из зала „Старческого смеха“»), Пекин, 1959.
163. Шэнь Цун-вэнь, Тан Сун тунцзин («Бронзовые зеркала периодов Тан и Сун»), Пекин, 1958.
164. Шэнь Цун-вэнь, Чжунго сычюу ту'ань («Узоры китайских шелковых тканей»), Шанхай, 1957.
165. «Шэньбэй Дун Хань хуасяншикэ сюаньцзи» («Избранные рельефы на камне периода Восточная Хань, найденные на севере провинции Шэньси»), Пекин, 1959.
166. «Эртя. Цзинь Го Пу чжу, Тан Лу Дэ-мин инь» («Словарь «Эртя» с комментариями цзиньского Го Пу и объяснениями звуков танского Лу Дэ-мина»), 1817—1818.
167. «Юнлэгун бихуа» [«Стенная живопись Юнлэгун» (панка репродукций, сделанных с копий)], Шанхай, 1959.
168. «Юнлэгун Саньциндянь бихуа тидай шитань» («Исследование сюжетов стенной живописи в Зале Трех чистых в Юнлэгуне»), «Вэньбу», 1963, № 8, стр. 31, 32.
169. «Юньцзинь ту'ань» («Узоры „облачной парчи“»), Пекин, 1959.
170. Юэ Чжай, Цзы юань («Истоки иероглифов»), Шанхай, 1955.
171. «Юэсюэ гуйфан» («Канон организации придворной музыки»). предисл. 1494 г., изд. 1-е, 1611, факсимиле изд., Пхеньян, 1956.
172. Ян Цзун-жун, Чжаньго хуйхуа цзыляо («Материалы по живописи периода Чжаньго»), Пекин, 1957.

На японском языке

173. «Ва-кан сансай дзэ» («Японо-китайское собрание иллюстраций, рисующих Небо, Землю и Человека»), бэнь XIII, [б. м.], 1713.
174. Гото Сюити, Фукусю си гайсэцу («Общий обзор истории костюма»), Токио, 1943.
175. «Кокка» (журнал), 1897, № 88, Токио.
176. Морохаси Тэцудзи, Дай кан-ва дзитэн («Большой китайско-японский словарь»), Токио, 1958-1959.
177. «Ракуро гун дзидай-но исэки» («Остатки прошлого в Лэлане»), Токио, 1927.
178. Сэкинэ Масанао, Фукусэй-но кэнкю («Исследование костюма»), Токио, 1925.
179. Тамура Дзицудзо и Кобаяси Юкио, Кэйрё («Цинлин»). Погребение императоров династии Ляо, Киото, 1953.
180. Харада Ёсито, Кан Рокутё-но фукусёку («Костюм периодов Хань и Шести династий»), Токио, 1937.
181. Харада Ёсито, Сина Тодай-но фукусёку («Китайская одежда периода Тан»),—«Мэйшу яньцзю», 1958, № 1, стр. 77—96 (пер. на кит. яз.).
182. Хокусаи, Манга, Токио, 1877.

На корейском языке

183. «Мичхон-ванъ мудом» («Гробница Мичхон-вана»), Пхеньян, 1966.

СВОДНЫЕ ТАБЛИЦЫ ЗНАКОВ РАЗЛИЧИЯ

СВОДНАЯ ТАБЛИЦА ВАРИАНТОВ РАСПОЛОЖЕНИЯ СИМВОЛОВ ШИЭР ЧЖАН¹

Лица, имеющие право носить данную форму	Жертвоприношения	Формы, на которых символы, помещенные в соответствующей графе (горизонтальной), являются старшими	«Шу цзин» — интерпретация Кун Ань-го, II в. до н. э.	«Шу цзин» — интерпретация Чжэн Сюаня, II в. н. э. — дочжоуский порядок	Чжоуский порядок согласно интерпретации Чжэнь Сюаня	Период Хань по «Хоу Хань шу»
сын Неба	Небу и властелинам пяти стран света — <i>сы Хаопянь-шанди, сы у ди</i>	1) <i>дацю мянь</i> (большая шуба и «корона»)	<i>жи</i> — солнце <i>юэ</i> — луна <i>синчэнь</i> — звезды	солнце луна звезды		солнце луна звезды
сын Неба шангун	царям древности — <i>сян сяньван</i>	2) <i>гунь мянь</i> (платье с драконами и «корона»)	<i>шань</i> — горы <i>лун</i> — драконы	горы драконы	драконы горы	горы драконы
сын Неба гун хоу бо	гунам древности, ритуальные пиры и стрельба из лука — <i>сян сяньгун, сян, шэ</i>	3) <i>бе мянь</i> (платье с фазанами и «корона»)	<i>хуачун</i> — пестрые твари (<i>цзунби</i>)	пестрые твари тигры и геноны на кубках	пестрые твари огонь	пестрые твари тигры и геноны на кубках
сын Неба гун хоу бо цзы нань	духам гор и рек — <i>сы сьван шань, чуань</i>	4) <i>цуй мянь</i> (пушистое платье и «корона»)	<i>цзао</i> — водоросли <i>хо</i> — огонь	водоросли, огонь	тигры и геноны на кубках водоросли	водоросли огонь
все предыдущие плюс цин и дафу	духам полей и посевов и пять жертв <i>цзи Шэ, Цзи, у сы</i>	5) <i>чи мянь</i> (расширенное платье и «корона»)	<i>фэнь</i> — мука <i>ми</i> — зерна <i>фу</i> — топор	мука и зерна топор	мука и зерна топор	мука и зерна топор
все ранги	мелкие жертвы — <i>цзи цюнь сяо сы</i>	6) <i>сюань мянь</i> (темное платье и «корона»)	<i>фу</i> — правосудие	правосудие	правосудие	правосудие

¹ На каждой форме изображались не только символы, помещенные в соответствующей горизонтальной графе таблицы, но и все младшие.

**ЗНАКИ РАЗЛИЧИЯ НА КОФТАХ И ХАЛАТАХ ЦИНСКОЙ АРИСТОКРАТИИ (130, IV)
И ЧИНОВНИЧЕСТВА (130, V)¹**

Титулы и ранги	Кофта формы <i>чаофу</i> и <i>цзифу</i> ²		Халат формы <i>чаофу</i>						Халат формы <i>цзифу</i> ³	
	грудь и спина	плечи	юньцзянь	яovej	жэнь	бицзи	шан	пи-лин		сюду-ань
хуанди	2 чж. в круге <i>шоу</i>	2 чж. в круге <i>жи, юэ</i>	4 чж. <i>шоу, шизэр чжан</i>	5 с.	1 чж.	18 чж.	2 чж. 4 с.	2 с.	2 чж.	9 <i>шиэр чжан</i>
хуантайцзы	2 чж. в круге	2 чж. в круге	4 чж.	5 с.	1 чж.	14 чж.	2 чж. 4 с.	2 с.	2 чж.	9
хуанцзы	2 чж. в круге	2 чж. в круге	4 чж.	4 с.			8 с.	2 с.	2 чж.	„
цинъван	2 чж. в круге	2 с. в круге	„	„			„	„	„	„
цзюньван	2 с. в круге	2 с. в круге	„	„			„	„	„	„
бэйлэ	2 чж. в круге		4 чж.	4 с.			8 с.	2 с.	2 чж.	9
бэйцзы	2 с. в круге		„	„			„	„	„	„
чжэньгогун	2 чж. в квадрате		„	„			„	„	„	„
фугогун	„		„	„			„	„	„	„
миньгун	„		„	„			„	„	„	„
хоу	„		„	„			„	„	„	„
бо	„		„	„			„	„	„	„
ранг I	см. стр. 107		„	„			„	„	„	„
II			„	„			„	„	„	„
III			„	„			„	„	„	„
IV			„	„			„	„	„	„
V			„	„			„	„	„	8
VI			На фоне облачного узора 2 <i>фанляня</i> с <i>синманами</i>						„	„
VII			„	„			„	„	„	„
VIII			„	„			„	„	„	5 (6)
IX			Только облачный узор						„	„
			„	„	„				„	„

¹ Полужирным шрифтом набраны цифры, обозначающие количество *лунов*, светлым шрифтом — *манов*; чж. — *чжэнь*, с. — *син*. Цвет *гуньфу*, *лунгуа* и *буфу* — *шицин*. Цвет халатов: у императора — *минхуан*, у наследника — *синхуан*, у сына императора — *цзиньхуан* у остальных — *шицин*, но цинъванам и цзюньванам даруется *цзиньхуан*. При ритуалах: *наньцзяо*, *цигу*, *юйцзи* — *лань*, *чаожжи* — *хун*, *суюэ* — *юэбай*. От миньгуна до чиновника III ранга *ману* даруется пятый коготь. Для *чаофу* дана форма зимняя № 2 (по знакам различия аналогична летней), так как на зимней форме № 1 из-за обилия меха количество знаков различия урезано. *Манпао* чинов VII—IX рангов типа *гоцзяньлунпао* имеет на иллюстрации к законам 6 *манов*, хотя в объяснениях к ней ошибочно сказано 5.

² Кофта хуанди называется *гуньфу*, кофта хуантайцзы и хуанцзы — *лунгуа*, кофты остальных — *буфу*.

³ Халат хуанди и хуантайцзы называется *лунпао*, халаты остальных — *манпао*. Цифра — общее количество драконов всех типов (см. стр. 74).

**ЗНАКИ РАЗЛИЧИЯ НА ГОЛОВНЫХ УБОРАХ
ЦИНСКОЙ АРИСТОКРАТИИ¹**

Титул	Зимние и летние	Только летние	
		вперед	сзади
хуанди	морская жемчужина — <i>чжэньчжу</i> и мелких жемчужин 15	золотой будда 15 жемчужин	<i>шэлинь</i> 7 жемчужин
хуантайцзы	сунгарийская жемчужина — <i>лунчжу</i> и мелких жемчужин 13	золотой будда 13 жемчужин	<i>шэлинь</i> 6 жемчужин
хуанцзы	рубин и мелких жемчужин 10	<i>шэлинь</i> 5 жемчужин	<i>цзиньхуа</i> 4 жемчужины
цинъван	„ „ „ 10	5 „	4 „
цзюньван	„ „ „ 8	4 „	3 „
бэйлэ	„ „ „ 7	3 „	2 „
бэйцзы	„ „ „ 6	2 „	1 жемчужина
чжэньгогун	„ „ „ 5	1 жемчужина	1 <i>лусун</i>
фугогун	„ „ „ 4	1 „	1 „
миньгун	„ „ „ 4		
хоу	„ „ „ 3		
бо	„ „ „ 2		

¹ Навершие формы *цзифу* от навершия формы *чаофу* отличается тем, что у фугогуна и ниже рубин заменяется кораллом.

Следующие титулованные лица, кроме навершия, имеют в головном уборе павлинье перо: бэйцзы и гулуь эфу — перо с тремя глазками — *саньянь кунцололин*, чжэньгогун и фугогун — перо с двумя глазками — *шунянь кунцололин*.

ЗНАКИ РАЗЛИЧИЯ ЦИНСКИХ ЧИНОВНИКОВ¹

Ранги	Шарик навершия	Буфан	
		гражданский	военный
I	рубин- <i>хунбаоши</i>	журавль- <i>сяньгэ</i>	фантастическое животное <i>цилинь</i>
II	гравированный коралл- <i>лоухуашаньху</i>	золотистый фазан — <i>цзиньцзи</i>	лев- <i>шицза</i>
III	сапфир- <i>ланьбаоши</i>	павлин- <i>кунцоло</i>	леопард- <i>бао</i>
IV	япис-лазурь <i>цинцзиньши</i>	дикий гусь — <i>юньлянь</i>	тигр- <i>ху</i>
V	хрусталь- <i>шуйцзин</i>	серебристый фазан — <i>байолянь</i>	медведь- <i>сюн</i>
VI	тридахна- <i>чэцзюй</i>	белая цапля — <i>лусы</i>	тигренок- <i>бло</i>
VII	блестящее золото — <i>суцзинь</i>	манدارинская утка — <i>цичи</i>	носорог- <i>синю</i>
VIII	гравированное золото — <i>лоухуацзинь</i>	перепелка- <i>ляньчунь</i>	„
IX	гравированное серебро — <i>лоухуань</i>	райская мухоловка — <i>ляньцло</i>	фантастическая морская лошадь- <i>хайма</i>
дуюйши (цензор)		фантастическое животное <i>сечжай</i>	

¹ Навершие формы *цзифу* отличается от навершия формы *чаофу* только тем, что рубин заменяется кораллом.

Военные чины шивэй I—III рангов кроме шарика имеют павлинье перо с одним глазком — *кунцололин*, а военный чин ланьлишивэй — перо без глазка — *ланьлин*.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Таблица I. Символы *шиэр чжан*.

Таблица II. Торжественное облачение по Янь Ли-бэню и стенописи Дуньхуана.

Таблица III. Древний ритуальный костюм высшей степени.

Таблица IV. Ритуальное облачение по стенописи Юндэгуна.

Таблица V. Торжественный костюм императора из династии Сун.

Таблица VI. Самый торжественный костюм минских императоров по энциклопедии XVI в.

Таблица VII. Самый торжественный костюм минских императоров по портретам дворцовой коллекции (XV—XVII вв.)

Таблица VIII. *Чаофу* и *лунпао* периода Цин.

Таблица IX. Цинский император в форме *чаофу*.

Таблица X. Одежда периода Мин — реальная и предписанная законом.

Таблица XI. Формы периода Цин.

Таблица XII. *Туаньлун*.

Таблица XIII. Развитие дуалистического символа единения Неба и Земли посредством грозового ливня, графически выраженного в облачном узоре и молнии (спирали и языки пламени).

Таблица XIV. *Буфан* — знак различия гражданского чиновника II ранга (золотистый фазан-*цзиньцзи*) XIX в. ГМИНВ. Инв. № 2921 I.

Таблица XV. Деталь *буфана*, воспроизведенного в предыдущей таблице (XIV).

Таблица XVI. *Буфан* — знак различия гражданского чиновника VII ранга (манدارинская утка-*цичи*) XIX в. ГМИНВ. Инв. № 3417 I.

Таблица XVII. Будда, бодхисаттвы и их атрибуты.

Таблица XVIII. *Буфан* — знак различия военного чиновника III ранга (леопард-*бао*) XX в. ГМИНВ. Инв. № 14280 I.

Таблица XIX. Восемь даосских бессмертных — *ба сянь* и их атрибуты.

Таблица XX. Птицы и звери на *буфанах* — нагрудно-наспинных знаках различия периода Цин.

Таблица XXI. *Буфан* — знак различия гражданского чиновника III ранга (павлин-*кунцяо*) 1752—1762 гг. ГМИНВ. Инв. № 14517 I.

Таблица XXII. Эволюция стиля изображения облаков и волн на цинском костюме.

Таблица XXIII. Анахронизмы в изображении костюма.

Таблица XXIV. Историческая тема в искусстве.

Таблица XXV. Условная трактовка волос и головного убора в искусстве II этапа Поздней Хань, а также покроем рукава древней и средневековой одежды.

Таблица XXVI. Сопоставление трактовки костюма в различных произведениях искусства.

Таблица XXVII. Основные этапы развития китайского повседневного костюма.

Таблица XXVIII. Эволюция повседневного головного убора.

Таблица XXIX. Костюм женщин из высших сословий.

Таблица XXX. Боевые доспехи и военный костюм.

Таблица XXXI. Народный костюм.

ОБЪЯСНЕНИЯ К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ

ПЕРЕПЛЕТ

На переплете использован портрет императрицы У-хоу (684—704), помещенный в «Цзецзыюань хуачжуань» [136, цзи IV, 17].

Для костюма императрицы характерны черты модернизации декора. Три геометризованные скалы *бошань* в волнах *пиншуй* на *ляодае* типичны для цинского Китая.

На навесе головного убора — луна-юэ и разорванная на две части Большая Медведица-*Бэйдоу*.

АВАНТИТУЛ

В орнаментальной полосе авантитула сверху вниз: летучая мышь — *фу*; музыкальный инструмент — *цин*; бесконечный узел — *чан*; амулет-*фаншэн*; рыбы-*юй*; амулет-*юаньшэн*; головка благопожелательного жезла *жуи*; летучая мышь; кольцо-*би* с облачным узором *юньвэнь* и декоративный бант. Типичный для периода Цин набор благопожелательных символов, скомпонованных в виде подвески. Точно в такой же форме используется и для вышивок на костюме в качестве элемента декоративных *туаньхуа* [101, табл. 64, 65].

ФРОНТИСПИС

Фрагмент подола *лунпао* первой половины XIX в. (ГМИНВ, № 5728 I). Дракон-*синьлун* в облачном узоре *юньвэнь*, играющий жемчужиной-*хочжу*. Круглые знаки долголетия — *юаньшоу*. Летучая мышь-*фу* со свастикой-*ваньцзы* в зубах. Комбинации символов, перевитых лентами: лотос-*лянь* и флейта-*ди* (справа от дракона), лотос и кастаньеты-*пайбань* (слева). Внизу орнаментальная полоса *пиншуй* с фигурами *ба цзисян*. Справа гора *бошань* в пене. Еще ниже — *лишуй*.

ТАБЛИЦА I

Символы *шиэр чжан*

По представлению Чжэн Сюаня (II в.), на древней форме высшей степени — *дацю мянь* не было символической орнаментации. Поэтому мы начинаем серию своих таблиц с формы второй степени.

Слева — древняя ритуальная форма второй степени — *гунь мянь* по «Сань ли ту» (X в.) [133, I, 3]. На плече и рукаве кофты-*гунь* — символы *шиэр чжан*. Сверху вниз расположены: дракон-*лун*, горы-

шань, 2-й дракон, огонь-*хо*, животные с кубков-*цзунь*: генон-*лэй* и тигр-*ху*. На подоле знаки распознавания правды и лжи-*фу*.

Справа — та же форма по «Сань цай тухуй» (XVI в.) [96, I, 36]. Претендует быть копией предыдущей гравюры, но декорированные тулья «короны»-*мянь* и нижний конец *ляодая* свидетельствуют о модернизации. Порядок расположения *шиэр чжан* тоже иной. Сверху вниз расположены: горы-*шань*, водоросли-*цао*, дракон-*лун*, огонь-*хо* и фазан-*хуачун*. На подоле — *фу*.

В середине таблицы — символы *шиэр чжан* XIX в., скопированные с реальных императорских халатов, хранящихся в музеях СССР. Сверху вниз, левый столбец: солнце-*жи*, луна-*юэ*, созвездия-*синчэнь*, горы-*шань*, драконы-*лун*, фазан-*хуачун*. Правый столбец: кубки-*цзунь*, водоросли-*цао*, огонь-*хо*, зерна-*фэньми*, топор-*фу* и знак правосудия-*фу*. Следует обратить внимание на неправильную ориентацию обезьяны-*лэй* и тигра-*ху* на кубках, свидетельствующую о деградации космической символики.

ТАБЛИЦА II

Торжественное облачение по Янь Ли-бэню и стенописи Дуньхуана

Реконструкция самого торжественного ритуального облачения раннего средневековья по Янь Ли-бэню [124, табл. 6—10, 15, 16] и дуньхуанской стенописи VII в. [105, табл. 56; 147, табл. 116].

Навес-*мянь* (*янь*) венчает головной убор *тунтяньгуань* с украшением *бошань* и вышитой на нем цикадой-*чань*. На уровне уха висит шарик-*тянь*. На левом плече — солнце-*жи*; на правом — луна-*юэ*; на рукавах — созвездие-*синчэнь* и горы-*шань* [на кайме водоросли-*цао* (?). В Дуньхуане — зерна-*фэньми* (?); на фартуке огонь-*хо*; на правой (западной) лопасти: Белый тигр — хранитель Запада Байху или правый (западный) элемент символа «кубки»-*цзунь*; на плахте перемежаются топор и знак распознавания правды и лжи — *фу фу*. Подол плахты украшен оборкой-*люсу*, которая топорщится над носком левой туфли, украшенным надставкой-*цюй*.

ТАБЛИЦА III

Древний ритуальный костюм высшей степени

Древний ритуальный костюм высшей степени, по представлению китайцев XVIII—XIX вв., после того, как Чжэн Чжи-цзяо предположил, что поверх *дацю* надевали *гуньфу* (*дацю си гунь*).

Верхний рис. заимствован из «Цыхая» [144, 1470]. Фартук-*фу* с тремя эмблемами: огонь-*хо*, взлетающий дракон-*шэньлун* — низвергающийся дракон-*цзянлун* и горы-*шань*.

Чаофу и лунпао периода Цин

Верхний рисунок — халат ритуально-придворной формы периода Цин (*чаофу*) и присущий ему пояс-*чаодай* по рисункам XVIII в. [130, IV, 7—15].

Сверху показана спинная часть облачного оплечья — *юнь-цзянь*. На облачном оплечье восемь символов из числа *шиэр чжан*: на левом плече — солнце-*жи*; на правом — луна-*юэ*; над спинным драконом — созвездие-*синчэнь* и горы-*шань*, причем слева от нагрудного дракона — топор-*фу*; справа — знак правосудия-*фу*; слева от наспинного дракона — драконы *шэнлун* и *цзянлун*; справа — фазан-*хуачун*. Под всеми драконами — гора *бошань* и узор *пиншуй*. Ниже облачного оплечья — *ювэй* с пятью драконами (два сзади и один на внутренней полё). Еще ниже, в углу выреза полы, — квадрат *жэнь* с *чжэнлуном*; на этом же уровне плиссировка-*бицзи* с нашитыми восемнадцатью *чжэнлунами*; на нижней поле *шан* над *пиншум*, шесть драконов и четыре знака из числа *шиэр чжан*; слева — кубки-*цзунъи*; справа — водоросли-*цзао* (сзади: слева — огонь-*хо*, справа — зерна-*фэньми*).

Нижний рисунок — халат *лунпао* праздничной формы *цифу* периода Цин [130, IV, 18].

Расположение *шиэр чжан* аналогично тому, что было на *чаофу*. Ради придания четкости изображению фон схемы лишен облачного узора и второстепенных символов. Косые полосы на поделе — узор «глубина моря», так называемый *лишуй*.

ТАБЛИЦА IX

Цинский император в форме *чаофу*

Ритуально-придворная форма *чаофу* — зимняя № 2 (с 15-го 9 месяца до 1-го 11 месяца). Реконструкция автора [130, IV, 1, 6, 9].

На голове императора — зимняя шапка *дун чаофу гуань* с трехэтажным навершием-*саньцэндун*, увенчаным морской жемчужиной-*чжэньчжу*. Над заломленными вверх полями виден нижний обрез толстого слоя красных шнуров, составляющих кисть-*чжувэй*, покрывающую всю верхнюю часть шапки. На плечах — пелеринообразный воротник — *пилин*. На груди — ожерелье-*чаочжу*. На *гуньфу*, в центре грудного *туаньлуна*, — знак долголетия, вписанный в круг *юаньшоу*. Руки скрыты копытообразными манжетами-*матисю* с *чжэнлунами*. В треугольнике расходящихся полкофты *гуньфу* видна плиссировка-*бицзи*, *чжэнлун* и *пиншуй* на *шан* халата *чаофу*. По бокам из-под *гуньфу* выглядывают концы лент-*лэйфэнь*, подвешенных к скрытому под кофтой поясу-*чаодай*. На ногах императора — придворные сапоги-*чаосюэ*. Опушка — мех выдры-*хайлун*, на полях шапки — черный бархат-*цинжун*.

ТАБЛИЦА X

Одежда периода Мин — реальная и предписанная законом

Верхние три ряда — минские костюмы, найденные при вскрытии гробниц; под ними — костюмы по иллюстрациям в минской энциклопедии «Сань цай тухуй» (в рамке комплект ритуальной формы).

Костюмы под № 1—6 принадлежали Ся Жу — отцу минской императрицы Ни-хуанхоу (ум. 1515) и его жене [92, 45—47 и табл. 6—8]: 1) *чаофу* Ся Жу; 2 и 3) кофта-*и* и юбка-*цюнь* торжественной формы его жены; 4) *гоцзяньлунпао* Ся Жу; 5) *лунпао* жены Ся Жу; 6) халат жены с фениксом-*фэн* нашивке-*туань*; 7) головной убор *ишаньгуань* и халат *лунгунь* со знаками *шиэр чжан* (декор см. на табл. VII) минского императора Вань-ли (ум. 1620) [102, 358—368 и табл. 1—5]; 8) *лунпао* (цзюньвана), жившего в период Вань-ли [142, 318 и табл. 12, рис. 7, 8]; 9) халат чиновника V ранга периода Вань-ли (ум. 1614) [141, 317 и табл. 12] [в журнале «Каогу» опечатка: вместо «байсянь» (серебристый фазан — знак V ранга) набрано «байпэн» («пэн» — «гриф», иероглиф, по конфигурации очень близкий к «сянь»)]. С № 10 по № 30 — рисунки из энциклопедии «Сань цай тухуй» [96, II]; 10) повседневный головной убор императора — *чжэшицзинь* (96, II, 26); 11) чиновничий

Нижний рис. заимствован из «Цыюаня» [145, II, раздел «шэнь», 163]. *Гуньфу* сына Неба с двенадцатью эмблемами *шиэр чжан*. На левом плече — солнце-*жи*, на правом — луна-*юэ*. На левом рукаве — созвездие-*синчэнь* и горы-*шань*; на правом — созвездие-*синчэнь* и фазан-*хуачун*. На груди — драконы *шэнлун* и *цзянлун*. На среднем полотнище плахты: водоросли-*цзао*, огонь-*хо* и зерна-*фэньми*; на левом полотнище — кубок-*цзунъи* с геконом-*лэй* и топор-*фу*; на правом полотнище — кубок с тигром-*ху* и знак правосудия — *фу*. Обращает внимание правильная ориентация гекона и тигра.

ТАБЛИЦА IV

Ритуальное облачение по стенописи Юнлэгуна

Реконструкция самого торжественного ритуального облачения раннего средневековья по стенописи Юнлэгуна (нач. XIV в.) [168, 31, 32].

Навес-*мянь* (*янь*) с нефритовой завесой-*юйцзао* венчает головной убор *тунтяньгуань*; за ухом — *тоукуан*. На правом плече — луна-*юэ* и созвездие-*синчэнь*. На груди — округленный жертвенный знак *фансинь цюйлин*, в руках — скипетр-*гуй*; сбоку по правой голени — подвески-*пэйюй*, сверху — фигурная переключина-*хэн*, ниже *юй* в форме монетообразного амулета-*юаньшэн* и *цзюй* в форме амулета-*фаншэн*, внизу — *чунья* и полукольцо-*хуан*; между ног — декорированный *плодай* и концы пояса *дадай-шэнь*; оборка-*люсу*, заглаженная строеными складками, топорщится над надстройкой носков туфель-*цюй*, в которых объединены две формы: *жуитоу* (головка благопожелательного жезла *жуи*) и *юаньбаотоу* (золотой или серебряный слиток).

ТАБЛИЦА V

Торжественный костюм императора из династии Сун

Головной убор *тунтяньгуань* украшен орнаментом *бошань* с бабочкой-*де*; шпилька-*ци*, или *цзань*, пронизывает околыш-*у*, или *гуаньцзюань*; шнуры-*и* завязаны под подбородком бантом *хуа-цзе*. На груди — жертвенный знак *фансинь цюйлин*. В руках — скипетр-*гуй*, колени закрыты фартуком-*фу*, или *биси*, на котором изображены летящие *цикады-чань* (?) [154, Сун Сюань-цзун].

ТАБЛИЦА VI

Самый торжественный костюм минских императоров по энциклопедии XVI в.

Сверху — фартук-*биси* с тремя эмблемами: драконы *шэнлун* — *цзянлун*, огонь-*хо* в форме пылающей жемчужины-*хоцжу* и горы-*шань*.

В середине — кофта-*сюань* со знаками *шиэр чжан*. На левом плече — солнце-*жи*; на правом — луна-*юэ*, на левом рукаве — взлетающий дракон-*шэнлун*; на правом — низвергающийся дракон-*цзянлун*, под драконом — фазаны-*хуачун*.

Внизу — плахта-*сюньшан* со знаками *шиэр чжан*. Сверху вниз: кубки-*цзунъи* — слева с геконом-*лэй*, справа с тигром-*ху*; водоросли-*цзао*; огонь-*хо*; зерна-*фэньми*; топор-*фу*; знак правосудия — *фу* [96, II, 3].

ТАБЛИЦА VII

Самый торжественный костюм минских императоров по портретам дворцовой коллекции (XV—XVII вв.)

Головной убор *ишаньгуань*, разившийся из головной повязки-*путоу*, украшен эмблемой *эр лун си чжу*. На халате *лунгунь* — двенадцать драконов-*туаньлунов* и двенадцать символов *шиэр чжан* (три не обнаружено), которые можно распознать по описанию соседнего рисунка [154, Мин Ин-цзун и след.].

В таком одеянии был найден император Мин Шэнь-цзун (Вань-ли) при раскопках его гробницы.

головной убор-*ушамо* [96, II, 21a]; 12 и 13) головные уборы императора — *мян* и *тунтяньгуань* (ритуальный и придворный) [96, II, 2a]; 14) головной убор императора — *пибянь* [96, II, 26, внизу]; 15) торжественный головной убор гражданского чиновника — *лянгуань* [96, II, 23, 24]; 16) сетка-*луцизинь*, которую надевают военные чиновники на *лянгуань* (образовавшийся головной убор называется *угуань*) [96, II, 226]; 17) халат повседневной формы *гуаньфу* [96, II, 216]; 18 и 19) пояс-*гэдай* и сапог-*сюэ* для форм *гуаньфу* и *гунфу* [96, II, 22a]; 20) минский головной убор сунского фасона — *пугоу* для формы *гунфу* [96, II, 216]; 21) минский халат сунского покроя формы *гунфу* [96, II, 216].

В рамке — комплект ритуального платья: 22) кофта-*и*, надетая на нижний халат-*чжундань*. У последнего виден только белый подол [96, II, 3a6]; 23) плахта-*вэйшан* [96, II, 56] (термин — [96, I, 336]); 24) фартук-*биси* [96, II, 36]; 25) задник-*шоу* [96, II, 46]; 26) ремень-*гэдай* [96, II, 4a]; 27) подвеска-*пэйюй* [96, II, 46]; 28) пояс-*дадай* [96, II, 4a]; 29 и 30) чулок-*ва* и туфли-*си* [96, II, 5a].

ТАБЛИЦА XI

Формы периода Цин

Формы периода Цин: левая колонка — мужская одежда, правая — женская; в рамке — комплект национального торжественного одеяния китаянки.

Мужской костюм: 1 и 2) комплект ритуально-придворной формы *чаофу* (*буфу* [130, IV, 54, 91; V, 22—111], *чаофу*, *пао* и *пили* [130, IV, 7—12, 72]); 3 и 4) комплект праздничной формы *цзифу* (*буфу* [см. выше] и *манпао* [130, IV, 51]); 5 и 6) комплект повседневной формы *чанфу* (*чанфу гуа* [130, IV, 23] и *чанфу пао* [130, IV, 24]); 7 и 8) комплект дорожной формы *синфу* (*сингуа*, или *магуа* [143, XLII, 7], и *синпао* [143, XLII, 6]); 9) дождевая форма *юйи* [130, IV, 156, 158—165].

Женский костюм: 10 и 11) комплект ритуально-придворной формы *чаофу* (*чаогуа* [130, VI, 7—11] и *чаопао* [130, VI, 13—21]); 12 и 13) комплект праздничной формы *цзифу* (*цзифу гуа* [130, VI, 126] и *манпао* [130, VI, 127]; 14 и 15) комплект повседневной одежды *чанфу* (*бэйсинь* и *пао*); 16) *юньцзянь*; 17) *сянэй*; 18) *ао*; 19) *цюнь* (16—18 по портрету ГМИНВ. Инв. № 14201 I).

Для предметов одежды императора и членов его семьи были установлены особые названия, например: *буфу* — *гуньфу* [130, IV, 6], или *лунгуа* (130, IV, 29), *манпао* — *лунпао* [130, IV, 18, 19]. Они также отличались декором, но основы покроя для всех были одинаковы.

ТАБЛИЦА XII

Туаньлун

Туаньлун — нашивка с правого плеча императорской *гуньфу* периода Цянь-лун (1736—1796). ГМИНВ. Инв. № 5735 I. Над головой дракона — 2-й из символов *шиэр чжан* — луна-юэ с изображением зайца-юэту. Две поднятые вверх лапы дракона — характерная черта стиля периода Цянь-лун. Позднее поднятой изображалась только одна лапа. В изгибе тела дракона — пылающая жемчужина-*хочжу*. Фон расшит цветами *ваньшоуцзюй* (ноготки — символ долголетия). У основания *туаня* — волны узора *пиншуй* со скалой *бошань* в центре и зачатки *лишуй* с верхушками в форме головки благопожелательного скипетра *жуи*.

ТАБЛИЦА XIII

Развитие дуалистического символа единения Неба и Земли посредством грозового ливня, графически выраженного в облачном узоре и молнии (спирали и языки пламени)

Рис. 1. Древнейшее написание иероглифа «дянь» — «молния» [170, 50].

Рис. 2. Древнейшее написание иероглифа «юнь» — «облако» [108, 1300].

Рис. 3. Узор на ханьской ткани. Зеленый дракон-*Цинлун* и Белый тигр — *Байху* как символы противоположных космических сил среди облачных лент играют молнией-огнем (I в. н. э.) [164,

табл. 2] (см. дракон с диском солища в лапах и тигр с диском луны на ханьском зеркале [163, табл. 21]).

Рис. 4. Роспись на дуньхуанском потолке (XI—XII вв.) [105, табл. 69]. Дальнейшее развитие символического изображения молнии-огня: три запятые в вихревом движении, заключенные в пылающий круг, т. е. две противоположности и их единство — прототип эмблемы *тайцзиту*. Дракон, рождающий огонь и тучи, — посредник в союзе Неба и Земли — держит в лапе символ сущности Бытия.

Большой круг внизу — один из восьми *туаней* с халата XVII в. [101, табл. 74]. Поздний дуалистический символ, переосмысленный как свадебный. Дракон-*лун* представляет жениха, феникс-*фэн* — невесту, они играют жемчужиной.

Слева — эволюция иконографии дракона. Сверху вниз: Хань [140, табл. 61, рис. 50], Бэй Вэй [95, табл. 6, 9], Тан [147, табл. 173], Юань [123, 293].

В левом нижнем углу — пылающая жемчужина-*хочжу*.

В правом нижнем углу — символ единения начал *Инь* — *Ян* — *тайцзиту* в позднем варианте.

ТАБЛИЦА XIV

Буфан — знак различия гражданского чиновника II ранга (золотистый фазан-*цзиньцзи*) XIX в. ГМИНВ. Инв. № 2921 I

В облаках — пять летучих мышей — *у фу*, что омонимично «пяти условиям счастья». На левой скале — гриб бессмертия — *линчжи* с листьями, напоминающими бамбук-*чжу* и пионы-*фугуй-хуа*; на правой — нарцисс-*шуйсяньхуа* и персик-*тао*, символ долголетия — *шоу*. Все вместе, расставленное в определенном порядке, составит омонимический ребус: «Святые бессмертные желают Вам богатства, знатности и долголетия». В волнах *пиншуй* — восемь драгоценностей — *ба бао*, расшифровку которых мы даем в объяснении к табл. XV.

ТАБЛИЦА XV

Деталь буфана, приведенного на таблице XIV

В волнах *пиншуй* слева направо, в верхнем ряду: пылающая жемчужина — *хочжу*, благопожелательный скипетр *жуи* («как пожелаешь»), коралл-*шаньху*; в нижнем ряду: амулет-*юаньшэн* (переосмыслен как две монеты), рог носорога — *сыцзю*, слиток серебра — *дин*.

Кроме того, на табл. представлены варианты трактовки символов *ба бао* с атласной ткани. Слева направо, в верхнем ряду: рог носорога, ударный каменный музыкальный инструмент — *цин* (омонимичен слову «счастье»), слиток-*дин*, свиток-*цзюань*; в нижнем ряду: квадратный амулет-*фаншэн*, головка скипетра *жуи*, коралл и круглый амулет-*юаньшэн* [169, табл. 40].

ТАБЛИЦА XVI

Буфан — знак различия гражданского чиновника VII ранга (мандаринская утка-*цичи*) XIX в. ГМИНВ. Инв. № 3417 I

Декор аналогичен воспроизведенному на табл. XIV, но в волнах *пиншуй* вместо *ба бао* — *ба цзисян*, расшифровку которых мы даем на след. табл. Бордюр составлен из летучих мышей («фу» — «счастье») и стилизованных иероглифов «шоу» («долголетие»).

ТАБЛИЦА XVII

Будда, бодхисаттвы и их атрибуты

В верхнем ряду, слева направо: будда Непрестанно вращающий колесо счастья — Бу-хуй-цзи-сян-лунь фо (колесо-*лунь*), бодхисаттва Бескрайних звуков — У-бянь-шэн-инь пуса (раковина-*ло*).

Во втором ряду: бодхисаттва Белого зонта — Бай-сань-гай пуса — Ситатапатра (в данном случае — несвертывающийся зонт, т. е. балдахин-*гай*); бодхисаттва — Земля «Ту-ди» (*ваза-гуань*).

В третьем ряду: бодхисаттва То-ло (Тара), родившаяся из слезы бодхисаттвы сострадания Авалокитешвары (лотос-хуа); бог богатства и хранитель Севера Цай-шэнь, т. е. Кубера (победное знамя, позже переосмысленное как свертывающийся зонт-сань).

Между божествами текстильные узоры, составленные из сдвоенных атрибутов. Сверху вниз: раковина и колесо, балдахин и ваза, зонт и рыбы-юй, лотос и бесконечный узел-чан.

Бодхисаттв с атрибутами «рыбы» и «бесконечный узел» нам найти не удалось.

Изображения первых четырех божеств заимствованы у Кларка [54, 38, 162, 190, 180], последних двух — у А. Джетти [64, табл. XXXVI d, XLVIIIc], узоры — из альбома «Юньцзинь ту'ань» [169, табл. 20].

Цель таблицы — образно раскрыть благопожелательную символику *буфана*, воспроизведенного на табл. XVI, а также показать варианты трактовки символов *ба цзисян*.

ТАБЛИЦА XVIII

Буфан — знак различия военного чиновника III ранга (леопард-бао) XX в. ГМННВ. Инв. № 14280 I

В облаках и в волнах *пиншуй* — восемь *ба сянь*, расшифровку которых мы даем в табл. XIX.

Нижнюю четверть *буфана* занимает *лишуй* с жуиобразными вершинками.

Бордюр составлен из меандровидных *куйлунов*, играющих жемчужиной. На них наложены другие *куйлуны*, стилизованные в виде растительных завитков. Таким образом, мы здесь видим на чиновничьем знаке различия замаскированную эмблему императорской власти — дерзость, которую могли допустить подданные сына Неба только в самом конце периода Цин, когда императорский дом катился к неминуемой гибели.

ТАБЛИЦА XIX

Восемь даосских бессмертных — *ба сянь* и их атрибуты

Верхний ряд, слева направо: Чжунли Цюань (веер-шань); Люй Дун-бинь (меч-цзянь и мухогонка-иншуа).

Второй ряд: Цао Го-цзю (кастаньеты-пайбань); Ли Те-гуай (костыль-гуай, тыква-горлянка — хулу).

Третий ряд: Хэ Сянь-гу (лотос-лянь); Хань Сян-цзы (флейта-ди).

Четвертый ряд: Чжан Го-лао (трещотка-юйгу); Лань Цай-хэ (цветочная корзина — хуалань).

Изображения бессмертных заимствованы у Г. Поммеранц-Лидтке [74, табл. 28—32], а их сдвоенные атрибуты, использованные в качестве узора на ткани, — из альбома «Юньцзинь ту'ань» [169, табл. 39].

Кроме того, в композицию таблицы вкраплены пять летучих мышей-у фу — омонимический ребус: «пять условий счастья», т. е. долголетие-шоу, богатство-фу, здоровье и покой — каннин, радость в любви к добродетели — юхаодэ и жизнь до предопределенного судьбой конца — као чжунмин.

Цель таблицы — образно раскрыть благопожелательную символику *буфана*, воспроизведенного на табл. XVIII, а также показать варианты трактовки символов *ба сянь* (летучие мыши относятся к *буфану* на табл. XIV).

ТАБЛИЦА XX

Птицы и звери на *буфанах* — нагрудно-наспинных знаках различия периода Цин

Гражданские чины (левая часть табл.): I ранг — журавль-сяньхэ; II — золотистый фазан-цзиньцзи; III — павлин-кунцяо; IV — дикий гусь-юньянь; V — серебристый фазан-байсянь; VI — белая цапля-лусы; VII — мандаринская утка-цици; VIII — перелетка-ляньчунь; IX — райская мухоловка-ляньцяо.

Военные чины (правая часть табл.): I — ранг — фантастическое животное *цилинь*; II — лев-шицза; III — леопард-бао; IV — тигр-ху; V — медведь-сюн; VI — тигренок-бяо; VII и VIII — носорог-синю; IX — фантастическая морская лошадь *хайма*.

Рис. 18 в правой части таблицы изображает фантастическое животное *сечжай*, бодающее виновиного, — знак различия цензора-дуюйши.

ТАБЛИЦА XXI

Буфан — знак различия гражданского чиновника II ранга (павлин-кунцяо) 1752—1762 гг. ГМННВ. Инв. № 14517 I

Если табл. XIV, XVI и XVIII демонстрируют поздние, развитые формы *буфанов*, то этот знак относится к раннецинскому типу. Особенно характерна форма облаков, эволюция которой показана на табл. XXII.

ТАБЛИЦА XXII

Эволюция стиля изображения облаков и волн на цинском костюме

Верхняя часть таблицы дает представление об эволюции облачного узора на цинских *буфанах*: 1 и 2) — XVII в.; 3) Кан-си — Юн-чжэн; 4) Юн-чжэн — Цянь-лун; 5) Цянь-лун — Цзя-цин; 6) XIX в.; 7) конец XIX — начало XX в.

В нижней части таблицы демонстрируются основные этапы развития орнаментальной полосы *лишуй* на цинских *лунпао*; 8) начало XVIII в.; 9) первая половина XIX в.; 10) конец XIX — начало XX в.

ТАБЛИЦА XXIII

Анахронизмы в изображении костюма

В верхнем ряду, на рис. 1, 2 и 3, представлено одно и то же лицо — легендарный император Шунь, изображенный в разные эпохи; а внизу, на рис. 5, 6 и 8, — разные лица, изображенные в одно и то же время. Жизнь изображенных внизу охватывает примерно тот же период (25—605), в течение которого создавались верхние изображения Шуня. Однако если наверху мы видим большие сдвиги в форме костюма, то внизу одежда почти не изменена. Если учесть, что все изображенные на таблице фигуры облачены в одну и ту же торжественную форму, а следовательно, несходство одеяний верхнего ряда обусловлено не функциональными, а стилистическими, временными различиями, то станет ясно, что Янь Ли-бэнь, автор нижних фигур, трактовку костюма строил на анахронизмах.

В основу таблицы положены следующие материалы: 1) легендарный император глубочайшей древности Шунь. Шаньдун, Цзясян, Улянцы, плита I, ок. 151 г. [49, табл. III (верхний ряд, третья фигура слева)]; 2) он же. Шаньдун, Инань, Инаньская гробница, средний зал, южная стена, до 193 г. (?) [140, табл. 52, рис. 41]; 3) он же. Саркофаг, хранящийся в Галерее Нельсона, Канзас, США. 525 г. [79, III, табл. XXVII]; 4) фигура в жертвенном облачении. Шэньси. Лиюань. Музей у могилы Тай-цзуна. Период Бэй Чжоу [95, табл. 5]; 5) император Гуан-у-ди (Лю Сю). Основатель династии Поздняя Хань. Свиток Янь Ли-бэня «Лидай диван сянь», хранящийся в Музее изящных искусств. Бостон, США, середина VII в. [124, табл. 6]; 6) император У-ди (Сыма Янь). Основатель династии Цзинь [124, табл. 10]; 6а) иероглиф «цзи», являющийся составной частью знака различия правды и лжи, и иероглиф «гун» (см. стр. 50); 6б) форма узора *фу, фу*, дошедшая до XX в.; 7) император У-ди (Лю Чэ). Шестой император династии Хань. Пекинский исторический музей Китая. Подражание Янь Ли-бэню. Бросается в глаза почти полное тождество этого изображения с портретом цзиньского У-ди (рядом слева) (подробнее об этом см. на стр. 90 [128, II, 38]); 7а) форма узора *фу фу*, которую Харада Есито приводит как исходную. Хэнань, Хүйсянь, крышка деревянного гроба [180, 55, рис. 18]; 7б) элементы орнамента ноин-улинской ткани, хранящейся в Государственном Эрмитаже, Ленинград. [9, табл. V, рис. 2]; 8) император Вэнь-ди (Ян Цзянь). Основатель династии Суй. Свиток Янь Ли-бэня [124, табл. 16].

ТАБЛИЦА XXIV

Историческая тема в искусстве

Встреча Конфуция с Лао-цзы в произведениях ханьского искусства разных периодов и сравнение их костюмов с одеждой изображенных в эти же периоды чиновников — современников художника (подробнее об этом см. стр. 93, 94).

Таблица построена на следующем материале: 1) имитация костюма конфуцианского чиновника раннего периода Хань по рельефам Сяотаншаня; 1а) «Встреча Конфуция с Лао-цзы». Шэньси, Суйдэ [165, рис. 21]; 2) костюм конфуцианского чиновника среднего этапа периода Поздняя Хань по рельефам Улянцзы; 2а) «Встреча Конфуция с Лао-цзы». Шаньдун, Цзясян, Улянцзы, перенесено в храм Конфуция в Цзининчжоу (Шаньдун), ок. 168 г. н. э. [49, табл. XXXV]; 3) костюм конфуцианского чиновника позднего этапа периода Поздняя Хань по рельефам Инаньской гробницы; 3а) «Встреча Конфуция с Лао-цзы». Шаньдун, Инаньская гробница, средний зал, западная стена, до 193 г. н. э. (?) [140, табл. 59, рис. 48]; 4 и 4а) то же, в сычуаньской стилистической интерпретации [99, табл. 43]; 5) чиновник со свитка Янь Ли-бэня «Бунянь ту». Пекин, Гугун [127]; 5а) Конфуций. Шаньдун, Цюйфу, храм Конфуция, копия с портрета, приписываемого у Лао-цзы, награвированная в 1118 г. н. э. [49, табл. CCCXCVIII, рис. 871].

ТАБЛИЦА XXV

Условная трактовка волос и головного убора в искусстве II этапа Поздней Хань, а также покрой рукава древней и средневековой одежды

Таблица построена на следующем материале: 1) божество дождя. Шаньдун, Цзясян, Улянцзы, задний зал, плита 3, 147—168 гг. [49, табл. XXI (второй ряд сверху)]; 2) головы с плит Улянцзы в шанках *цзиньсяньгуань* и *цзюаньгуань*; 3) головы с плит Инаньской гробницы в таких же головных уборах; 4) «Цзин Кэ, нападающий на будущего Цинь Ши-хуана». Улянцзы, левый зал, плита 4, ок. 147 г. н. э. [49, табл. XXIV]; 5) «Цин Цзи, смертельно раненный, схватив за волосы своего убийцу Яо Ли, прежде чем даровать ему жизнь, трижды окунает его в воду и вытаскивает обратно». Улянцзы, плита 2, ок. 151 г. н. э. [49, табл. IV]; 6) «Будущий Цинь Ши-хуан, уклоняющийся от удара Цзин Кэ». Улянцзы, левый зал, плита 4, ок. 147 г. н. э. [49, табл. XXIV]; 7) чиновник из сцены «Поднятие со дна реки Сышуй треножника, символизирующего императорскую власть». Улянцзы, левый зал, плита 3, ок. 147 г. н. э. [49, табл. XXI]; 8) форма мелкого чиновника по Чжан Мо-юаню [148, табл. 33]; 9) наряд ханьского придворного чиновника по Чжан Мо-юаню [148, табл. 32]; 10) придворный костюм *чжухоу* по Не Чун-и [133, I, 10]; 11) головной убор *цзиньсяньгуань* по Не Чун-и [133, III, 8]; 12) ханьские подвески и *шоу* по Чжан Мо-юаню [148, табл. 6].

ТАБЛИЦА XXVI

Сопоставление трактовки костюма в различных произведениях искусства

Сопоставление трактовки костюма у Гу Кай-чжи (344—405) и на плитах Инаньской гробницы [до 193 г. (?)], а также на разных свитках Гу Кай-чжи. Кроме того, здесь прослеживается эволюция головного убора *тунтяньгуань*.

Таблица построена на следующем материале: 1) император династии Хань Юань-ди, по предположению Харады Есито, в головном уборе *тунтяньгуань*. Свиток Гу Кай-чжи «Нюйши чжэнь ту». Лондон, Британский музей [117, свиток 4, ч. 1, и свиток 5, ч. 4]; 2) Чжао Дунь. Шаньдун, Инань, Инаньская гробница, средний зал, восточная стена, до 193 г. (?) [140, табл. 58, рис. 47]; 3) Цао Чжи, поэт, брат императора Цао Пи. Свиток Гу Кай-чжи, «Ло-шэнь фу». Сунская копия, XII в. (?). Шэньян, Дунбэйский музей [117, свиток 1, ч. 10]; 4) то же лицо, с того же свитка. Сунская копия, XII в. (?). Пекин,

Гугун [117, свиток 2, части 1 и 2)]; 5) головной убор *тунтяньгуань* по Не Чун-и [133, III, 5]; 6) чиновник в придворном костюме и головном уборе *тунтяньгуань* по Чжан Мо-юаню [148, табл. 10]; 7) Ци Хуань-гун. Шаньдун, Инань, Инаньская гробница, средний зал, южная стена [140, табл. 53, рис. 42]; 8) Тайцзы Гуан. Свиток Гу Кай-чжи, иллюстрирующий предания о замечательных женщинах древности, «Ле нью чжуань ту». Сунская копия. Пекин, Гугун [113, табл. 3]; 9) неизвестное лицо. Шаньдун, Инань, Инаньская гробница, средний зал, западная стена [140, табл. 59, рис. 48]; 10) изображение усопшего. Ляонин, Цзиньсянь, Инчэнцзы [146, табл. 5]; 11) Мичхон-ван. Анак, гробница Мичхон-вана, Когурё, 347 г. [183]; 12 и 13) типичный бэйвэйский головной убор и такой же со стенописи Когурё.

ТАБЛИЦА XXVII

Основные этапы развития китайского повседневного костюма

Таблица является продолжением табл. XXIV, на которой рис. 1, 2 и 3 дают три этапа развития позднеханьского костюма, а 5 — начало периода Тан. Здесь на рис. 1 — более длинный танский костюм VIII, IX вв.; на рис. 2 — сунский костюм; на рис. 3 — юаньский костюм; на рис. 4 — минский; на рис. 5 — цинский; на рис. 6 — костюм XX в.

ТАБЛИЦА XXVIII

Эволюция повседневного головного убора

Если табл. XXVII демонстрирует кардинальные изменения официальной формы, происходившие при смене династий, то эта таблица показывает, что в течение правления одной династии развитие тоже не прекращалось.

Первый ряд: эволюция завязок-*цзяо* танской головной повязки-*пухоу* [127; а также 120, 11, 62], превратившихся к периоду Удай в декоративный элемент-*чжаньцзяо* (правый рис. верхнего ряда). Второй и третий ряды: эволюция головного убора сунских императоров, сохранившего название *пухоу*. Шапки второго и третьего ряда скопированы с императорских портретов дворцовой коллекции [154] и расположены слева направо в хронологическом порядке (в скобках годы начала правления, многоточия обозначают четырех опущенных из-за недостатка места императоров: Тай-цзу (960), Тай-цзун (976), Чжэнь-цзун (998), Жэнь-цзун (1023), Ин-цзун (1064), ... Чжэ-цзун (1086), ... Сяо-цзун (1163), Гуан-цзун (1190), Нин-цзун (1195), Ли-цзун (1225), Ду-цзун (1265)).

Четвертый ряд — шляпы *боли* монголов-завоевателей (династия Юань) [25, рис. 4]; пятый — минские чиновничьи *ушмао* (два левых рис.) [96, II, 21а] и императорские *чжэшаньцзинь* (два правых рис.) [96, II, 26]. В форме последних чувствуется желание восстановить более древние традиции: хотя шапка остается твердой, но она явно имитирует мягкие формы танской повязки. Интересна тенденция к спрямлению *цзяо*, повторяющая (но более ускоренно) процесс, происходивший в период Тан.

Шестой ряд — зимняя повседневная шапка *дун чанфугуань* и летняя повседневная шляпа *ся чанфугуань* завоевателей-маньчжуров [130, IV, 21, 22], явно перекликающиеся по форме со шляпами кочевников из династии Юань.

ТАБЛИЦА XXIX

Костюм женщин из высших сословий

Периоды: 1) Чжаньго (IV в. до н. э.); 2) Хань (II в. н. э.); 3) Трактовка древнего костюма у Гу Кай-чжи (IV, V вв. н. э.); 4) Суй (VI, VII вв.); 5) Тан (нач. VIII в.); 6) Тан (VIII в.); 7) Сун (XI в.); 8) Юань, костюм монголки (XIII в.); 9) Мин (XIV—XVII вв.); 10) Цин (XVIII в.); 11) Цин, костюм маньчжурки; 12) Цин (XIX в.).

ТАБЛИЦА XXX

Боевые доспехи и военный костюм

Периоды 1) Бэй Вэй (386—535); 2 и 3) Тан (618—907); 4) Мин (1368—1644); 5) Цин (нач. XIX в.); 6) Цин (конец XIX в.); 7) Минские доспехи; 8) Цинские доспехи (XVIII в.)

ТАБЛИЦА XXXI

Народный костюм

В одежде крестьян часто проявляются те же стилистические черты, что и в одежде высших слоев общества. Например, при сравнении женского костюма на рис. 1 этой таблицы с рис. 2 табл. XXIX видно, что разница в костюмах в основном количественная: если у знатной дамы три шиньона, то у крестьянки — два, если у первой две ленты в прическе, то у последней одна.

Крестьянский мужской костюм эпохи Хань отличается от мужского костюма высших слоев общества в основном головным убором (отсутствует украшение *лян*).

На рис. 2 видно, что крестьянский женский костюм периода Тан тоже конструктивно не отличается от костюма дам высшего общества (табл. XXIX, рис. 6): та же массивная асимметричная прическа, узкие рукава и опояска выше груди; разница лишь в том, что длинная юбка, чтобы она не волочилась по земле и не мешала работать, подпоясана еще раз на талии и укорочена при помощи напуска до такой степени, что из-под нее видны широкие штаны.

Костюм сунской женщины (рис. 3) напоминает костюм позднетанской женщины.

В мужском народном костюме изменения не так заметны. На рис. 2, 3 и 4, охватывающих соответственно периоды Тан, Сун и Юань, фактически никаких существенных изменений проследить нельзя.

Крестьянский костюм на рис. 5 относится к нач. XVIII в. Этот рисунок очень интересен тем, что показывает, какое сильное сопротивление оказывал народ проникновению маньчжурских форм одежды. Рисунок сделан в период правления императора Кан-си, когда в высших слоях общества уже носили костюм маньчжурского покроя, здесь же мы видим типичную китайскую одежду эпохи Мин. У мужчин даже нет косы. Характерны широкие рукава женской кофты (левая женская фигура), заткнутые, чтобы не мешали работать, сзади за пояс.

На рис. 6, относящемся к XIX в., изображен маньчжуризованный крестьянский костюм. У мужчин уже побрита передняя часть головы, а коса, чтобы не мешала работать, уложена вокруг головы.

СЛОВАРЬ-УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЦ, МИФОЛОГИЧЕСКИХ И ЛИТЕРАТУРНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ

(арабские цифры — страницы, римские — таблицы)

Байи (白麋) — один из восьми коней царя Му-вана (белый) 25
Бай-сань-гай пуса (白傘蓋菩薩) — бодхисаттва Белого зонта (Ситатапатра) XVII

Байху (白虎) — Белый тигр, дух-хранитель Запада 28, 47, I, II, XIII

Бань Гу (班固) — автор «Хань шу» и «Байху тунъи» (I в.) 55

Бао-чай (寶釵) — см. Сюэ Бао-чай

Бао-юй (寶玉) — герой романа «Сон в красном тереме» 81—89

Бу-хуй-цзи-сян-лунь фо (不迴吉祥輪佛) — будда Непрестанно вращающий колесо счастья (Авайвартикашричакра) XVII

Бэй Вэй (北魏) — династия (386—535) 62, 95, XXIII, XXVI, XXX

Бэй Чжоу (北周) — династия (557—583) 95, 96

Ван Ман (王莽) — император династии Хань (правил 9—23) 56

Ван Си-фэн (王熙鳳) — героиня романа «Сон в красном тереме» 86, 88

Вань-ли (萬曆) см. Шэнь-цзун (Мин)

Вэй (魏) — династия (220—264) 96

Вэнь-ди (文帝) — император династии Вэй (правил 220—227), чаще упоминается как Цао Пи 92, 96

Вэнь-ди (文帝) — император династии Чэнь (правил 560—567) 95

Вэнь-ди (文帝) — император династии Суй (правил 589—605), чаще упоминается как Ян Цзянь, 95, 96, XXIII

Гао Яо (皋陶) — министр Шуня (XXIII в. до н. э.) 9

Го Жо-суй (郭若虛) — автор «Тухуа цзянь вэнь чжи» (XI в.) 10

Го Шу (郭璞) — комментатор «Эръя» (IV в.) 24, 49, 50

Гоу-ман (勾芒) — дух Востока 24

Гуан-суй (光緒) — император династии Цин (правил 1875—1908) 69, 70, 76, 77

Гуан-у-ди (光武帝) — император династии Хань (правил 25—58) 95, 96, XXIII

Гу Кай-чжи (顧愷之) — один из величайших художников Китая, первый, чьи работы, хотя, может быть, в сунских копиях, дошли до наших дней. Автор свитков «Ло-шэнь фу ту», «Ле нюй чжуань ту» и «Шюйши чжэнь ту» (345—405) 5, 37, 57, 91, 92, 94, XXVI

Да-ди (大帝) — см. Сунь Цюань

Дай-юй (黛玉) — см. Линь Дай-юй

Дао-гуан (道光) — император династии Цин (правил 1821—1850) 70, 76

Даоли (盜驪) — один из восьми коней царя Му-вана (вороной) 25

Дуань Юй-цай (段玉裁) — комментатор словаря «Шовэнь» (XVIII в.) 24

Дун Ба (董巴) — автор «Юй фу чжи» в «Хоу Хань шу» (III в.) 9, 54

Дун-вангун (東王公) — Владыка Востока 29, 47

Дунфан Шо (東方朔) — ученый (II в. до н. э.) 53

Жуань (Юань) Юань (阮元) — цинский ученый (XVIII—XIX вв.) 9, 50

Жу-шоу (蓐收) — дух Запада 25

Жэнь-цзун (仁宗) — император династии Мин (правил 1425—1426) 60

И (羿) — мифический стрелок, убивший девять солнц 28, 45, 48

Инь Шао (應劭) — позднеханьский ученый (II в.) 25

Инь-цзун (英宗) — император династии Мин (правил 1436—1449, 1457—1464) 72, VII

Кан-си (康熙) — император династии Цин (правил 1662—1722) 11, 69, XXII

Конфуций (Кун-цзы) (孔子) — философ (551—479 гг. до н. э.) 15, 93—95, XXIV

Кун Ань-го (孔安國) — потомок Конфуция в 12-м колене, комментатор «Шу цзина» и других классических книг (II в. до н. э.) 42, 44, 47, 49, 50

Лань Цай-хэ (藍采和) — одна из *ба слянь*. Покровительница садоводства. Ее атрибут — корзина с цветами (иногда выступает в образе отрока) 66, XIX

Лао-цзы (老子) — философ (VI—V вв. до н. э.) 93—95, XXIV

Ли Те-гуай (李鐵拐) — один из *ба слянь* 65, XIX

Ли Ши-чжэнь (李時珍) — автор «Бэнь цао ганму» (1518—1593) 26

- Линь Дай-юй** (林黛玉) — героиня романа «Сон в красном тереме» 81—83, 87, 88
- Лоу Ши-де** (婁帥德) — полководец (VII в.) 84
- Лю Бэй** (劉備) см. Чжао-ле-ди
- Люй Бу** (呂布) — герой романа «Троецарствие» 84
- Люй Дун-бинь** (呂洞賓) — один из *ба сянь* 65, XIX
- Люйэр** (綠耳) — один из восьми коней царя Му-вана (сивый) 24, 25
- Лян** (梁) — династия (502—556) 96
- Мин** (明) — династия (1368—1644) 40, 45, 61, 65, 67, 72, VI, VII, X, XXVII—XXXI
- Мин-ди** (明帝) — император династии Хань (правил 58—75) 95
- Мичлон-ван** (美川王) — когурёский ван (300—331), похороненный в Анаке 91
- Му-ван** (穆王) — царь эпохи Чжоу (1001—945 гг. до н. э.) 24, 25
- Му-гун** (木公) — властелин стихии Дерева 28
- Мло-юй** (妙玉) — героиня романа «Сон в красном тереме» 88, 89
- Не Чун-и** (聶崇義) — составитель «Сань ли ту» (X в.) 8, I, XXV, XXVI
- Нюй-ва** (女媧) — сестра, жена и соправительница Фу-си 29, 47, 48, 52, 81, 83
- Пао-си** (庖犧) см. Фу-си 15
- Си-ванму** (西王母) — Владычица Запада 24, 28, 29, 47, 92
- Си-жэнь** (襲人) — героиня романа «Сон в красном тереме» 84
- Суй** (隋) — династия (589—618) 96, XXIX
- Сун** (宋) — династия (960—1279) V, XXVII—XXIX, XXXI
- Сунь И-жан** (孫詒讓) — цинский ученый, комментировал «Чжоу ли» и «Ли Цзи» (XIX в.) 43
- Сунь Цюань** (孫權) — император династии У (правил 222—252) 96
- Сунь Янь** (孫炎) — комментатор классических книг (III в.) 49, 50
- Сыма Янь** (司馬炎) — см. У-ди (Цзинь)
- Сюань-ди** (宣帝) — император династии Чэнь (правил 569—582) 95
- Сюань-мин** (玄冥) — дух Севера 25
- Сюань-у** (玄武) — хранитель Севера (черепаха в объятиях змеи — символ первоимпульса годового цикла) 27, 46, 47
- Сюань-цзю** (宣祖) — родоначальник династии Сун (не правил) 58, V
- Сюань-цзун** (玄宗) — император династии Тан (правил 712—755) 89
- Сюй Цянь** (許謙) — сунский ученый, автор «Ду Сышу цуншо» (XIII в.) 24, 39
- Сюй Шэнь** (許慎) — автор словаря «Шовэнь цзецзы» (I в.) 23, 49
- Сюэ Бао-чай** (薛寶釵) — героиня романа «Сон в красном тереме» 81, 82, 83, 88
- Ся** (夏) — династия (2205—1767 до н. э.) 53
- Ся Жу** (夏儒) — отец минской императрицы Ни-хуанхоу (ум. 1515) 40, 41, 72, 73, X
- Сянь-нун** (先農) — Первопахарь, см. Шэнь-нун
- Сянь-фэн** (咸豐) — император династии Цин (правил 1851—1861) 70, 76, 77
- Сянь Чжэн** (先鄭) — см. Чжэн Сышун
- Тайбо** (太白) — планета Венера 22
- Тай-хао** (太昊) — Владыка Востока, отождествляется с Фу-си 24, 26, 29
- Тай-цзун** (太宗) — император династии Тан (627—649) 60
- Тан** (唐) — династия (618—907) XXIV, XXVII—XXXI
- То-ло** (陁羅) — Тара, бодхисаттва сострадания, родившаяся из слезы Авалокитешвары XVII
- Ту-ди** (土地) — Земля (божество) XVII
- Тун-чжи** (同治) — император династии Цин (правил 1862—1874) 68, 70, 77
- У** (吳) — династия (220—280) 96
- У** (武) — семейство, члены которого захоронены на кладбище Улянцы (147—168) 91
- У Бань** (武班) — один из членов семейства У (ум. 145) 91—93
- У-бянь-шэнь-инь луса** (無邊聲音菩薩) — бодхисаттва Бескрайних звуков XVII
- У-ван** (武王) — основатель династии Чжоу (правил 1121—1114 гг. до н. э.) 15
- У-дай** (五代) — период Пяти династий (907—959) XXVIII
- У Дао-цзы** (吳道子) — художник [700—760(?)] 93
- У-ди** (武帝) — император династии Хань (правил 140—85 гг. до н. э.) 5, 90, XXIII
- У-ди** (武帝) — император династии Цзинь (правил 265—289), чаще упоминается как Сыма Янь 5, 90, XXIII
- У-ди** (武帝) — император династии Лян (правил 502—549) 96
- У-ди** (武帝) — император династии Бэй Чжоу (правил 561—578) 47, 96
- У Жун** (武榮) — один из членов семейства У (ум. 168) 91—93
- У Лян** (武梁) — один из членов семейства У (ум. 151) 91—93
- У-хоу** (武后) — императрица династии Тан (правила 684—704) 59, 89, супер
- Фань Е** (范曄) — автор «Хоу Хань шу» (V в.) 54
- Фу-си** (伏羲) — мифический правитель, отождествляется с властелином Востока Тай-хао (якобы XXIX в. до н. э.) 15, 16, 26, 28, 29, 47, 48, 52
- Хань** (漢) — династия (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.; Поздняя Хань 25—220) 90—95, XXIII—XXVI
- Хань Кан-бо** (韓康伯) — комментатор «И цзина» 18, 19, 38
- Хань Сян-цзы** (韓湘子) — один из *ба сянь* 66, XIX
- Хоу-ту** (后土) — дух Середины, Владычица-Земля 25
- Хоу-чжю** (後主) — император династии Чэнь (правил 583—588) 96
- Хоу Чжэн** (後鄭) см. Чжэн Сюань
- Хуалю** (華騶) — один из восьми коней царя Му-вана (буланый) 25
- Хуан-ди** (黃帝) — мифический правитель, Владыка Середины, повелитель стихии Земли (якобы XXVII в. до н. э.) 19, 25, 38
- Хубилай** — см. Ши-цзю (世祖)
- Хуй-цзун** (徽宗) — император династии Сун (правил 1101—1125) 19
- Хэ Сянь-гу** (荷仙姑) — одна из *ба сянь* 66, XIX
- Цай Шэнь** (蔡沈) — сунский ученый (XIII в.) 44, 50
- Цай-шэнь** (財神) — бог богатства, страж Севера (Кубера) XVII
- Цай Юн** (蔡邕) — позднечаньский ученый, автор книги «Ду дуань» (конец II в.) 9, 53, 54, 94
- Цао Го-цзю** (曹國舅) — один из *ба сянь* 66, XIX
- Цао Пи** (曹丕) — см. Вэнь-ди (Вэй)
- Цао Сюэ-чинь** (曹雪芹) — автор романа «Сон в красном тереме» (1724—1764) 81—89
- Цао Чжи** (曹植) — поэт, автор «Ло-шэнь фу» (III в.) 92, 94, XXVI
- Цзин Кэ** (荊軻) — имя человека, покушавшегося на жизнь Цинь Ши-хуана (III в. до н. э.) 93, 94, XXV
- Цзинь** (晉) — династия (265—420) 96

- Цзинь* (金鳥) — Золотой ворон, образ Солнца 27—29, 45, 64
- Цзя Гуи-янь* (賈公言) — комментатор классических книг (VII в.) 7, 8, 38, 39, 53
- Цзя-цин* (嘉慶) — император династии Цин (правил 1796—1820) 69, 76, XXII
- Цзя Юй-цунь* (賈雨村) — герой романа «Сон в красном тереме» 82, 83, 88
- Цин* (清) — династия (1644—1911) 63—67, 71—74, VIII, IX, XI, XII, XIV—XXII, XXVII—XXXI
- Цин-ди* (青帝) — Зеленый император, Повелитель Востока 26
- Цинлун* (青龍) — Зеленый дракон, дух-хранитель Востока 28, 47
- Ци Хуань-гун* (齊桓公) — правитель царства Ци (VII в. до н. э.) XXVI
- Цин Цзи* (慶忌) — сын вана Ляо (VI в. до н. э.) 93, XXV
- Цинь* (秦) — династия (246—207)
- Цинь Ши-хуан* (ли) [秦始皇(帝)] — император, основатель династии Цинь (правил 246—209 гг. до н. э.) 7, 93—96, XXV
- Цюйхуан* (渠黃) — один из восьми коней царя Му-вана (соловый) 25
- Цянь-лун* (乾隆) — император династии Цин (правил 1736—1795) 11, 62, 69, 74—76, XII, XXII
- Чан Э** (嫦娥) — жена мифического стрелка И, укравшая у него эликсир бессмертия и превращенная за это в жабу *Юэчань* 45
- Чжан Го-лао* (張果老) — один из *ба сянь* 66, XIX
- Чжан Фэй* (張飛) — герой романа «Троецарствие» 84
- Чжан Хуй-янь* (張惠言) — автор «И ли ту» (1806) 9
- Чжан Ши-чэн* (張士誠) — хозяин захоронения конца периода Юань (XIV в.) 37
- Чжао-ди* (昭帝) — император династии Хань (правил 86—72 до н. э.) 95, 96
- Чжао-ле-ди* (昭烈帝) — император династии Шу Хань (Лю Бэй, правил 221—222) 96
- Чжао Хуань-гуан* (趙宦光) — автор «Шовэнь чанцзянь» (Мин) 39
- Чжоу* (周) — династия (1122—247 до н. э.) 7
- Чжуань-суй* (顓頊) — мифический правитель, Владыка Севера 25
- Чжу-жун* [祝融(誦)] — мифический правитель, дух Юга 25, 54
- Чжулли Цюань* (鍾離權) — один из *ба сянь* 65, XIX
- Чжуцзяо* (朱雀) — Красная птица, дух-хранитель Юга 47
- Чжэн Гу* (鄭谷) — танский поэт (IX—X вв.) 89
- Чжэн Сылун* (鄭司農) — комментатор «Чжоу ли» (I в.) 7, 42, 43
- Чжэн Сюань* (鄭玄) — комментатор классических книг (II—III вв.) 7, 8, 25, 38, 42—44, 46, 47, 52, 53
- Чжэн Чжи-цзяо* (鄭之僑) — автор «Лю цзин ту» (1743) 9, 16, 17, 42, 47
- Чжэнь* (甄) — жена императора Цао Пи (III в.) 92
- Чжэнь Ши-инь* (甄士隱) — герой романа «Сон в красном тереме» 82, 83, 88
- Чичи* (赤鬃) — один из восьми коней Му-вана (рыжий) 25
- Чэн-ван* (成王) — царь династии Чжоу (1115—1077 до н. э.) 92
- Чэн Вэй-юань* (程偉元) — первый издатель романа «Сон в красном тереме» (1791) 85, 88
- Чэн И* (程頤) — сунский философ, комментатор «И цзина» (XI в.) 18
- Чэнь* (陳) — династия (557—583) 96
- Чэнь Мэн-лэй* (陳夢雷) — автор «Циньдин гу цзинь ту шу цзи-чэн» (XVII в.) 9
- Шангуань Чжоу* (上官周) — художник, автор «Ваньсяотан хуачжуань» (XVIII в.) 103
- Шан-Инь* (商,殷) — эпоха (1766—1122) 53
- Шаньцзы* (山子) — один из восьми коней царя Му-вана 25
- Шао-хао* (少昊) — Владыка Запада 25, 29
- Шао Юн* (邵雍) — ученый периода Сун; его толкование расположения триграмм «по Фу-си» и «по Вэнь-вану» приведено в «Лю цзин ту» 16, 17
- Ши-цзю* (世祖) — император династии Юань (Хубилай, правил 1280—1294) 45
- Шунь* (舜) — мифический правитель (якобы XXIII в. до н. э.) 9, 19, 38, 44, 54, 94, 95, XXIII
- Шунь-чжи* (順治) — император династии Цин (правил 1644—1661) 65, 68, 69, XXI
- Шу Хань* (蜀漢) — династия (220—263) 96
- Шэ, Цзи* (社稷) — духи полей и посевов 40, 43, 106
- Шэнь-нун* (神農) — мифический правитель, божество земледелия, отождествляется с Янь-ди (якобы XXVIII в. до н. э.) 54
- Шэнь-цзун* (神宗) — император династии Мин. Девиз его правления — Вань-ли — обычно употребляется в качестве его имени (правил 1573—1619) 40, 45, 61, 72, VII, X
- Шэнь-цзун* (神宗) — император династии Сун (правил 1068—1087) 58
- Юань* (元) — династия (1280—1367) 62, 65, XXVII—XXIX
- Юань-ди* (元帝) — император династии Хань (правил 48—31 до н. э.) 94, XXVI
- Юй* (禹) — мифический правитель (якобы XXIII в. до н. э.) 38, 53
- Юйлунь* (踰輪) — один из восьми коней царя Му-вана 25
- Юн-чжэн* (雍正) — император династии Цин (правил 1723—1735) 69, XXII
- Юэту* (月兔) — Лунный заяц 28, 45, 64, XII
- Юэчань* (月蟾) — Лунная жаба 28, 29, 45
- Ян Гуй-фэй* (楊貴妃) — фаворитка императора Сюань-цзуна (VIII в.) 89
- Ян-ди* (煬帝) — император династии Суй (правил 605—616) 95, 96
- Ян Цзянь* (楊堅) — см. Вэнь-ди (Суй)
- Янь-ди* (炎帝) — Владыка Юга (по Цай Юну — Шэнь-нун) 25
- Янь Ли-бэнь* (閻立本) — художник, автор свитков «Лидай диван сянь» и «Бунянь ту» (600—683) 5, 10, 41, 47, 49, 50, 58—60, 90, 95, 96, XXIII, XXIV
- Яо* (堯) — легендарный правитель (якобы XXIII в. до н. э.) 19, 38, 44, 54, 94
- Яо Ли* (要離) — убийца Цин Цзи, сына вана Ляо (VI в. до н. э.) 93, XXV
- Яо Мэй-бо* (姚梅伯) — издатель романа «Сон в красном тереме» (1892) 84

СЛОВАРЬ-УКАЗАТЕЛЬ ТЕРМИНОВ, ТИТУЛОВ, КИТАЙСКИХ ВЫРАЖЕНИЙ И ГЕОГРАФИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ

(арабские цифры — страницы, римские — таблицы)

- Анак* (安岳) — местность в Корее (гробница Мичхон-вана, 357 г.) 91, XXVI
- ао* (襖) — кофта 33, 36, 64, 86, 87, XI
- Ба бао* (八寶) — восемь драгоценностей. Элементы благожелательной орнаментации 65, 68, 70, 74, XIV, XV
- ба гуа* (八卦) — восемь триграмм. Графические символы диалектики Бытия 15—18, 27
- байде чуань хуа* (百蝶穿花) — «бабочки среди цветов». Декоративный мотив 85
- байло* (白駱) — белый конь в упряжке сына Неба при встрече Осени 25
- байсянь* (白鷓) — серебристый фазан. Знак различия гражданского чиновника V ранга 65, 107, XX
- байху цю* (白狐裘) — песцовая шуба 35
- баньдай* (絆帶) — петли на штанах для продергивания пояса 31
- бао* (豹) — леопард. Знак различия военного чиновника III ранга 65, 107, XVIII, XX
- бао* (寶) — «драгоценный». Омоним к словам «бао» 抱 — «обнимать» и «бао» 飽 — «насыщать» 83
- ба сянь* (八仙) — восемь даосских бессмертных и их атрибуты — элементы благожелательной орнаментации 26, 65, 70, 71, 75, XVIII, XIX
- ба туань* (八團) — узор на халате или кофте; состоит из восьми кругов 87
- ба цзи* (八極) — восемь крайних пределов Земли 20
- ба цзисян* (八吉祥) — восемь счастливых предзнаменований. Элементы благожелательной орнаментации буддийского происхождения 65, 70, 71, 78, XVI, фронтиспис
- ба цзюнь* (八駿) — восемь коней царя Му-вана 25
- беи* (鷓衣) — кофта с фазанами. Древняя ритуальная форма третьей степени 53
- бе мянь* (鷓冕) — древняя ритуальная форма третьей степени (кофта с фазанами и корона) 8, 42, 43, 47, 106
- би* (褙) — фартук. Элемент повседневной придворной формы *чаофу* 36
- би* (璧) — нефритовый ритуальный диск; символизирует Небо 49, авантитул
- би* (幅) — гамаша 33
- биньчжу* (蠟珠) — жемчужины поясных подвесок 36
- биси* (蔽膝) — фартук 36, 59, V, VI, X
- бицзи* (裊積) — плиссировка цинского халата *чаофу* 73, VIII, IX
- бо* (伯) — дворянский титул третьей степени 40, 43, 72, 106, 107
- бо* (帛) — шелковая ткань 32
- боли* (鉢笠) — монгольская шляпа в форме металлической музыкальной тарелки 60, XXVIII
- бошань* (博山) — 1) украшение на лобной части головного убора 20, 26, 58, II, V; 2) изображение священной горы в орнаментальной полосе *пиншуй* 20, 21, 72, 74, VIII, XII, XXII, супер, фронтиспис
- боши* (博士) — чиновник, разъясняющий значение классических книг и руководящий ритуалом 15, 92
- бу* (布) — конопляная ткань 32, 53
- бу* [補 (禮 минский вариант написания)] — нашивной или вышитый знак различия; см. *буфан* 66
- бу баши люй вэй шэн* (布八十縷爲升) — «80 нитей ткани составляют шэн» 53
- буфан* (補方) — квадратный, нагрудно-наспинный знак различия 10, 64—71, 76, 97, XIV, XV, XVI, XVIII, XX, XXI, XXII
- буфу* (補服) — кофта официальной формы со знаками различия (Цин) 33, 41, 64, 66—69, 71, 72, 106, XI
- Бэйдоу* (北斗) — «Северный ковш». Созвездие Большая Медведица 45, III, IV, супер
- бэйлэ* (貝勒) — княжеский титул третьей степени (маньчж.) 64, 72, 106, 107
- бэйсинь* (背心) — безрукавка 35, 64, XI
- бэйсюн* (背胸) — нагрудно-наспинный знак различия; синоним *сюнбэй*, *бу* (ца); см. *буфан* 66
- бэйцзи* (貝子) — княжеский титул четвертой степени (маньчж.) 64, 72, 106, 107
- бэйцзяо* (北郊) — 1) северное предместье столицы; 2) жертва Земле в день летнего солнцестояния 46
- бэньсэуа* (本色花) — узор камчатной ткани (создается не цветом, а направлением нитей с расчетом на игру света); см. *цихуа* 64, 87, 88
- бэнь* (辮) — коса 37, 62

- бянь* (弁) — головной убор северного происхождения (в форме сахарной головы) 55
- бяньши* (弁師) — 1) чиновник, ведавший головными уборами, 52; 2) название раздела в «Чжоу ли» 7, 42
- бяо* (彪) — тигренок (пантера). Знак различия военного чиновника VI ранга 65, 107, XX
- ва* (襪) — чулки 33, X
- вай чжао шицин цихуа ба туань во дуань пайсуй гуа* — 外罩石青起花八團倭緞排穗褂 87
- ван* (王) — 1) царь (до образования империи) 8, 42, 43, 52; 2) князь 55, 88
- Ванду* (望都) — уезд в Хэбэе. Место раскопок двух могил конца II в. 9, 57, 91, 92
- ван-чжи цзифу* (王之吉服) — торжественные одежды вана («Чжоу ли») 52
- вань* (萬) — 10 000; бесконечное множество. Омоним к названию свастики — одному из знаков Будды, символу вечности (в глубокой древности — солярный знак) — фронтиспис, 77
- ваньмин буфу* (萬名補服) — кофта. Дар от подчиненных с их именами, вышитыми золотом. Аналогия с таким же зонтом — *ваньмин сань* 萬名傘 69
- ваньшюуцзюй* (萬壽菊) — поготки. Символ долголетия XII
- во* (倭) — японский 87
- востаньвэнь* (渦旋紋) — орнаментальный мотив, осмысливаемый как водоворот 48
- вэй* (委) — околыш (древний термин; употреблялся в царстве Цинь) 51
- вэйгуань* (未冠) — несовершеннолетний (т. е. не надевший официального головного убора) 56
- вэйу* (委武) — околыш, соединение терминов царств Цинь и Ци 51
- вэйши* (幃裳) — прямоугольная плахта торжественного одеяния (древн.) 35
- Вэньшан* (汶上) — уезд в провинции Шаньдун 92, 93
- Гай* (蓋) — балдахин, атрибут бодхисаттвы Бай-сань-гай пуса. Элемент благопожелательной орнаментации. См. *ба цзисян* 65, XVII
- го* (裹) — 1) оболочка; 2) обернуть 88
- го* (幘) — головная повязка 55
- гоу* (鉤) — пряжка 36
- гоцзяньлунпао* (過肩龍袍) — халат с изображением двух драконов, переходящим через плечо 72, X
- гуа* (褂) [褂(子)] — кофта (преимущественно однобортная) 33—37, 63—65, 68, 71, 77, 87, 88, 106
- гуай* [拐(拐)] — костыль, клюка Атрибут Ли Те-гуая. Элемент благопожелательной орнаментации 65, XIX
- Гуанли* (廣利) — западные ворота минского Алтаря Неба, см. *сы дэ* 18
- гуань* (罐) — ваза. Атрибут бодхисаттвы Ту-ди. Элемент благопожелательной орнаментации; см. *ба цзисян* 65, XVII
- гуань* (冠) — головной убор (офиц.) 56, 57, 59, 86
- гуаньдай* (冠帶) — официальная форма (головной убор и пояс); карьера 36, 86
- гуаньли* (冠禮) — церемония надевания официального головного убора по достижении 20 лет 56, 84, 96
- гуаньфу* (冠服) — официальная форма 34, 60, X
- гуаньцзюань* (冠卷) — околыш; современное *маоцзюань* (帽圈) 52, V
- гуанимао* (瓜皮帽) — круглая китайская шапочка (противоположн. маньчж.) 55, 63
- гуй* (桂) — коричневое дерево, якобы растущее на луне. Омоним к слову «гуй» — «знатный» (貴) 64
- гуй* (龜) — черепаха. Символ плодородия земли, символ Вечности 27
- гуй* (圭) — нефритовый скипетр, наверху круглый, как Небо, внизу квадратный, как Земля; скипетр с треугольной вершиной IV, V
- гуй* [會(繪)] — пятицветная вышивка; см. *цзо гуй*
- гуйцзюй* (規矩) — порядок; циркуль и угольник. Атрибуты соответственно Фу-си и Шюй-ва в поздней трактовке (в ранней — наоборот) 20, 21, 28
- гуйцзюй цзин* (規矩鏡) — зеркало с изображением циркуля и угольника (космогонический символ) 20, 21, 28
- гун* (公) — дворянский титул первой степени 24, 25, 42—44, 54, 55, 92, 106
- гун* (弓) — лук 50
- гунби* (工筆) — академический стиль в китайской живописи 88
- гун се слянчэнь* (工寫相襯) — соединение стилей *гунби* и *сеи* с целью выявить главное и приглушить второстепенное 88
- гунфу* (公服) — повседневная официальная форма 34, 60, X
- гунь* (衮) — одежда с драконами 40, 45, 47
- гуньи* (衮衣) — кофта с драконами. Элемент формы второй степени (древн.) 53, I
- гунь мянь* (衮冕) — древняя ритуальная форма второй степени (кофта с драконами и «корона») 42, 43, 46, 47, 106, I
- гуньфу* (衮服) — торжественная кофта цинских императоров 33, 64, 106, IX, XI, XII
- гу* (葛) — пуэрария. Растение, из волокна которого изготовлялись грубые ткани и плелась обувь 33
- губу* (葛布) — дерюга, ткань из волокна пуэрарии 33
- гудай* (革帶) — кожаный пояс 36, X
- Гэнь* (艮) — триграмма; см. *ба гуа* 17
- гэта* (下駄) — японская деревянная обувь 33
- гэ цзюй* (革履) — кожаные туфли 33
- Даао* (大襖) — длинная кофта (преимущественно с застежкой наискось) 86, 87
- дадай* (大帶) — матерчатый пояс древнего торжественного одеяния 36, IV, X
- даифу* (大衣服) — полный костюм 87
- даишан* (大衣裳) — полный костюм 87
- дай* (黛) — краска для бровей; омоним к словам «пояс» и «представлять» 82
- дай* (帶) — пояс 36
- дайгуань* (帶冠) — пояс и шапка. Означает карьеру чиновника 56
- дайюаньцзюань* (帶圓圈) — петли под рукавами халата для обручезобразного пояса 36
- дай юй* (代字) — «представлять Небо». Неточный омоним к имени Дай-юй 83
- дань* (石) — мера объема = 103,5 л (старое чтение — «ши») 92, 94
- дао* (刀) — нож — компонент поясных подвесок 36
- даопао* (道袍) — домашний халат; халат даосов 34
- даофу* (道服) — домашний халат; халат даосов 34
- Дао хун сянь* (悼紅軒) — «Павильон грусти о красных (цветах)» 86
- дапэй* (大佩) — полная форма поясных подвесок 37
- дасюпао* (大袖袍) — халат с широкими рукавами 34
- дафу* (大夫) — сановник второго класса, ниже цина; но выше ши 24, 25, 44, 55, 106
- дахун* (大紅) — цвет каплей крови, темно-красный 85, 86
- дацю си гунь* (大裘襲衮) — «поверх шубы кофта с драконами» 42, III

- дацю* (эр) мянь [大裘(而)冕] — древняя ритуальная форма первой степени 8, 42, 43, 52, 53, 106
- де* (褶) — платье на подкладке («Ли цзи») 33
- де* (蝶) — бабочка. Омоним к слову «де» — старец от 70 до 80 лет (耋), Символ долголетия 85, V
- ди* (笛) — флейта. Атрибут Хань Сян-цзы. Элемент благожелательной орнаментации, см. *ба сян* 66 XIX, фронтиспис
- ди* (底) — подошва 33
- дин* (頂) — навершие головного убора официальной формы (Цин) 63, IX
- дин* (錠) — слиток серебра. Элемент благожелательной орнаментации 65, XV
- доупэн* (斗篷) — шерстяной плащ 35, 89
- дуань* (緞) — атлас 87
- дуань* (端) — торжественная кофта прямого покроя (древн.) 33, 35
- дуаньбао* (短襖) — короткая кофта 86, 87
- дуаньчжао* (端罩) — меховая шуба официальной формы (Цин) 33, 35, 88
- Дуй* (兌) — триграмма 17
- дуйцзинь* (對襟) — «однобортный», «прямозастежный» 33
- Дунгуань* (冬官) — Зимнее ведомство (министерство финансов) 25
- дунгуань* (冬冠) — зимняя шапка официальной формы (Цин) 63
- Дунчжи* (冬至) — 1) день зимнего солнцестояния; 2) жертва Небу 39, 40, 45
- дунчжу* (東珠) — сунгарийская жемчужина в навершии головного убора наследника престола (Цин) 107
- дунцзяо* (東郊) — 1) восточное предместье столицы; 2) жертва Солнцу в день весеннего равноденствия 46
- дуньши* (都御史) — президент цензората XX
- дэн-чжо* (登着) — «взгромоздившись» 88
- дянь* (電) — молния XIII
- дяо* (貂) — соболь, см. *сюньдяо* и *цзыдяо*
- Жи** (日) — солнца. Элемент символического декора 42, 45, 46, 47, 106, I—IV, VII, VIII
- жоли* (箬笠) — широкополая шляпа из бамбуковой стружки 87
- жуи* (如意) — букв «как пожелаешь». Благожелательный узор; также жезл с головкой в форме такого узора 33, 65, 66, 70, 73, 76, IV, XIV, XV, XVIII
- жуитоу* (如意頭) — украшение на носках торжественных туфель в форме узора *жуи* 33, IV
- жу мэнь* (如璫) — «как сердолик» 43
- жу тань* (如菱) — «как камыш» 43
- жу цзюэ* (цзюэ) *тоу* (чжи) *сэ* [如爵頭(之)色] — «как цвет головки воробья». По Хараре Ёсито — «как верхняя часть сосуда для вина» 54
- жэнь* [衽(衽)] — 1) место кофты или халата, где закрепляется запахнутая пола (древн.); 2) квадрат в углу выреза боковой полы халата формы *чаофу* (Цин) 72, 73, VIII
- И** (纒) — нижний кантик туфель 33
- и* (衣) — наплечная одежда; кофта 19, 33—35, 38—40, 43, 47, 49, 51, 53, 71, X
- ин* (纓) — завязки головного убора 51, 53, V
- Инань* (沂南) — уезд в Шаньдуне; место раскопок позднечаньской могилы 5, 9, 28, 29, 44, 47, 48, 53, 54, 56, 58, 91—94, XXIII, XXIV, XXV, XXVI
- Инциньцзы* (營城子) — название местности и гробницы в уезде Цзиньсянь провинции Ляонин (Поздняя Хань) 94, XXVI
- иншуа* (蠅刷) — мухогонка. Атрибут Люй Дун-биня. Элемент благожелательной орнаментации 65, XIX
- Инь* (陰) — женское Начало 15—23, 26, 27, 29, 33, 39, 40, 43, 46, 48, 73, 78, 83, 84, 86, XIII
- ифу* (衣服) — одежда (общее название) 35
- И хун юань* (怡紅院) — «Двор наслаждения красными (цветами)» 86
- и-цзянь* (一件) — один предмет (одежды) 85
- и шан* (衣裳) — кофта и плахта торжественной формы (древн.) 36, 38—41, 43, 50, 52, 71
- ишан* (衣裳) — одежда (общее название) 35
- ишаньгуань* (翼善冠) — официальный головной убор минских императоров, начиная с Жэнь-цзуна (1425) 60, VII, X
- Кайци* (開襖) — разрезы по бокам халата 34
- кайча* (開衩) — разрезы по бокам халата 34
- Кань* (坎) триграмма 16, 17, 39
- каньцзянь* (坎肩(兒)) [坎肩(兒)] — безрукавка 35, 64
- кань* (цян) *бао цзы цзинь* (嵌寶紫金) — 84
- Когурё* (高句麗) — одно из царств Древней Кореи 91, XXVI
- ку* [褲(袴)] — штаны 31, 32
- кудай* (褲帶) — пояс штанов 31
- кудан* (褲當) — мотня, шаг 31
- куйлун* (夔龍) — дракон, стилизованный до превращения в орнамент, лишенный значения 49, 70, XVIII
- кунцзо* (孔雀) — павлин. Знак различия гражданского чиновника III ранга 65, 107, XX, XXI
- кунцзолин* (孔雀翎) — павлинье перо с одним глазком на головном уборе чинов дворцовой стражи I, II и III рангов (Цин) 63, 107
- Кунь* (坤) — триграмма, женское Начало, Земля 16—18, 21, 22, 24, 26, 29, 33, 38, 40, 44
- Куньлуньшань* (崑崙山) — священная гора Куньлунь 20, 46, 73
- кутуй* (褲腿) — штанина (верх) 31
- куцзяо* (褲脚) — штанина (низ) 31
- куцзяогуань* (褲脚管) — штанина 31
- куцзяодай* (褲脚帶) — обмотки 33
- куяо* (褲腰) — поясная часть штанов 31
- Лань** (蘭) — орхидея. Символ Весны 78
- лань* (藍) — индиго 72
- ланьбаоши* (藍寶石) — сапфир в навершии головного убора чиновника II ранга (Цин) 63, 107
- ланьлин* (藍翎) — воронье перо или павлинье перо без глазка в головном уборе младших чинов дворцовой стражи (ланьлиншивэй) 63, 107
- ланьлиншивэй* (藍翎侍衛) — младший чин дворцовой стражи (Цин) 63
- ли* (履) — туфли 33
- Ли* (離) — триграмма 16, 17
- ли* (利) — сбор урожая 18
- ли* (驪) — вороной конь; см. *даоли* и *тели* 25
- Лидун* (立冬) — день Установления Зимы 24
- лин* (綾) — плотный шелк, камка (ассоциируется с морозным узором белым по белому) 77
- лин* (凌) — морозный узор 77
- лин, цзинь, ша, ло* — (綾錦紗羅) 88
- линсянь чжу фу гуй шоу* (靈仙祝富貴壽) — «Святые бессмертные желают (вам) богатства, знатности и долголетия», 70, XIV
- линчжи* [苓(靈)芝] — гриб бессмертия. В первой части омоним к слову «лин» — «чудесный», «святой». Пробраз узора *жуи* 65, 70, 78, XIV
- лин* (шуй) *сянь* (хуа), *чжу*, *фугуй* (хуа), *шоу* (тао) — [苓, (水)

- 仙(花), 竹, 富貴(花), 壽(桃)] — гриб «линьжи», нарцисс, бамбук, пион, персик. Омонимический ребус; см. *линьсянь чжэу фу гуй шоу* 70, 78, XIV
- линь** (林) — 1) «лес», иероглиф состоит из двух «му» («дереву»); 2) фамилия Дай-юй 82, 83
- Лися** (立夏) — день Установления Лета 23
- Лицю** (立秋) — день Установления Осени 24
- Личунь** (立春) — день Установления Весны 23
- лишуй** (立水) — глубина моря (орнаментальный мотив) 20, 44, 65, 70, 71, 74—76, 85, VIII, XII, XVIII, XXII, фронтиспис
- лиой** (鯉魚) — карп. Символ победы на экзаменах 65
- ло** (螺) — раковина. Атрибут бодхисаттвы У-бянь-шэн-инь пуса. Элемент благопожелательной орнаментации 65, XVII
- ло** (羅) — шелк (газ) 88
- лоухуаинь** (鏤花銀) — гравированный серебряный шарик в на- вершини головного убора чиновника IX ранга 63, 107
- лоухуацзинь** (鏤花金) — гравированный золотой шарик в на- вершини головного убора чиновника VIII ранга 63, 107
- лоухуашаньху** (鏤花珊瑚) — гравированный коралл в на- вершини головного убора чиновника II ранга 63, 107
- лун** (龍) — 1) дракон 26, XIII; 2) один из символов *шиэр чжан* 42, 43, 46, 47, I, III, VI, VIII; 3) дракон о пяти когтях (Мин, Цин) 46, 47, 73, 74, 85, 106, VII—IX, XII, фронтиспис; 4) лошадь ростом выше 8 чи 24
- лунгуа** (龍褂) — кофта сына императора. Элемент форм *чаофу* и *цзифу* (Цин) 64, 106, XI
- лунгунь** (龍袞) — халат торжественной формы со знаками *шиэр чжан* минских императоров, начиная с Ин-цзуна (1457—1465) 40, 41, 45, 60, 72, 73, VII, X
- лунпао** (龍袍) — 1) халат с драконами (Мин) 40, 41, 46, 50, 59, 71, X; 2) императорский халат (Цин), а также неофиц. на- звание халата с пятикоготными драконами (Цин) 20, 45, 50, 74—77, 85, 97, VIII, XI, XXII, фронтиспис
- лунцзинь** (籠巾) — сетчатый чехол на задней части военного головного убора 57, X
- лунь** (輪) — колесо. Атрибут будды Бу-хуй-цзи-сян-лунь фо (Авай- варты кашричакра). Элемент благопожелательной орна- ментации 65, XVII
- лусун** (碌綠松) — зеленый камень на задней розетке летних шляп гунов при форме *чаофу* (Цин) 107
- лусы** (鸞鷲) — белая цапля. Знак различия гражданских чинов VI ранга 65, 107, XX
- лэй** (雌) — генец, обезьяна с раздвоенным хвостом. Символ муд- рости 43, 47, I, III, VI
- лэйвэнь** (雷紋) — спиральный орнамент, символизирующий гром и молнию 26, XIII
- лю** (騮) — цвет буланой лошади 24
- лю** (榴) — плод граната. Символ многочисленного потомства 78
- лю** [旋(序)] — нить нефритовых шариков на «короне» *мянь* 51—55, 90
- лю** (流) — струя, 51
- люй** (綠) — зеленый 23—25, 86
- люй цюнь** (綠裙) — зеленая юбка 86
- люсу** (流蘇) — оборка, украшающая подол платья II, IV
- люи** (梁) — «мостик» головного убора 57—59, 92, 93
- люиуань** (梁冠) — торжественный головной убор с мостиком (Мин) 58, X
- люнь** (蓮) — лотос. Атрибут Хэ Сянь-гу. Элемент благопожела- тельной орнаментации. Символ плодородия, чистоты, Лета. Омоним к слову «непрерывно» 66, 78, XIX, фронтиспис
- люнь цзы** (蓮籽) — семена лотоса. Омоним к выражению «лянь цзы» — «рождение подряд только мальчиков» 連子 66
- ляньцзяо** (練雀) — райская мухоловка. Знак различия гражданских чиновников IX ранга 65, 107, XX
- Мабу** (麻布) — конопляная ткань 32
- магатама** (曲玉) — древний японский амулет в форме медвежье- го клыка с отверстием в утолщенной части. Отсюда ассо- циация с запятой *тайцзиту* 48
- магуа** (馬褂) — короткая *гуацза* 34, 63, XI
- мамьянь** (麻冕) — ритуальный головной убор из конопляной тка- ни 54
- ман** (蟒) — дракон о четырех когтях 72, 74, 85, 106, XI
- манпао** (蟒袍) — халат с драконами о четырех когтях; халат с драконами с дарованным пятым когтем 74, 77, 85, 106
- мао** (卯) — циклический знак, обозначающий Восток 20
- мао** (帽) — шапка 55
- матисю** (馬蹄袖) — копытообразная манжета официального ха- лата (Цин) 34, 71, 85, 87, IX
- минтан** (明堂) — 1) аудиенц-зал 55; 2) зал во дворце для жерт- воприношения предкам (Хань) 55
- минхуан** (明黃) — ярко-желтый цвет императорских халатов (Цин) 72, 106
- миньгун** (民公) — гун III степени (не из аристократов) 72, 106, 107
- миньюй** (珉玉) — простой, но красивый камень 55
- мицу домоэ** (三つ巴) — «три томоэ». Японская эмблема слияния противоположностей в единстве, изображающаяся на бара- банах божества грома 27, 48
- моэ** (扶額) — налобная повязка 84
- Му** (木) — стихия Дерева (Восток, Весна, зеленый цвет, рож- дает Огонь, побеждает Землю) 19, 22, 82
- мудань** (牡丹) — древовидный пион. Символ Осени 78
- му ши цянь мэнь** (木石前盟) — «дерева и камня прежний союз» 82
- мэйхуа** (梅花) — 1) цветы дерева мэйхуа 78; 2) символ Зимы, но в то же время пробуждения природы в предчувствии бли- зости весны 78; 3) омоним к слову «мэй» — «брови», пере- носно «близкий» 78
- мянь** (綿) — вата 58
- мянь** (冕) — «корона», самый торжественный головной убор древ- ности: конструкция 51; символика 19, 51, 52; употребле- ние 42; Чжэн Сюань о *мянь* 52; Цай Юн о *мянь* 53; *мянь* периода Дун Хань 54, 55, изображения *мянь* 58; *мянь* в Юн- лэнгуне 59; «мянь» периода Мин 59, 61, см. также 8, 90, 95
- мяньбао** (綿襖) — ватная кофта 35
- мяньгуань** (冕冠) — головной убор с навесом 53, 54
- мяньку** (綿褲) — стеганые штаны 32
- мяньпао** (綿袍) — ватный халат 35
- мянь-чжи фу** (冕之覆) — покрывало «коронь» — *мянь*, см. *лянь* 52
- Нань** (男) — дворянский титул V степени 43, 106
- наньдецза** (男褶子) — одна из форм мужского театрального ха- лата (косозапанного) 33
- наньцзяо** (南郊) — 1) южное предместье столицы 45, 46, 72, 106; 2) жертва Небу в день зимнего солнцестояния 45, 46, 72, 106
- нэйи** (內衣) — нижняя одежда (белье) 35
- ню** (紐) — 1) отверстие в головном уборе для шпильки 51, 52; 2) пуговица 35; 3) петля завязанного мягкого пояса тор- жественного одеяния 36
- нюйдецза** (女褶子) — одна из форм женской театральной кофты (однорубная с завязкой на груди и стоячим воротником) 33

нюксу (紐口) — петля для пуговицы 35

Пайбань (拍板) — кастаньеты. Атрибут Цао Го-цзю. Элемент благопожелательной орнаментации 66, XIX, фронтиспис

пайсуй (排穗) — ряды кистей 87

паньлин (盤領) — круглый ворот 35

паньлинпао (盤領袍) — закрытый халат с круглым воротом и застежкой на правом плече, то же, что *юаньлинпао* 34

паньлун (盤龍) — изображение дракона, вписанное в круг 64

пао(ца) [袍(亠)] — 1) стеганое платье (по «Ли цзи») 33; 2) длинный халат 33—36, 40, 41, 63, 77, 85—87, XI

пао (帕額) — налобная повязка; см. *моэ* 84

пиао (皮襖) — шуба 35

пибянь (皮弁) — 1) древний головной убор, венчающий повседневную придворную форму 55, 58; 2) головной убор императора (Мин) X

пилли (幟領) — пелеринообразный воротник формы чаофу (Цин) 63, 72, IX, XI

пишуй (平水) — поверхность моря (орнаментальный мотив — волны и пена) 65—72, 74—76, VIII, IX, XII, XIV—XVI, XVIII, супер, фронтиспис

пи шэи сань цзи (瓶生三戟 = 平升三級) — омонимический ребус: «в вазе есть три копыя» = «спокойно подниметесь на три степени» 65

пиньма-чжи чжэнь (牝馬之貞) — «стойкость кобылицы»; см. *сы дэ* 18, 24

пи-чжо и-лин дахун синсинчжань-ди доупэн (披着一領大紅猩猩氈的斗篷) 89

пую (幞頭) — головная повязка; официальная шанка (Тан и Сун) 59—61, VII, X, XXVIII

пэйнан (佩囊) — мешочки, подвешенные по бокам форменного пояса (Цин) 37

пэйфэнь (佩巾) — декоративные ленты по бокам форменного пояса (Цин) 37, IX

пэйюй (佩玉) — подвески на поясе, также *юйпэй* 36, 37, 59, 95, IV, X, XXV

пюдай (飄帶) — широкая декоративная лента, спускающаяся впереди из-под пояса 36, I, IV, супер

Сань (傘) — зонтик. Атрибут бодхисаттвы Бай-сань-гай пуса, а также переосмысленный атрибут Куберы, бога богатства и стража Севера (победное знамя, зонтик). Элемент благопожелательной орнаментации 65, XVII

сандо (三多) — узор, состоит из изображения пальчатого лимона, персика и граната. Пожелание счастья, долголетия и потомства 78

саньцэндин (三層頂) — трехэтажное навершие головного убора императора и наследника (форма чаофу периода Цин) 63, IX

саньянь кунцюлин (三眼孔雀翎) — павлинье перо с тремя глазками на головном уборе бэйцзы и гулунь эфу (Цин) 63, 107

се (鞋) — туфли 33

сеи (寫意) — свободная манера исполнения в китайской живописи 88

семянь (鞋面) — союзки 33

сецзинь (斜襟) — «косозапахный» 33

сечжай (解豸) — фантастическое животное. Знак различия цензора (дуюйши) 107, XX

си (舄) — торжественные туфли (древн.) 33, 59, X

си (觿) — игла для развязывания намятых узлов, подвешенная к поясу древнего и цинского официального платья 36

си (襲) — «надеть сверху» 42

си (纒) — черная прозрачная ткань для головного убора 53, 57, 92

си (希) = чи (絺) = чжи (薺) — «вышивать» 43

сингуа (行褂) — дорожная короткая *гуацза* 34, 63, XI

синлун (行龍) — дракон о пяти когтях, изображенный в профиль 47, 64, 73, 74, 76, 106, фронтиспис

синман (行蟒) — дракон о четырех когтях, изображенный в профиль 64, 72, 73, 106

синпао (行袍) — дорожный халат XI

синсинчжань-ди доупэн (猩猩氈的斗篷) — плащ из обезьяньей шерсти 89

синтэн (行縵) — гамачи 33

синфу (行服) — дорожный костюм 34, 62, XI

сингуан (杏黃) — абрикосовый цвет. Цвет халата наследника престола (Цин) 72, 106

синчэнь (星辰) — созвездие. Элемент символического декора 42, 43, 46, 106, I—IV, VI, VIII, суперобложка

синю (犀牛) — носорог. Знак различия военного чиновника VII, VIII рангов 65, 107, XX

сицзяо (西郊) — 1) западное предместье столицы 46; 2) жертва Луне в день осеннего равноденствия 46

Сици чжунь (繫辭傳) — древнейший комментарий к «И цзиню» 16, 18

сиюэ (夕月) — жертва Луне в день осеннего равноденствия 29, 72, 106

со (и) [簑 (衣)] — соломенный или травяной плащ 33, 87

су (素) — неокрашенный шелк; траур 22

суй (燧) — огниво, подвешенное к поясу официального платья (древн. и период Цин) 36

Суншань (嵩山) — священная гора (центральная из пяти, пров. Хэнань) 20

сутао (俗套) — рутинная этикета 87

суцзинь (素金) — блестящий золотой шарик в навершии головного убора чиновника VII ранга 63, 107

сы (祀) — жертвоприношение 42, 43, 106

сы дэ (四德) — четыре свойства гексаграмм *Цянь* и *Кунь* 16, 18

сы сыван шань, чуань (祀四望山, 川) — жертва горам и рекам четырех сторон 42, 43, 106

сы сян (四象) — четыре образа. Четыре комбинации мужской и женской линий 16

сы Тянь, Ди (祀天地) — жертва Небу и Земле — см. *цзю Тянь, Ди*

сы у ли (祀五帝) — жертва владыкам четырех стран света и Центра 42, 106

сы у фан ди (祀五方帝) см. *сы у ли*

сыфу (司服) — 1) придворный гардеробмейстер 7, 21; 2) название раздела о древних ритуальных формах в «Чжоу ли» 7, 21

сы Хаотянь-шанди (祀昊天上帝) — жертва Небу 42, 106

сыцзю (兕角) — рог носорога. Элемент благопожелательной орнаментации 65, XV

сы шэнь (四神) — четыре духа. Хранители стран света 20, 47

сэ (色) — цвет; вид 54

сю (繡) — «вышивать» 42—44

сю (袖) — рукав 34, 94

сюань (驄) — конь сивой масти 24

сюань (玄) — 1) цвет, символизирующий Небо, черный с красным оттенком 22, 29, 38, 39, 47; 2) цвет ритуальной кофты-и 38—40, 47, 51—53; 3) цвет шелка после четырех погружений в красный раствор и двух — в черный 39

сюань, стьнь (玄纁) — 1) цвета ритуальной кофты и плахты, символизирующие Небо и Землю 38; 2) комплект тканей для них 38, 53

- сяньи* (玄衣) — 1) древняя ритуальная кофта 53; 2) декретированная ритуальная кофта (Мин) VI, X
- сяньи сюньшан* (玄衣纁裳) — 1) древний ритуальный костюм 40, 42, 44, 47, 52, 59; 2) декретированная ритуальная форма (Мин) VI, X
- сяньи мянь* (玄冕) — древняя ритуальная форма VI степени 42, 44, 52, 106
- сяньифу* (玄服) — кофта без узоров древней ритуальной формы VI степени 33
- сюдуань* (袖端) — манжета 34
- сюй* (冔) — головной убор эпохи Инь 53, 54
- сюн* (熊) — медведь. Знак различия военного чиновника V ранга 65, 107, XX
- сюнбэй* (胸背) — нагрудно-наспинный знак различия, см. *буфан*
- Сюнь* (巽) — триграмма 17
- сюнь* (纁) — 1) цвет, символизирующий Землю, желто-красный 22, 38, 39; 2) цвет ритуальной плахты-шан 38—40, 49, 51—53; 3) цвет шелка после трех погружений в красный раствор 39
- сюньдло* (薰貂) — мех дымчатого соболя на шапке и на манжетах (форма *чаофу* зимняя № 1 периода Цин) 63
- сюэ* (靴) — сапоги 33, X
- сюэту* (靴筭) — голенище 33
- сягуань* (夏冠) — летняя шляпа форменной одежды (Цин) 63
- Сягуань* (夏官) — летнее ведомство (военное министерство) 7, 25, 52
- сян, шэ* (饗射) — ритуальные пиры и стрельба из лука 42, 43, 106
- сянхэ* (相剋) — чередование стихий по принципу взаимного покорения 24
- сян сяньван* (享先王) — жертва царям древности 42, 43, 106
- сян сяньгун* (享先公) — жертва гунам древности (родоначальникам Чжоу) 42, 43, 106
- сяншэн* (相生) — чередование стихий по принципу взаимного порождения 24
- сянья* (象牙) — слоновьи клыки. Элемент благопожелательной орнаментации 65
- сяньгэ* (仙鶴) — журавль. Знак различия гражданского чиновника I ранга 65, 107, XX
- сяо* (削) — нож для вырезывания иероглифов на бамбуковых дощечках. Подвешивался к поясу древнего и цинского официального костюма 36
- сяои* (小衣) — штаны (эвф.) 31
- сяошан* (小衣裳) — штаны (эвф.) 31
- Сяотаншань* (孝堂山) — название горы в уезде Фэйчэн в Шаньдуне, где находится единственный сохранившийся до наших дней ханьский *цятан* 28, 56, 57, 91—93, XXIV
- сянэй* (霞帔) — принадлежность парадного костюма китайки 64, 66, 88, XI
- Сячжи* (夏至) 1) день летнего солнцестояния; 2) жертва Земле 21
- Тай* (泰) — гексаграмма 18
- тайцзиту* (太極圖) — графический символ слияния двух начал (Инь — Ян) 48, XIII
- Тайюань* (泰元) — восточные ворота минского Алтаря Неба 18
- тао* (桃) — персик. Символ долголетия 70, 78, XIV
- таоку* (套褲) — ноговицы. Добавочные штанины, крепящиеся тесьмой к поясу 32
- таоте* (饗饗) — голова чудовища на жертвенных сосудах, символизирующая поглощение жертвы божеством 49, 50
- тели* (鐵驪) — вороной конь в упряжке сына Неба при встрече Весны 25
- тецун* (鐵馬總) — конь сивой масти 24
- томоэ* (巴) — японское название элемента орнаментации, имеющего форму запятой; см. *мицу домоз* 27
- тоу* (頭) — голова; верх 54
- тоукуан* (黃主纁) — ватный пыж, свисающий с головного убора до уровня уха 51—53, 58, 59, IV
- Тоу-шан дай-чжо шуфа каньбао цзы цзинь гуань* (頭上戴着束髮嵌寶紫金冠) — 83
- Ту* (土) — стихия Земли (Центр, время жатвы, желтый цвет, рождает Дерево, побеждает Воду) 19, 23
- туаньбу* (團補) — круглые декоративные нашивки или вышивки 64, 66
- туаньлун* (團龍) — круглая нашивка или вышивка с изображением дракона. Знак различия 64, 78, VII, IX, XII
- туаньхуа* (團花) — круглая узорная нашивка или вышивка 78, XI, XIII
- тулу* (圖盧) — древний прибор для красок 23
- тунтяньгуань* (通天冠) — 1) придворный головной убор императора (Хань) 57—59; 2) основа для ритуального навеса (Цзинь) 57—59; 3) торжественный головной убор императора (Тан, Сун и Мин) 57—59, 61, 94, II, IV, V, X, XXVI
- тэнсы* (藤絲) — тростник; камыш для плетения шляп 63
- тянь* (瑱) — шарик (или другая фигурка), свисающая с головного убора до уровня уха 51, 58, 59, II
- тяньшу* (天數) — число Неба 19, 51
- У** (武) — околыш (древнейшее название, употреблявшееся в царстве Ци) 51—53, 58, V
- У** (屋) — крышка головного убора; см. *цзиньсяньгуань* 56, 57, 92
- У** (午) — циклический знак, обозначающий Юг 20
- У** (烏) — 1) ворон 48; 2) черный 48
- Уляньцы* (武梁祠) — условное обозначение кладбища семейства У (147—168) 28, 29, 38, 45, 53—58, 91—94, XXIII—XXV; *цятаны* членов этого семейства мы называем: У Бань цы (147 г.) 91, У Лян цы (151 г.) 38, 91, У Жун цы (168 г.) 91, 93
- у син* (五行) — пять стихий: Дерево, Огонь, Земля, Металл и Вода 19, 22, 23
- У сы* (五祀) — пять жертв: духам внутренних ворот, очага, наружных ворот, дорог и середины дома 42, 43, 106
- у фу* (五福) — пять условий счастья: долголетие-*шоу*, богатство-*фу*, здоровье и покой-*каннин*, радость любви к добродетели-*ю тао лэ* и жизнь до конца, предопределенного судьбой-*као чжун мин* 65, 77, 85, XIV, XIX
- учжуаман* (五爪蟒) — дракон о четырех когтях с дарованным пятым 72, 74
- ушамо* (烏紗帽) — официальный головной убор минских чиновников (из черного тонкого шелка) 60, X, XXVIII
- Фан** (方) — квадрат 66
- фанлань* (方欄) — декоративный квадрат на груди и на спине халата 73, 106
- фанлинпао* (方領袍) — халат с бортами, скрещенными на груди 34
- фансинь цюйлин* (方心曲領) — квадратный (иногда фигурный) знак, висающий на груди. Деталь торжественного облачения IV, V
- фантоусюэ* (方頭靴) — придворные сапоги с квадратными носами (Цин) 33
- Фанцзэ* (方澤) — Алтарь Земли 20, 21

фаншэн (方勝) квадрат, поставленный на угол, часто сдвоенный. Элемент благопожелательной орнаментации 65, 69, 70, IV, XIV, XV, авантитул

фошоу (佛手) — «рука Будды», пальчатый лимон. Символ счастья 78

фу (服) — общее название одежды, особенно форменной; кофта 33

фу (蝠) — летучая мышь. Омоним к слову «фу» — «счастье» 65, 78, 85, XVI, XIX, авантитул, фронтиспис

фу (福) — счастье 65, 85, XVI

фу (黻, 韋, 市) — фартук торжественного костюма 36, III, V

фу (黼) — топор. Элемент символического декора 42, 43, 49, 50, 90, 106, I—III, VI—VIII, XXIII

фу (黻) — знак правосудия. Элемент символического декора 42—44, 49, 50, 90, 106, I—III, VI—VIII, XXIII

фу вэй чжи фу (斧謂之黼) — «топор называется „фу“» 49

фугоун (輔國公) — гун II степени (аристократический титул) 106, 107

фугуйхуа (富貴花) — пион — символ богатства и знатности 70, XIV

фу жо фу син (黼若斧形) — «„фу“ похоже по форме на топор» 49

фундоси (褌) — (кит. «кунь») — японская набедренная повязка 32

фу-фу (黼黻) — комбинация символов «топор» и «знак правосудия» 43, 49, 50, 90

фэйвэйшан (非幃裳) — плахта трапециевидной формы, сшитая из клиновидных полос 35

фэйцуй (翡翠) — цвет малахита или перьев зимородка 86

Фэйчэн (肥城) — захоронение периода Хань (по имени уезда) 91, 93

фэн (鳳) — фантастическая благовещающая птица феникс. Символ императрицы и невесты X, XIII

фэнгуань (鳳冠) — фениксовая корона. Торжественный головной убор китайки (при Цинах противоположен маньчж.) 64

фэньди (粉底) — белая подошва 33

фэньми (粉米) — мука и зерна. Элемент символического декора 42, 43, 49, 106, I, III, VI—VIII

Хайлун (海龍) — мех выдры, опушка формы *чаофу* зимняя № 2 (Цин) 74, IX

хайма (海馬) — фантастическая морская лошадь. Знак различия военного чиновника IX ранга (не морж и не морской конек) 63, 107, XX

хакама (袴) — юбкообразные шаровары японского официального костюма 36

Ханьлин (юнь) [翰林(院)] — Академия 21

ханьцзинь (汗巾) — пояс штанов 31

ханьшар (汗衫兒) — нижняя рубашка 35

Хо (火) — стихия Огня (Юг, Лето, красный цвет, рождает Землю, побеждает Металл). Элемент символического декора, огонь 19, 22, 42, 43, 48, 106, I—III, VI—VIII

хоу (侯) — дворянский титул II степени 43, 54, 72, 92, 106, 107

хочжу (火珠) — элемент благопожелательной орнаментации: 1) пылающая жемчужина 65, XV; 2) пылающая жемчужина — атрибут дракона 26, 48, 64, VI, XII, XIII, фронтиспис

ху (胡) — бабочка. На юге читается «фу», поэтому омоним к слову «счастье» 78, 85

ху (笏) — табличка для записи повелений 60

ху (虎) — тигр: 1) знак различия военного чиновника IV ранга 65, XX; 2) тигр на кубке-*цзунби* 47, 107, I, III, VI

хуа (畫) — «рисовать», «писать красками»; может быть, также «изображать посредством вышивки»; см. *гуй* 43, 44

хуа (花) — цветок (лотос). Атрибут бодхисаттвы То-ло. Элемент благопожелательной орнаментации 65, XVII

хуалань (花籃) — цветочная корзина. Атрибут Лань Цай-хэ. Элемент благопожелательной орнаментации 66, XIX

хуан (璜) — нефритовое полукольцо на нижних концах боковых шнуров поясных подвесок 36, IV

хуанли (皇帝) — император 106

хуанлю (黃驄) — конь соловой масти в упряжке сына Неба в конце Лета 25

хуантайцзы (皇太子) — наследник престола 106

хуанцзы (皇子) — сын императора 106

хуань (鑲) — кольцо для стрельбы из лука, подвешивалось к поясу древнего официального платья 36

хуань-ла гуаньдай (換了冠帶) — «переделся» 86

Хуанью (園丘) — Алтарь Неба 20, 21, 52

хуацзе (花結) — бант 36, V

хуачун (華蟲) — пестрые твари (фазаны). Элемент символического декора 42, 43, 47, 106, I, VI—VIII

хулу (葫蘆) — тыква-горлянка. Атрибут Ли Те-гуая. Элемент благопожелательной орнаментации 65, XIX

хун (紼) — шнур для закрепления головного убора (древн.) 51, 53

хун (紅) — красный; омоним к слову «бескрайний» 65, 86

хунбаоши (紅寶石) — рубин в навершии головного убора аристократов и чиновников I ранга (Цин) 63, 107

хунжунцзе (紅絨結) — шишечка (узелок) на повседневном головном уборе (Цин) 63

хун и (紅衣) — красная кофта 86

хун фэй цуй у (紅飛翠舞) — «мелькают красные (кофты), танцуют зеленые (юбки)» 86

хунчэнь (紅塵) — «красный прах», т. е. суета мирская 86

хэ (荷) — лотос. Омоним к слову «мир» 78

хэй (黑) — черный 40, 45, 55

хэйху (黑狐) — мех черно-бурой лисицы на зимней шапке (Цин) 63

хэй эр вэй бай (黑而微白) — черный, но чуть с белизной, сероватый 54

хэй эр чи (黑而赤) — черный с красным оттенком. Цвет головки воробья и головного убора *цзюэблянь* 54

хэй юй цин сян цы (黑與青相次) — черный с зеленым взаимно перемежаются 50

хэйяньпи (黑羊皮) — мех черного барана (каракуль) на осенней шапке (Цин) 63

хэн (珩, 衡) — верхняя поперечная планка поясных нефритовых подвесок 36, IV

хэн (亭) — развитие 18

хэчан (鶴氅) — плащ из птичьего пуха или шерстяной ткани (и накидка-и с рукавами) 35

Цан (蒼) — лазоревый, зеленый, цвет растительности, стихии Дерева, синоним «цин» 23

цанлун (蒼龍) — конь сивой масти в упряжке императора при встрече Весны (а также синоним «цинлун») 24, 25

цзань (簪) — шпилька 37, 51, 52

цзаньин (簪纓) — помпончик, украшение головного убора 84

цзао (藻) — водоросли. Элемент символического декора 42, 43, 49, 106, I—III, VI—VIII

цзао (藻, 纛) — см. *цзаошэн* 51

цзао (阜) — черный 40

цзаосяэ (阜靴) — придворные сапоги (Цин) 33

цзаоша чжэшианцзинь (阜紗折上巾) — повседневный официальный головной убор южнотанских императоров 60

- цзаошэн* (藻繩) — нити, свисающие с навеса «короны»-млянь 51
- цзецзэ* (介幘) 58, 93
- цзешэн* (結繩) — 1) узелковое письмо древнейшего Китая; 2) система памятных узлов на поясных шнурах 36, 101
- цзи* (已) — иероглиф «сам». Элемент символа правосудия 50, XXIII
- цзи* (笄) — шпилька (древн.) 37, 51, 52, V
- цзи* (髻) — узел волос 37
- цзи* (屐) — деревянные сандалии 33
- цзи* (戟) — трезубец. Омоним к слову «степень» 65
- цзи* (吉) — счастье, радость, праздник, см. *цзифу*
- цзи* (罽) — шерстяная ткань 43
- цзинь* (巾) — 1) головная повязка 55; 2) мягкая шапка 55
- цзинь* (錦) — парча 88
- Цзинь* (金) — 1) стихия Металла (Запад, Осень, белый цвет, рождает Воду, побеждает Дерево) 19, 22; 2) золото(й) 82
- цзиньбань* (金版) — металлическая декоративная пластинка кожного пояса 36
- цзиньгуань* (金冠) — 1) золотой колпачок на узле волос 83—84; 2) торжественный головной убор минского времени 61
- Цзиньлин шиэр чай* (金陵十二釵) — «12 цзиньлинских шпилек». Одно из первоначальных названий романа «Хунлоу мэн» 82
- цзинь-нэй лучу* (襟內露出) 87
- цзиньсяньгуань* (進賢冠) — повседневный официальный головной убор конфуцианского чиновника (Хань) 56—58, 92—94, XXV
- цзиньфо* (金佛) — золотой будда. Украшение спереди на шляпе *ся чаогуань* императора и наследника (Цин) 63
- цзиньхуа* (金花) — розетка на задней стороне летних шляп (форма *чаофу* периода Цин) 63, 107
- цзиньхуан* (金黃) — темно-желтый цвет княжеских халатов (Цин) 72, 106
- цзиньцзи* (錦鷄) — золотистый фазан. Знак различия гражданских чиновников II ранга 65, 107, XIV, XX
- цзинь чай* (金釵) — золотая шпилька, синоним к имени Бао-чай 82, 83
- цзинь юй лян юань* (金玉良緣) — «золота и нефрита счастливая судьба» 82
- Цзися* (季夏) — Исход Лета 24
- цзи Тянь, Ди* (祭天地) — жертвы Небу и Земле (Мин) 40
- цзифу* (祭服) — одежда для жертвоприношений (общ. термин); ритуальное облачение (Юн-чжэн)
- цзифу* (吉服) — 1) цинское праздничное платье 62—64, 71, 74, 75, 107, VIII, XI; 2) все торжественные формы (древн.) 52
- цзифугуа* (吉服褂) — женская праздничная кофта (форма *цзифу* периода Цин) 64, XI
- цзифугуань* (吉服冠) — праздничный головной убор (форма *цзифу* периода Цин) 107
- цзи цюнь сяо си* (祭羣小祀) — приносить мелкие жертвы 42, 44, 106
- «цзо гуй» [作會 (繪)] — вышивать изображения пятью цветами 42, 44
- цзожэнь* [左衽 (衽)] — запах налево, т. е. завязки на левой стороне кофты или халата (признак варварства) 33
- цзоу* (紵) — цвет шелка, погруженного четыре раза в красный раствор и один раз — в черный 39
- цзун* [纒] — мера качества (плотности и тонкости) ткани 53, 54
- цзунмяо* (宗廟) — дворцовый храм предков 40
- цзунсы минтан* (宗祀明堂) — жертвоприношение предкам в минтане 55
- цзунби* (宗彝) — кубки из храма предков с изображением тигра и генона. Элемент символического декора 42, 43, 47, I, II, III, VI, VII, VIII
- цзы* (緇) — глубокий черный или чуть-чуть коричневатый цвет шелка после четырех погружений в красный раствор и трех в черный 39
- цзы* (子) — 1) сын, семя. Циклический знак, обозначающий Север 20; 2) дворянский титул IV степени 43, 106
- цзыдяо* (紫貂) — мех красного соболя на воротнике и подоле формы *чаофу* (зимняя № 1, Цин) 74
- цзыи* (紫衣) — красное облачение буддийского духовенства (начиная с танской У-хоу) 89
- цзы цзинь* (紫金) — червонное золото (не термин) 83
- цзэ* (幘) — 1) головная повязка 55—59; 2) околыш шапки *цзинь-сяньгуань* 55—59, 61, 92
- цзэн* (縉) — шелковая ткань (общее название) 32
- цзэцюзэ* (幘缺) — несовершеннолетний («цзэ» без «гуань») 57
- цзю* (就) — конец, полный набор 51, 53
- цзюань* (卷) — свиток живописи или каллиграфии. Элемент благопожелательной орнаментации 65, XV
- цзюаньгуань* (卷冠) — головной убор молодого человека (Хань) XXV
- цзюй* (菊) — хризантема. Символ Осени 78
- цзюй* (琺) — украшения в середине боковых шнуров поясных подвесок 36, IV
- цзюй* (屨) — туфли 33
- цзюнь* (紉) — платье без подкладки («Ли цзи») 33
- цзюньван* (郡王) — княжеский титул II степени 106, 107
- цзю чжи* (舊制) — старого покроя 34, 60
- цзюэ* (爵) — 1) сосуд для вина 54; 2) этот же иероглиф при чтении «цзюэ» — «воробей» 54
- цзюэблянь* (爵弁) — ритуальный головной убор с навесом 53, 54
- цзюэмянь* (爵冕) — навес на головном уборе *цзюэблянь* 53
- цзюао* (夾襖) — кофта на подкладке 60, 86, 87
- цзюаньлу* (降龍) — низвергающийся дракон. Правый элемент символа *лу* из числа *шиэр чжан* 43, III, VI, VIII
- цзюппа* (絳帕) — красная налобная повязка 84
- цзюнь* (繭) — стеганое платье («Ли цзи») 33
- цзюнь* (劍) — меч, атрибут Люй Дун-биня. Элемент благопожелательной орнаментации 65, XIX
- цзюнь сэ* (間色) — промежуточный цвет, т. е. полученный от смешения чистых цветов (*чжэп сэ*), например зеленый (синий + желтый) 23
- цзюньи* (箭衣) — одежда лучника (древн.) 34, 85
- цзюньсю* (箭袖) — древняя одежда лучника; у Цао Сюэ-цзиня термин, маскирующий цинский халат с манжетами-*матисто* 34, 85—87
- цзюньцин* (淺青) — светло-зеленый или светло-голубой 24
- цзю* (脚) — завязки и развившиеся из них украшения головного убора *путоу* 60, XXVIII
- цзюбань* (角版) — роговая декоративная пластина кожного пояса 36
- цзюлинпао* (交領袍) — халат с бортами, скрещивающимися на груди, то же, что *фанлинпао* 34
- цзю Тянь, Ди* (郊天地) — жертва Небу и Земле (Хоу Хань) 55
- цзюпао* (夾袍) — халат на подкладке 35
- цзюша* (袈裟) — сангхати. Верхнее одеяние буддийского монаха, нечто вроде греческого гиматия 89
- цзю юй цунь* (假語存) — «вымышленные фразы налицо». Омоним к фамилии и имени Цзя Юй-цуня 82, 88
- цзю* (祈穀) — моление об урожае (Цин) 72, 106

- цилин* (麒麟) — фантастическое животное. Знак различия военного чиновника I ранга (Цин) 65, 67, 107, XX
- ци-мэй лэ-чжо эр-лун-си-чжу цзиль моэ* (齊眉勒着二龍戲珠金抹額) 84
- цин* (卿) — сановник высшего класса 24, 25, 44, 55, 106
- цин* (磬) — каменный ударный музыкальный инструмент. Омоним к слову «счастье». Элемент благожелательной орнаментации 65, XV, авантитул
- цин* (青) — зеленый (цвет Востока, Весны, растительности, стихии Дерева); синий; серый; темный; черный 23, 24, 26, 55, 88
- цинжун* (青絨) — черный бархат на осенней шапке (Цин) 63, IX
- цинли* (青驪) — конь сивой масти по «Эръя» 24
- цинцзиньши* (青金石) — ляпис-лазурь в навершии головного убора чиновника IV ранга 63, 107
- цинъван* (親王) — княжеский титул I степени 64, 72, 106, 107
- Циняньдэнь* (祈年殿) — «Храм моления об урожае» 21, 29, 52
- ципао* (旗袍) — 1) длинный женский халат маньчж. покроя 62; 2) современное платье китаянки 62
- цихуа* (起花) — узор камчатных тканей (одного цвета с фоном, см. *бэньсэгуа*) 87, 88
- цицзун* (七纒) — грубая конопляная ткань 54
- цичи* (鶩鴨) — мандаринская утка. Знак различия гражданского чиновника VII ранга 65, 78, 107, XVI, XX
- цуй* (翠) — цвет малахита или перьев зимородка 86
- цуй* (毳) — шерсть; «мохнатый» 43
- цуйи* (毳衣) — кофта древней ритуальной формы IV степени 43, 53
- цуй мэй* (毳冕) — древняя ритуальная форма IV степени 7, 42, 43, 106
- цун* (琮) — ступицеобразный нефритовый предмет, употреблялся в связи с культом Земли 23
- цун* (驄) — конь сивой масти 24
- цунбай* (葱白) — луково-белый, т. е. белый с зеленцой или голубоватый 24
- цунь* (寸) — мера длины = 2,3 см (Хань); 3,2 см 51
- цую* (刺繡) — вышивать 44
- цэтан* (祠堂) — крытое предмогильное святилище (Хань) 91—93
- цэбай* (冊拜) — торжественное оглашение приказа о чинопроводстве (Мин) 40
- цю* (裘) — шуба (мех поддетый или подшитый) 35
- цюань* (絳) — красно-желтый цвет шелка после одного погружения в красный раствор 39
- Цюгуань* (秋官) — Осеннее ведомство (министерство юстиции) 25
- цюй* (紉) — украшение на носках торжественных туфель 33, II, IV
- цюнку* (窮褲) — штаны (древн.) 32
- цюнь* (裙) [裙 (子)] — плахта (юбка) 35, 36, 64, X, XI
- ця* (帖) — древний головной убор 55
- Цянь* (乾) — триграмма, мужское Начало, Небо 16—19, 21, 22, 27, 38, 40
- цянь хоу суй лян* (前後邃延) — ниспадание нефритовой завесы спереди и сзади «короны»-мэнь («Ли цзи») 52, 53
- цянь чуй сы пунь, хоу чуй сань цунь* (前垂四寸, 後垂三寸) — спереди нависает на 4 цуня, сзади — на 3 цуня 55
- цяо* (殼) — туля «короны»-мэнь или шапки *цзюэбянь* 51, 53—55, 58
- Чай* (釵) — шпилька 82, 83
- чан* (長) — бесконечный узел. Элемент благожелательной орнаментации 65, 70, XVII, авантитул
- чиндай* (長帶) — см. *пюдай*
- чанфу* (常服) — повседневная форма одежды (Цин) 35, 62—64, XI
- чанфугуа* (常服褂) — кофта формы *чанфу* (Цин) XI
- чанфугуань* (常服冠) — головной убор формы *чанфу* (Цин) XXVIII
- чанфупао* (常服袍) — халат формы *чанфу* (Цин) XI
- чаншоу* (長壽) — стилизованный иероглиф «шоу» («долголетие»), вписанный в прямоугольник XVI
- чань* (蟬) — цикада. Символ долголетия, украшение на головном уборе знатных особ 58, 85, II, V
- чаогуа* (朝褂) — женская безрукавка формы *чаофу* (Цин) 35, 63, 88, XI
- чаогуань* (朝冠) — шапка формы *чаофу*: зимняя — *лун* (冬), летняя — *ся* (夏) (Цин) IX, XXVIII
- чаодай* (朝帶) — пояс формы *чаофу* (Цин) VIII, IX
- чаодин* (朝頂) — навершие головного убора формы *чаофу* (Цин) IX
- чаожу* (朝日) — жертва Солнцу в день весеннего равноденствия 29, 72, 106
- чаопао* (朝袍) — женский халат формы *чаофу* (Цин) 63, XI
- чаосюэ* (朝靴) — придворные сапоги (Цин) 33, 88, IX
- чаофу* (朝服) — 1) древний повседневный придворный костюм 54; 2) самое роскошное одеяние для жертвоприношения и других торжеств (Цин) 41, 62, 63, 71—75, 88, 107, VIII, IX, XI
- чаохуй* (朝會) — торжественные акты во дворце (Мин) 40
- чаочжу* (朝珠) — ожерелье формы *чаофу* (Цин) 63, IX
- чжайсюпао* (窄袖袍) — халат с узкими рукавами 34
- чжаньпао* (戰袍) — боевой халат 34
- чжаньцзю* (展脚) — завязки *пугуо*, натянутые на каркас и превращенные в украшение 60, XXVIII
- чжао* (着) — надевать, облекать бедра в плахту 86
- чжао* (罩) — «накинуть» или «надеть» что-либо поверх другой верхней одежды 88
- Чжаохэн* (昭亨) — южные ворота минского Алтаря Неба 18
- чжи* (雉) — фазан 43, 47
- чжи* (疋) — «вышивать» 42, 43
- чжичэн* (織成) — затканый узорами 44
- чжу* (注) — первый основной комментарий 7
- чжу* (竹) — бамбук. Символ благородства (гибкость, крепость, ёмкость). Омоним к слову «молить», «желать» 70, XIV
- чжу* (朱) — ярко-красный цвет шелка после четырех погружений в красящий раствор 39, 53, 72, 87
- чжу* (珠) — жемчуг. Элемент благожелательной орнаментации 65
- чжуань синь* (粧新) — наряжен во все новое 89
- чжуаньхуа* (粧花) — узор, тканый цветной нитью. Противоположный узор камки называется *цихуа* 87
- чжуань* (篆) — древний стиль написания иероглифов, поныне употребляющийся в печатях и орнаментике 64
- чжувэй* (朱緯) — красная кисть, покрывающая головной убор форм *чаофу* и *цзифу* (Цин) 63, IX
- чжу люй* (朱綠) — красный и зеленый. Цвет подкладки ханьской «короны», по Цай Юну 54, 55
- чжундань* (中單) — нижний белый халат торжественного костюма 35, X
- чжунланцзинь* (中郎將) — высший чин дворцовой стражи 53
- чжундипао* (中衣袍) — штаны (эфв.) 31
- чжусы* (竹絲) — бамбуковая стружка для плетения шляп 33, 63, 87
- чжухоу* (諸侯) — удельный князь императорской фамилии 24, 25, 44, 55

- чжэ** (折) — «перегибать»; «загнуть»; «выйти в тираж»; «скончаться в молодости» 60
- чжэн** (正) — правильность 33, 35
- чжэндань** (正旦) — встреча Нового года 40
- чжэнлуи** (正龍) — дракон о пяти когтях, изображенный анфас (Цин) 64, 72–74, 76, VIII, IX
- чжэнман** (正蟒) — дракон о четырех когтях (иногда с дарованным пятым), изображенный анфас (Цин) 64, 72, 73
- чжэн сэ** (正色) — чистый цвет, несмешанный, т. е. синий, красный, желтый, черный и белый 23
- чжэнь** (貞) — «стойкость» 18
- Чжэнь** (震) — название триграммы «Гром» 17, 27
- чжэньгоун** (鎮國公) — гуи I степени (аристократический титул) 106, 107
- чжэньби** (正義) — «истинный смысл», сводка комментариев с толкованиями 7
- чжэньчжу** (珍珠) — морская жемчужина в навершии императорского головного убора форм *чаофу* и *цифу* (Цин) 107, IX
- чжэнь ши инь** (貞事隱) — «истина скрыта». Омоним к фамилии и имени героя романа «Сон в Красном Тереме» — Чжэнь Ши-иня 85
- чжэшанцзинь** (折上巾) — повседневный официальный головной убор первых минских императоров *уша чжэшанцзинь* 60, X, XXVIII
- чи** (尺) — мера длины = 23 см (Хань); 32 см 19
- чи** [希 (希) 衣] — кофта при древней ритуальной форме *чильнь* 53
- чилию** (赤驄) — огненно-рыжая лошадь в упряжке сына Неба при встрече Лета 25
- чи мянь** [希 (希) 冕] — древняя ритуальная форма V степени 42–44, 106
- чисю** (絺繡) — вышивать цветными нитями 42–44
- чуань** (穿) — «надевать» (просовывая руки в рукава) 86
- чуань . . дахун . . чжао . . фэйцуй** (穿 . . 大 . . 紅 . . 着 . . 翡翠) 86
- чуань-хун-чжао-люй-ди ятоу** (穿紅着綠的丫頭) 86
- чунь** (衝牙) — нижнее украшение центрального шнура поясных повесок 36, IV
- чунь** (純) — верхний каптик туфель 33
- Чуньгуань** (春官) — Весеннее ведомство (министерство церемоний) 7, 21, 25, 52
- чэн** (成) — завершение 33
- чэн** (赭) — красно-желтый цвет шелка после двух погружений в раствор красителя 38
- Чэнчжэнь** (成貞) — северные ворота минского Алтаря Неба 18
- чэнь** (襯衣) — нижнее платье (белье) 35
- чэцюй** (石車石渠) — белый непрозрачный шарик, выточенный из раковины тридакны, в навершии головного убора чиновника VI ранга 63, 107
- Ша** (紗) — тонкий шелк, флёр 88
- шан** (裳) — плахта 19, 35, 36, 38–41, 43, 44, 49, 51, 53, 71, 87, VI, X
- шангун** (上公) — верховный советник 21, 43, 106
- шань** (扇) — веер. Атрибут Чжунли Цюаня. Элемент благопожелательной орнаментации 65, XIX
- шань** (山) — гора. Элемент символического декора 42, 43, 46, 47, 106, I–III, VI, VIII
- шаньвэнь** (山紋) — горный узор, зубчатый орнамент 47
- шаньху** (珊瑚) — коралл. Элемент благопожелательной орнаментации 65, XV
- ши тьяньшэнь** (十天幹) — десять небесных стволов (знаки десятилетнего цикла) 8, 20
- шица** (獅子) — лев. Знак различия военного чиновника II ранга (Цин) 65, 107, XX
- шицин** (石青) — кубовый, темно-синий. Цвет официальной кофты всех цинских форм 64, 71, 72, 87, 88, 106
- шиэр дичжи** (十二地枝) — двенадцать земных ветвей (знаки двенадцатеричного цикла) 8, 20
- шиэр чжан** (十二章) — двенадцать символических изображений на торжественной одежде 41–46, 47–51, 60, 64, 74–77, 106
- шоу** (壽) — «долголетие»: 1) иероглиф, вышитый в центре на грудной и на спинной нашивке императорской *гуньфу* и на *чаофу* (Цин) 64, 78, IX; 2) элемент благопожелательной орнаментации 70, 106, XVI
- шоу** (綬) — система шнуров, свешивающихся с пояса торжественной одежды 36, 59, 94, 95, X, XXV
- шоу** (收) — головной убор эпохи Ся 53, 54
- шунси** (雙喜) — двойной знак «си», «радость». Свадебный символ 77, 78
- шуньлянь куицзюли** (雙眼孔雀翎) — павлинье перо с двумя глазами на головном уборе *чжэньгоуна*, *фугоуна* и *эшо эфу* (Цин) 63, 107
- шудай** (束帶) — пояс повседневной официальной одежды 36
- Шуй** (水) — стихия Воды (Север, Зима, черный цвет, рождает Дерево, побеждает Огонь) 19, 22
- шуйсю** (水袖) — длинные, белые надставные рукава театрального костюма 35
- шуйсянь** (水仙 [花]) — нарцисс. В средней части омонима и омограф к слову «бессмертный» 70, 78, XIV
- шуйцзин** (水晶) — хрустальный шарик в навершии головного убора чиновника V ранга (Цин) 63, 107
- шуба** (束髮) — несовершеннолетний (волосы связаны в пучок) 84
- шубагуань** (束髮冠) — колпачок, покрывающий узел волос 83, 84
- шэ** (蛇) — змея, прототип дракона 26, 27
- шэлин** (舍林) — кокарда с драгоценными камнями на задней стороне летней шляпы формы *чаофу* (Цин) 63
- шэн** (升) — мера качества (плотности и тонкости) ткани 53, 54
- шэнлуи** (升龍) — возносящийся дракон. Левый элемент символа *луи* из числа *шиэр чжан* 43, III, VI, VIII
- Шэнцзе** (聖節) — день памяти Конфуция 40
- шэн чжуань лян фу** (盛粧豔服) — полный убор и роскошное платье 89
- шэнь** (紳) — длинные висящие концы мягкого пояса торжественного костюма 36, IV
- Шэнь** (神) — Святой 59
- шэнь** (蜃) — морское чудовище, рождающее миражи (башни). Неточный омоним к слову «шэн» — «победа» (на экзаменах) 26, 83
- шэньдао** (神道) — «дорога духов». Аллея скульптур, ведущая к могилам
- шэньлоу** (蜃樓) — мираж, призрачные башни, мечта о карьере (в этом значении «шэнь» является в образе карпа; см. *лиюй* 83)
- Эр** (耳) — так называемые «наушники» 56, 93
- эр луи си чжу** (二龍戲珠) — драконы, играющие жемчужиной. Эмблема 84, VII
- эрсэцзинь** (二色金) — шитье серебряной и золотой нитями 86, 87
- эрцэндин** (二層頂) — двухэтажное навершие головного убора аристократов (форма *чаофу* периода Цин) 63
- Ю** (酉) — циклический знак, обозначающий Запад 20

юань (元) — начало 18
юаньбаотоу (圓寶頭) — украшение на носках торжественных туфель в форме серебряного слитка 33, IV
юаньлинпао (圓領袍) — халат с круглым воротом и застежкой у шеи справа; то же, что *паньлинпао* 34
юаньтоусюэ (圓頭靴) — сапоги с круглыми носками 33
юаньшоу (圓壽) — стилизованный иероглиф «шоу» (долголетие), вписанный в круг 77, IX, фронтиспис
юаньшэн (圓勝) — круглое украшение, часто сдвоенное, ассоциируется с монетами. Элемент благопожелательной орнаментации 65, 70, IV, XV, авантитул
юань-ян (鴛鴦) — пара мандаринских уток. Символ супружеского счастья 78
южэнь [右衽 (衽)] — запах направо, т. е. завязки или пуговицы на правой стороне кофты или халата (обычная китайская форма) 33
юй (玉) — нефрит 82, 88
юй (瑀) — округлое украшение в центре поясных нефритовых подвесок 36, IV
юй (魚) — рыба, часто в паре. Омоним к слову «излишек». Элемент благопожелательной орнаментации 65, XVII, авантитул
юйбань (玉版) — нефритовая декоративная пластинка кожаного пояса 36
юйгу (漁鼓) — трещотка. Атрибут Чжан Го-лао. Элемент благопожелательной орнаментации 66, XIX
юйдай (玉帶) — кожаный пояс с нефритовыми украшениями 82
юйи (雨衣) — официальное название дождевой одежды в цяньюновских законах 35, 62, XI
Юйхуан (玉皇) — титул Владыки Неба 83
юйцао (玉藻) — нефритовая завеса «короны»-млян 8, 51—53, 55, 95, IV

юйцзи (雩祭) — летнее моление о дожде (Цин) 72, 106
юйцзи (玉笄) — нефритовая шпилька для крепления головного убора 52
юйчжю (玉珠) — нефритовые шарики, напизанные на нити, свисающие с навеса «короны» 51, 53
юй юй гуань гужэнь-чжи сянь (予欲觀古人之象) — «я хочу видеть символы древних людей» 42
Юлэгуи (永樂宮) — даосский монастырь с богатейшей стенописью, отражающей наиболее развитые формы китайского торжественного костюма (нач. XIV в.) 26, 40, 58, 59, IV
юньвэнь (雲紋) — облачный узор 47, XIII, XXII, авантитул, фронтиспис
юньцзянь (雲肩) — облачное плечье: 1) облачный узор с драконами в верхней части халата минского и цинского *чаофу* 40, 72—74; VIII, X, XI; 2) облачный узор в верхней части безрукавки *сянэй* 64, XI; 3) женская накидка 64, XI
юньянь (雲鴈) — дикий гусь. Знак различия гражданского чиновника IV ранга 65, 107, XX
юэ (月) — луна. Элемент символического декора 42, 43, 46, 47, 106, I, II, III, IV, VI, VII, VIII, XII, сунер
юэбай (月白) — лунно-белый цвет халата для жертвоприношения на Алтаре Луны (Цин) 29, 106

Ян (陽) — мужское Начало 15—19, 21, 22, 26—42, 45, 46, 48, 51, 73, 74, 78, 83, 84, 86, 87, XIII
янь (延) — навес ритуального головного убора 51—54, 58, 59, 61, II, IV
яньчунь (鸕鶿) — перепелка. Знак различия гражданского чиновника VIII ранга 65, 107, XX
ловэй (腰帷) — поясная орнаментальная полоса халата *чаофу* (Цин) 71, 73, 74, VIII

КЛЮЧ К УКАЗАТЕЛЯМ

безрукавка — *бэйсинь, каньцзяр, сяпэй, чаогуа*

благопожелательная орнаментация — *ба бао, ба цзисян, ба сянэ*:

балдахин — *тай*, бамбуковая трещотка — *юйгу*, бесконечный узел — *чан*, ваза — *гуань*, веер — *шань*, жезл исполнения желаний — *жуи*, жемчуг — *чжу*, *хожжу*, зонтик — *сань*, кастаньеты — *пайбань*, квадратный амулет — *фаншэн*, клыки слона — *сянбя*, колесо — *лунь*, коралл — *шаньху*, корзина с цветами — *хуалань*, костыль — *гуай*, круглый амулет — *юаньшэн*, летучие мыши — *фу*, *у фу*, лотос — *лянь*, *хуа*, меч — *цзянь*, музыкальный инструмент — *цин*, мухогонка — *иньшуга*, раковина — *ло*, рог носорога — *сыцзяо*, рыбы — *юй*, свитки или рулоны ткани — *цзянь*, слиток — *дин*, тыква-горлянка — *хулу*, флейта — *ди*, цветок — *хуа*

восемь коней царя Му-вана — *ба цзинь*

восемь триграмм — *ба гуа*

головная повязка — *го*, *моэ*, *паэ*, *путоу*, *цзецзе*, *цзе*, *цзинь*, *цзянпа*

головной убор (общие названия) — *гуань*, *бянь*, *цзинь*, *мао* (*цза*);

древний ритуальный — *сюй*, *шоу*, *цзюэбянь*, *мянь*; древний придворный — *пьянь*, *шунтяньгуань*; из бамбуковой щепы — *жюли*; минских императоров — *чжэшаньцзинь*, *ишаньгуань*, *цзиньгуань*, *пьянь*; минский торжественный — *ляньгуань*, *лунцзинь*; несовершеннолетнего — *шугагуань*; повседневной формы — *цзиньсяньгуань* (*Хань*), *путоу* (*Тан*, *Сун*), *боли* (*Юань*), *ушамао* (*Мин*), *гуапимао* (*Цин*); праздничный женский — *фэнгуань*; цинский придворно-ритуальный — *чаогуань*; цинский праздничный — *цзифугуань*; цинский повседневный — *чанфугуань*; цинский зимний — *лунгуань*; цинский летний — *сягуань*.

головного убора и прически детали: завязки — *ин*, *хун*; завязки, превратившиеся в декоративный элемент — *цзяо*, *чжаньцзяо*; золотой будда (кокарда) — *цзиньфо*; кокарда в виде огненного нимба — *шэлинь*; кокарда в виде розетки — *цзиньхуа*; коса — *бянь*; красная кисть — *чжэуэй*; мостик — *лянь*; навершие — *дин*, *саньцэндин*, *чаодин*, *эрцэндин*; навес «короны» — *янь*; нефритовая завеса — *юйцао*; нефритовые нити — *лю*; нефритовые шарики — *юйчжу*; околыш — *вэй*, *вэйу*, *гуаньцзюань*, *у*; отверстие для шпильки — *ню*; павлинье перо — *кунцяолин*; павлинье перо с двумя глазками — *шунбянь*, *лянь* *кунцяолин*; с тремя глазками — *саньянь* *кунцяолин*, без глазков — *ланьлин*; помпончик — *цзяньин*; тулья «короны» — *цло*; узел волос — *цзи*; шарик, висящий на уровне уха — *шоукуан*, *тянь*; шпилька на головном уборе — *хунжунцзе*; шнуры нефритовой завесы — *цаошэн*; шпилька — *чай*, *цзи*, *цзань*

День: зимнего солнцестояния — *Дунчжи*, летнего солнцестояния — *Сячжи*, памяти Конфуция — *Шэнцзе*, установления

Весны — *Личунь*, Зимы — *Лидун*, Лета — *Лися*, Осени — *Лицю*, День урожая — *Цзися*

детали костюма: ворот(ник) — *пинин*, *цзяолин*, *фанлин*, *фулин*, *юаньлин*; квадрат в вырезе боковой полы *чаофу* — *жэнь*; кисти на подоле — *пайсуй*; круглые нашивки или вышивки — *туань*, *туаньбу*, *туаньхуа*; манжета — *матисю*, *сюдуань*; нагрудно-наспинный квадрат — *буфан* (см. знаки различия); нагрудно-наспинный декоративный квадрат — *фанлань*; облачное оплечье — *юньцзянь*; оборки на подоле — *люсю*; петли для пуговиц — *нюкоу*; поясная орнаментальная полоса *чаофу* — *ловэй*; пуговицы — *ню*; разрезы по бокам халата — *кайци*, *кайча*; рукав — *сю*; рукав театрального халата — *шуйсю*; складки *чаофу* — *бици*

дракон — *лун*: анфас о пяти когтях — *чжэнлун*, анфас о четырех когтях — *чжэнман*, в профиль о пяти когтях — *синлун*, в профиль о четырех когтях — *синман*, возносящийся — *шэнлун*, низвергающийся — *цзянлун*, пятикоготный, но не императорский — *учжугуаман*, о четырех когтях — *ман*, стилизованный — *куйлун*, свернувшийся — *паньлун*, *туаньлун*, Зеленый (Страж Востока) — *Цинлун*

жертвоприношения: горам и рекам — *сы сыван шань*, *чуань*; гунам древности (родоначальникам династии Чжоу) — *сян сяньгун*; духам полей, посевов, очага, дверей, ворот, середины дома и дорог — *цзи Шэ*, *Цзи*, *у сы*; Земле — *Сячжи*, *бэйцзяо*; Луне — *Сиюэ*, *сицзяо*; мелкие — *цзи цюнь сяо сы*; Небу — *сы Хаотяньшанди*, *Дунчжи*, *наньцзяо*; Небу и Земле — *цзяо Тянь*, *Ди* или *цзи Тянь*, *Ди*; предкам императора — (*цзи*) *цзунмяо*; Первопахарю — (*цзи*) *Сянь-пун*; при молении о дожде — *юйцзи*; при молении об урожае — *цигу*; пяти владыкам стран света и Середины — *сы у* (*фан*) *ди*: Солнцу — *Чаожи*, *лунцзяо*; царям древности — *сян сяньван*

знаки различия, камни на головных уборах: шарик из горного хрусталя — *шуйцзин*, из золота блестящего — *суцзинь*, из золота гравированного — *лоухуа цзинь*, из коралла гравированного — *лоухуа шаньху*, из ляпис-лазури — *цинцзиньши*, морская жемчужина — *чжэньчжу*, шарик из рубина — *хунбаоши*, из сапфира — *ланьбаоши*, из серебра гравированного — *лоухуа инь*, сунгарийская жемчужина — *дунчжу*, из раковины тридахны — *чэцюй*; павлиньи перья — *кунцяолин*, *ланьлин*, *саньянь* *кунцяолин*, *шунбянь* *кунцяолин*

знаки различия на нагрудно-наспинных нашивках-буфанах гражданские: гусь дикий — *юньянь*, журавль — *сяньхэ*, мандаринская утка — *цичи*, павлин — *кунцяо*, перепелка-яньчунь, райская мухоловка — *ляньцяо*, фазан золотистый — *цзиньцзи*, фазан серебристый — *байсянь*, цапля — *лусы*; военные: лев — *шица*, леопард — *бао*, медведь — *сюн*, носо-

рог — *синю*, тигр — *ху*, тигренок — *бло*, фантастическая морская лошадь — *хайма*; фантастическое животное — *линь*

кофта — *ао*; ватная — *мяньао*, длинная — *дао*, женская торжественная — *цзифугуа*, женская с драконами о четырех когтях — *манбао*, женская театральная — *нюйдецза*; императорская торжественная — *гуньфу*; короткая — *дуаньбао*, на подкладке — *цзяо*, однобортная — *гуа*, ритуальная — *и*, ритуальная II ст. — *гунь*, III ст. — *беи*, IV ст. — *цуйи*, V ст. — *чи*, VI ст. — *сюань*, со знаками различия — *лунгуа*, *буфу*, торжественная прямого покроя — *луань*, цинской дорожной формы — *магуа*, *сингуа*

культовые сооружения: Алтарь Земли — *Фанцзэ*, Алтарь Неба — *Хуаньцю*, Храм моления об урожае — *Циньяндянь*, храм предков во дворце — *цзунмяо*, *Минтан*

мех: выдра — *хайлун*, дымчатый соболь — *сюньдяо*, красный соболь — *цзыдяо*, песец — *байху*, чернубрая лисица — *хэйху*, черный каракуль — *хэйяньи*.

облачение буддийского монаха — *цзы*, *цзяша*, даосского монаха — *даопао*

обувь: гамаши — *би*, *синтэн*; обмотки — *куцзяодай*; сандалии — *цзи*; сапоги — *сюэ*, *фантоусюэ*, *цаосюэ*, *чаосюэ*, *юаньтоусюэ*; туфли *цзюй*, *ли*, *се*, *си*; чулки — *ва*: кантик туфель верхний — *чунь*, нижний — *и*; голенища — *сюэту*; носки туфель декорированные — *жуитоу*, *цзюй*, *юаньбаотоу*; подошва — *ли*, *фэньди*; союзки — *семянь*

ожерелье — *чаочжю*

орнаментальные мотивы: бабочки среди цветов — *байде чуань хуа*, волны — *пиншуй*, восемь цветочных кругов — *ба туаньхуа*, глубина моря — *лишуй*, множество цветов — *байхуа*, свернувшийся дракон — *туаньлун*, см. также благопожелательная орнаментация, символические изображения, символы

орнаменты: зубчатый — *шаньвэнь*, облачный — *юньвэнь*, спиральный и меандровидный — *лэйвэнь*

пелерина — *юньцзянь*

плахта — *вэйшан*, *манцюнь*, *фэйвэйшан*, *цюнь*, *шан*

плащ: дождевой — *юйи*, из обезьяньей шерсти — *синсинчжань-ди доупэн*, из птичьего пуха или шерстяной — *хэчан*, травяной или соломенный — *со*, шерстяной — *доупэн*

пояс, его детали и висающие на нем предметы — *эдай*, *дадай*, *дай*, *шудай*, *юйдай*; конец пояса — *шэнь*, *пяодай*; петля — *ню*: пластинка: золотая — *цзиньбань*, нефритовая — *юйбань*, роговая — *цзяобань*; пряжка — *юу*; игла для развязывания памятных узлов — *си*; кольцо для стрельбы из лука — *хуань*; мешочек — *пэйнан*; огниво — *суй*; лента — *пэйфэнь*; штихель — *сяо*; система шнуров — *шоу*

поясные подвески — *дапэй*, *пэйюй*, их верхняя планка — *хэн*, нити жемчуга — *биньчжю*, украшение центральное — *юй*, украшения боковые — *цзюй*, украшения нижние — *чунь*, *хуан*

символические изображения на ритуальных одеяниях: 12 эмблем — *шиэр чжан*, солнце — *жи*, луна — *юэ*, горы — *шань*, драконы — *лун* (*шэнлун* и *цзянлун*), фазаны — *хуачун*, кубки — *цзунь* (тигр — *ху* и обезьяна — *лэй*), водоросли — *цао*, огонь — *хо*, зерна — *фэньми*, топор — *фу*, знак правосудия — *фу*

символы бесконечности, бессмертия и долголетия: бабочка — *де*, гриб — *линчжи*, журавль — *сяньгэ*, нарцисс — *шуйсяньхуа*, ноготки — *ваньшоуцзюй*, персик — *тао*, свастика — *вань*, узел — *чан*, цикада — *чань*, черепаха — *гуй*; символ богатства и знатности, пион — *фигуйхуа*; символы времен года: цветы сливы — *мэйхуа* (Зима), пион — *мудань* (Весна), лотос — *лянь* (Лето), хризантема — *цзюй* (Осень); символы диалектики Бытия — *ба гуа*, *тайцзиту*; символы единения Неба и Земли: дождь — *юй*, облака — *юнь* (*вэнь*), молния — *дянь*, *лэй* (*вэнь*), пылающая жемчужина — *хочжю*, огонь — *хо*, черепаха

в объятиях змеи — Сюаню, дракон — *лун*, горы Бошань и Куньлунь; символ жениха, дракон — *лун*; Земли, ступицеобразный предмет — *цун*; императора, дракон — *лун*; императрицы, Феникс — *фэн*; исполнения желаний, жезл — *жюи*; Луны: жаба — Юэчань, заяц — Юэту, коричное дерево — *гуй*; мира и спокойствия: лотос — *хэ*, ваза — *пин*; многочисленного потомства: гранат — *лю*, рыба — *юй*, семена лотоса — *ляньцзы*; молнии, пылающая жемчужина — *хочжю*; Неба, диск — *би*; невесты, феникс — *фэн*; свадьбы, двойной иероглиф «радость» — *шуанси*; Солнца — Цзиньбу; стран света: Белый тигр — Байху, Зеленый дракон — Цинлун, Красная птица — Чжуцяо, Черный воин — Сюаньбу; счастья: бабочка — *ху*, летучие мыши — *фу*, *у фу*, ударный каменный музыкальный инструмент — *цин*; успеха: карп — *лиюй*, колокол — *чжун*, морское чудовище — *шэнь*, мираж — *шэньлоу*

титуты и звания древние: государь — *ван*, *Тяньцзы*; верховный советник — *шангун*; князь из царской фамилии — *чжухоу*; следующие пять титулов на русский не переводятся, даем соответствия, употребляемые в зап.-европейской литературе: герцог — *гун*, маркиз — *хоу*, граф — *бо*, барон — *цзы*, найт — *нань*; управляющий головными уборам *бяньши*; гардеробмейстер — *сыфу*; разъясняющий классические тексты — *боши*; чиновник в ранге министра — *цин*, ниже цина — *дафу*

титуты и звания цинские: император — *хуанди*, наследник — *хуантайцзы*, сын императора — *хуанцзы*, князь I ст. — *цинван*, II ст. — *цзюньван*, III ст. — *бэйлэ*, IV ст. — *бэйцзы*, гун I ст. — *чжэньюгун*, II ст. — *фугогун*, III ст. (не из аристократии) — *миньгун*, маркиз — *хоу*, граф — *бо*, цензор — *луойши*

ткани: атлас — *луань*, бархат черный — *цинжун*, камка — *лин*, конопляная ткань — *мабу*, самый грубый ее сорт — *цицзун*, парча — *цзинь*, парча с золотой и серебряной нитью — *эрэ куцзинь*, парча с золотой, серебряной и цветной нитью — *цайхуа куцзинь*, шелк — *бо*, *ло*, *си*, *цзэн*, *ша*, шерсть — *цзи*

фартук — *биси*, *фу*

формы одежды древние: I степени — *дацю* (*эр*) *мянь*, II ст. — *гунь мянь*, III ст. — *бе мянь*, IV ст. — *цуй мянь*, V ст. — *чи мянь*, VI ст. — *сюань мянь*

формы одежды разные — *гуаньфу*, *гунфу*, *даифу*, *даишан*

формы одежды цинские: придворно-ритуальная — *чаофу*, праздничная — *цзифу*, повседневная — *чанфу*, дорожная — *синфу*, дождевая — *юйи*

халат — *пао*, *шань*: боевой — *чжаньпао*, ватный — *мяньпао*, домашний и даосских монахов — *даофу*, *даопао*, императорский — *лунпао*, мужской театральный — *наньдецза*, на подкладке — *цзяпао*, нижний — *чжундань*, открытый, косозапашный — *фанлинпао*, *цзяолинпао*, с изображением драконов, переходящим через плечо — *юцзяньлунпао*, с узкими рукавами — *чжайсюпао*, *цзяньсю*, с широкими рукавами — *дасюпао*, торжественной формы минских императоров — *лунгунь*, цинский с изображением драконов (не императорский) — *манпао*.

цвет: абрикосовый — *синхуан*; желтый — *минхуан*, *хуан*, *цзиньхуан*; желто-красный — *цюань*, *чэн*, *сюнь* (символ Земли); зеленый — *люй*, *чан*, *цин*, *цуй*, *фэйцуй*; красный — *дахун*, *хун*, *цзоу*, *цзян*, *чжю*; синий — *лань* (индиго), *цин*, *шицин*; черный — *хэй*, *цао*, *цзы*, *цин*; черный с красным оттенком — *сюань* (символ Неба); лунно-белый — *юэбай*

штаны — *ку*: *мяньку*, *сяо* (*р*), *сяошан*, *цюнку*; детали: мотня — *кудан*, наштаники — *таоку*, петли для пояса — *дайтань-цзюань*, поясная часть штанов — *куяо*, штанина — *кутуй*, *куцзяогуань*

шуба — *дуаньчжао*, *пиао*, *цю*

юбка — см. плахта

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Источники и литература	7
Костюм древнего Китая	7
Костюм средневековья и нового времени	10

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЭВОЛЮЦИЯ СИМВОЛИЧЕСКОГО ДЕКОРА И СТРУКТУРЫ НЕКОТОРЫХ ФОРМ ТОРЖЕСТВЕННОГО КИТАЙСКОГО КОСТЮМА

Космологическая символика древних китайцев	15
Графическая символика диалектики мироздания	16
Символика чисел	18
Символика геометрических форм	19
Символика цвета	22
Чередование стихий	24
Символика живых образов	26
Переосмысление цветовой символики	29
Элементы китайского костюма	31
Символика кофты и плахты — <i>и шан</i>	38
Цвет <i>сюнь</i> и цвет <i>сюань</i>	38
Минские перемены	40
Неразрешимые пока проблемы	40
Символы <i>шиэр чжан</i> и формы ритуального облачения глубокой древности	41
Развитие форм облачения и переосмысление <i>шиэр чжан</i>	44
Структура и символика <i>мянь</i>	51
Чжэн Сюань о <i>мянь</i>	52
Цай Юн о <i>мянь</i>	53
Конструктивные основы головного убора	55
Эволюция головного убора <i>цзиньсяньгуань</i>	56
Эволюция головного убора <i>тунтяньгуань</i>	57
Эволюция головного убора <i>путоу</i>	59
Костюм эпохи маньчжурского владычества	62
Элементы мужского костюма	62
Элементы женского костюма	63
Мужская кофта <i>гуацза</i>	64
<i>Буфан</i>	64
Мужской халат <i>чаофу</i>	71
Мужской халат <i>лунпао</i>	74
Символический декор неофициального костюма	77

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ТРАКТОВКА КОСТЮМА В КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

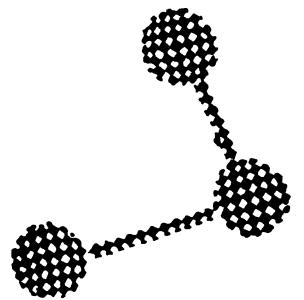
Костюм в романе Цао Сюэ-циня «Сон в красном тереме»	81
Костюм в произведениях изобразительного искусства	90
Костюм в искусстве периода Поздняя Хань	90
Костюм у Янь Ли-бэня	95
Послесловие	97

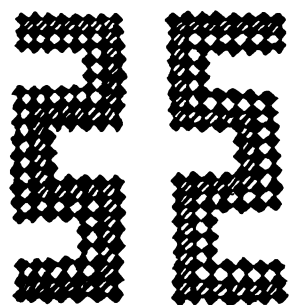
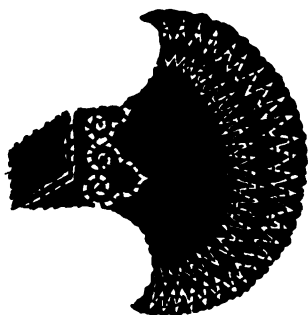
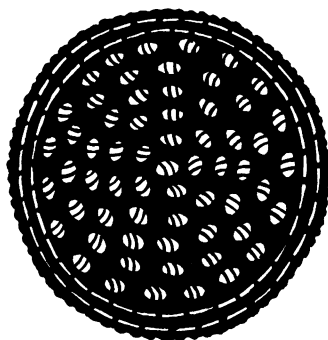
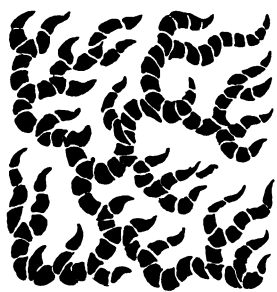
ПРИЛОЖЕНИЯ

Список использованной литературы	101
Сводные таблицы знаков различия	105
Список иллюстраций	108
Объяснения к иллюстрациям	109
Словарь-указатель имен исторических лиц, мифологических и литературных персонажей	115
Словарь-указатель терминов, титулов, китайских выражений и географических названий	118
Ключ к указателям	129

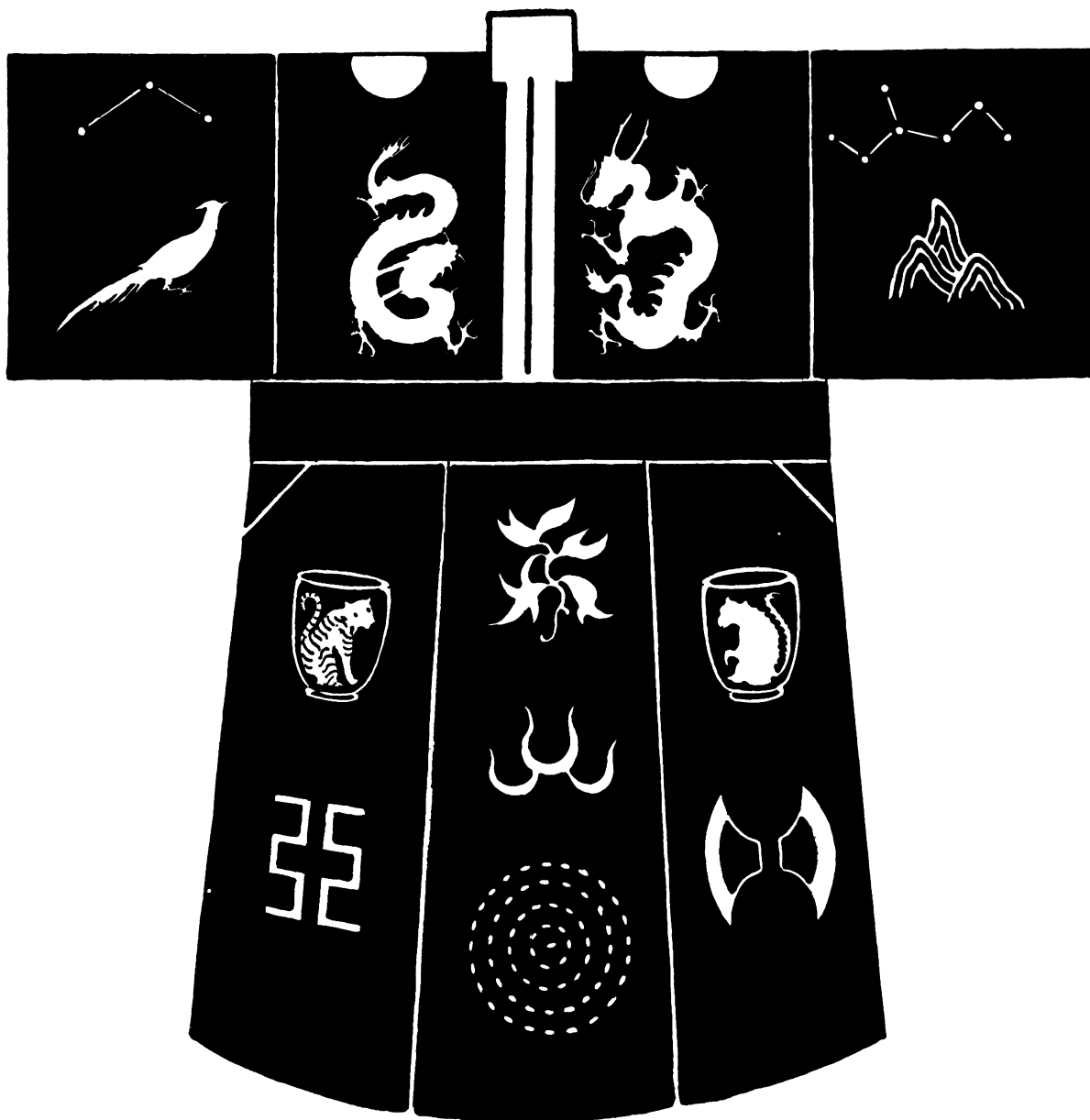
ИЛЛЮСТРАЦИИ

ИЛЛЮСТРАЦИИ



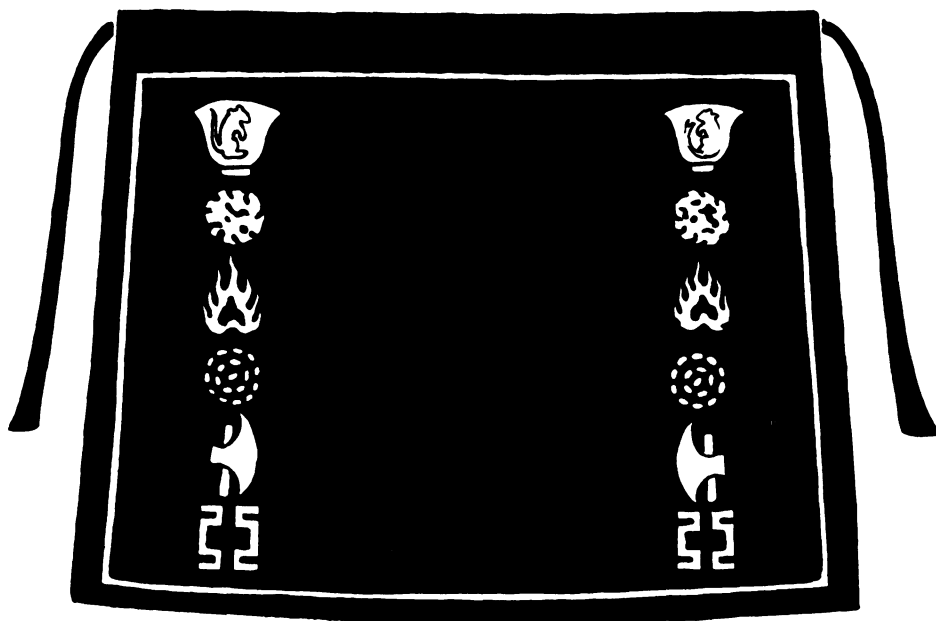




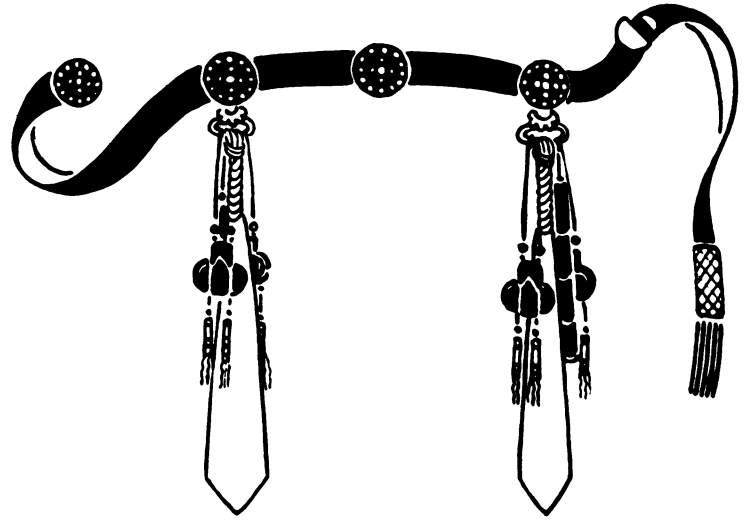














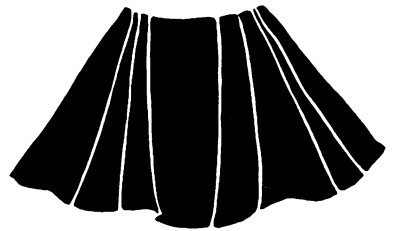
X



1



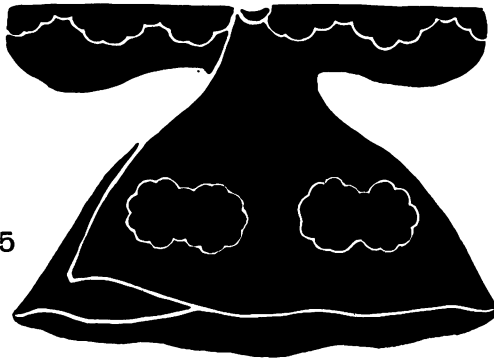
2



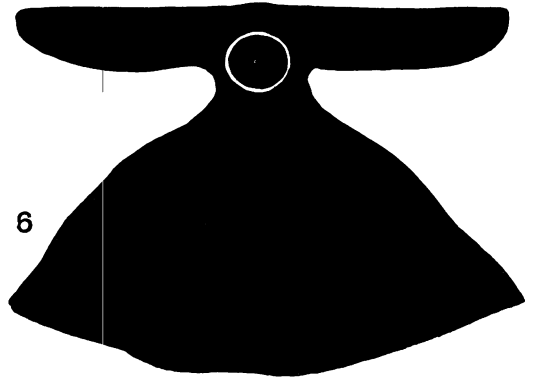
3



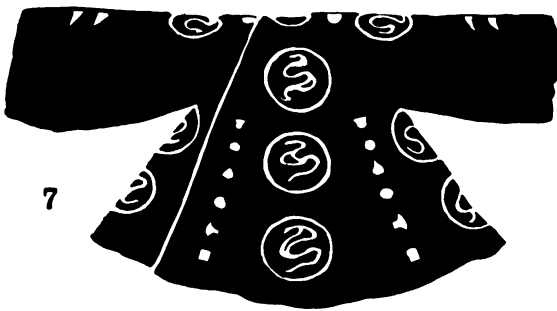
4



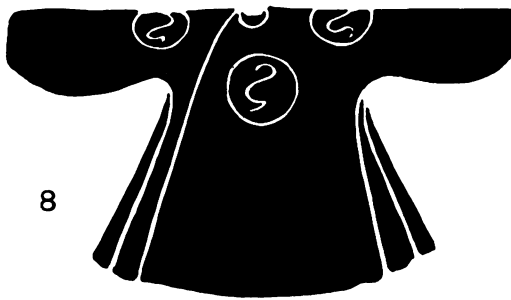
5



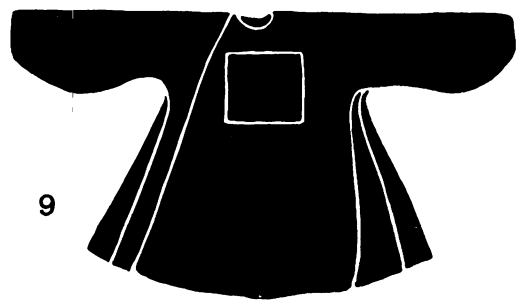
6



7



8



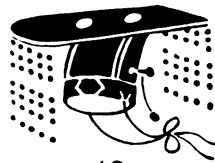
9



10



11



12



13



14



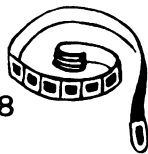
15



16



17



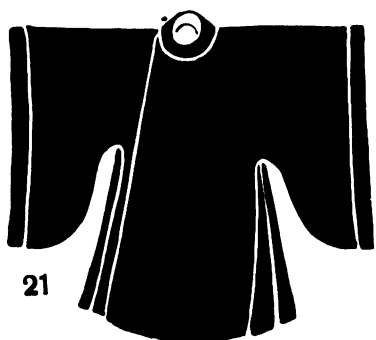
18



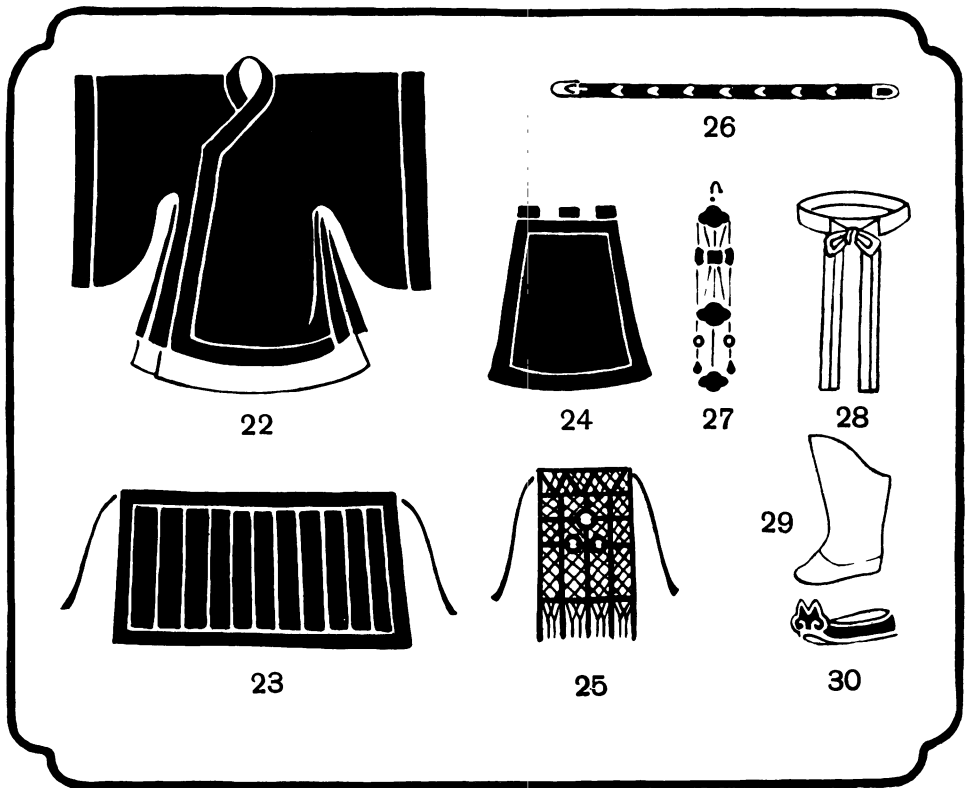
19



20



21



22



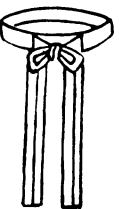
26



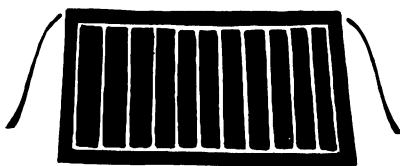
24



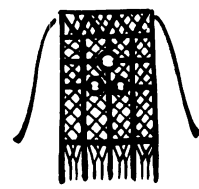
27



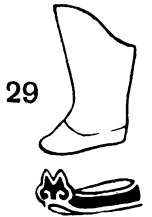
28



23



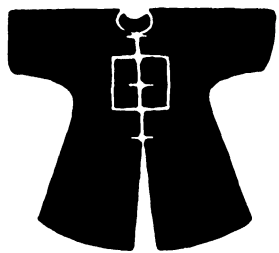
25



29



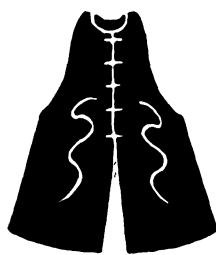
30



1



2



10



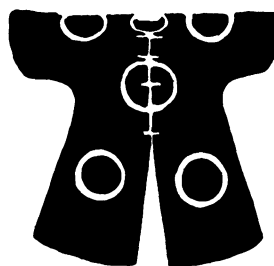
11



3



4



12



13



5



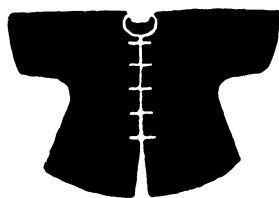
6



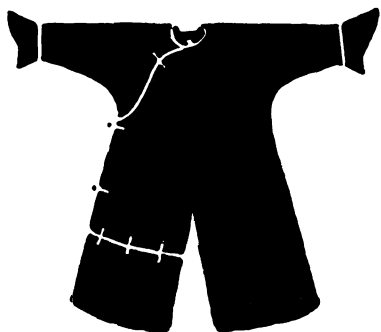
14



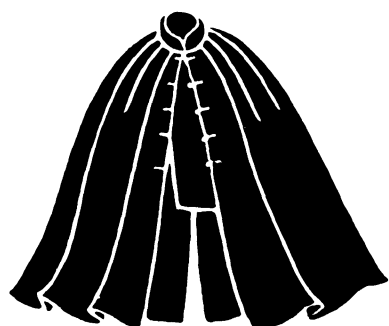
15



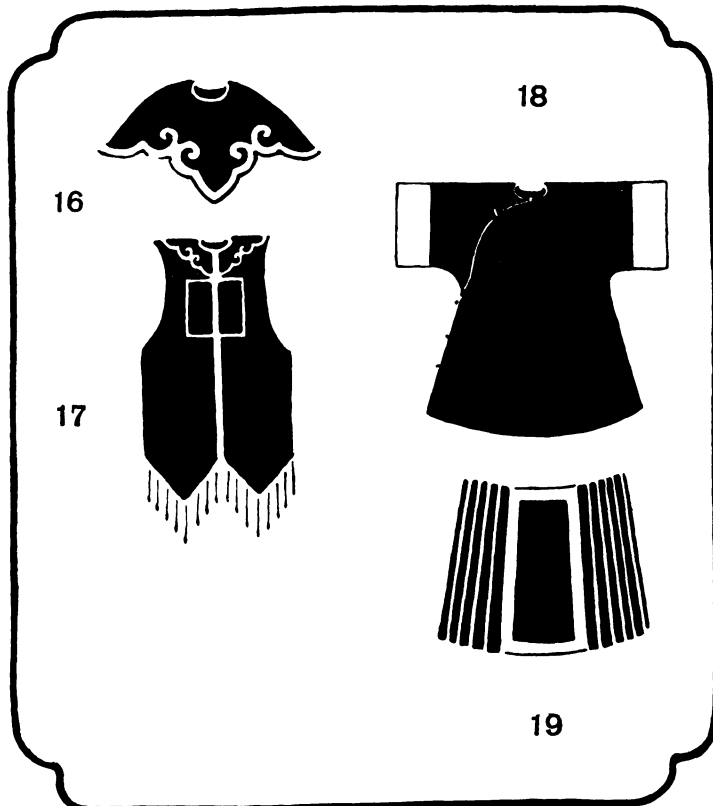
7



8



9



16

18

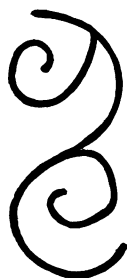
17

19





3



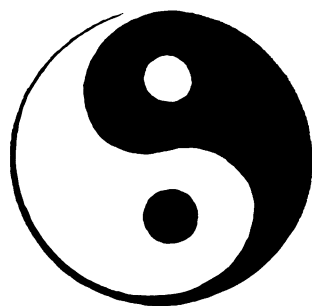
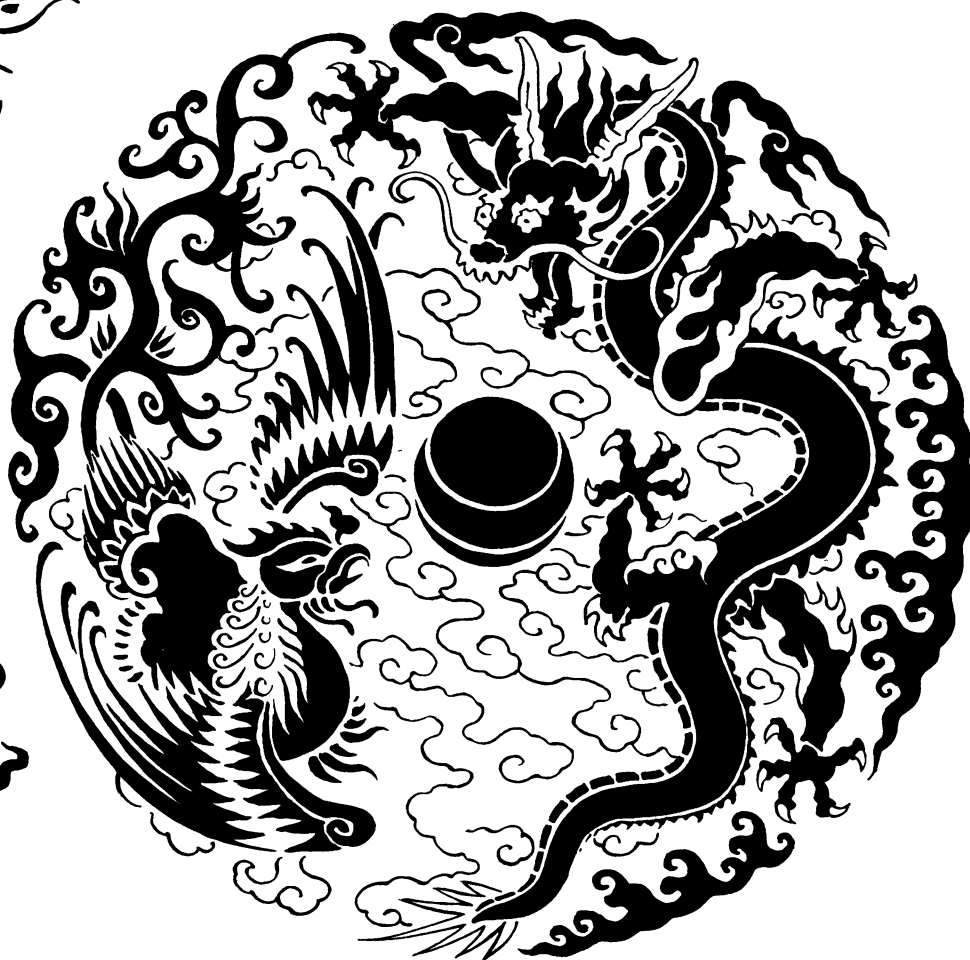
1



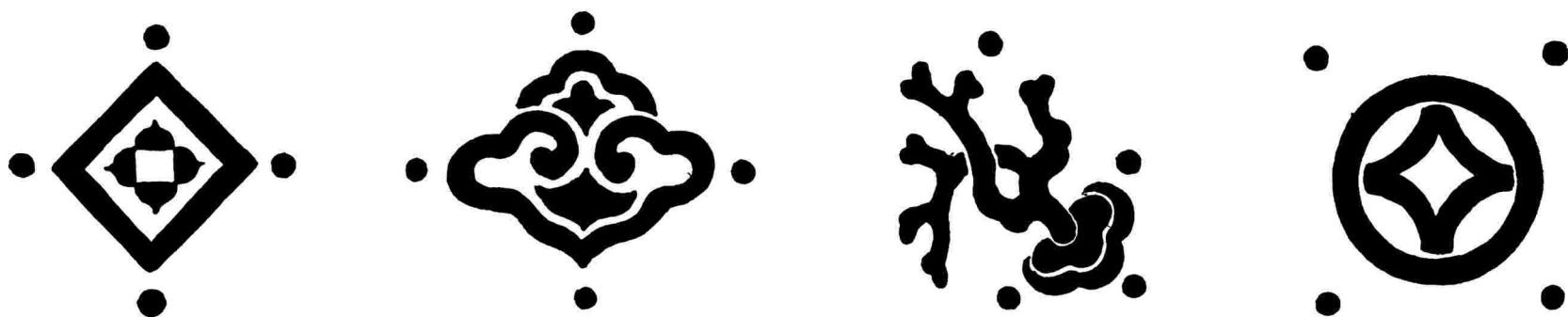
4



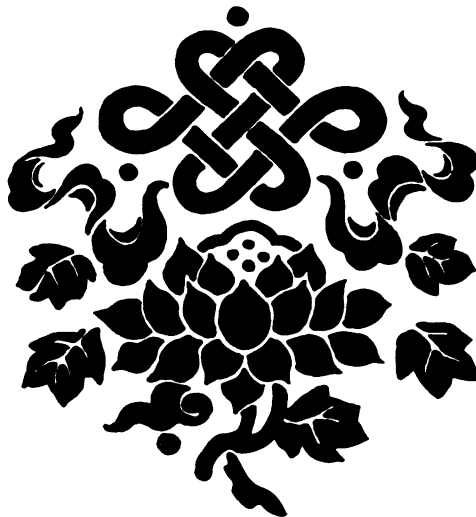
2



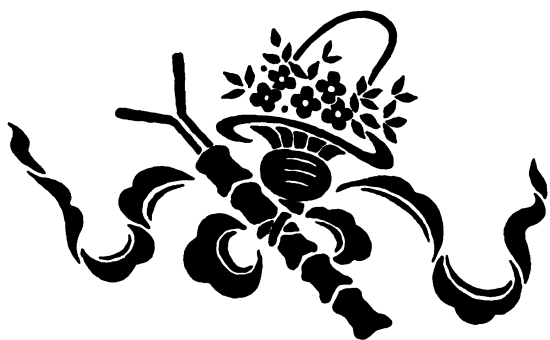
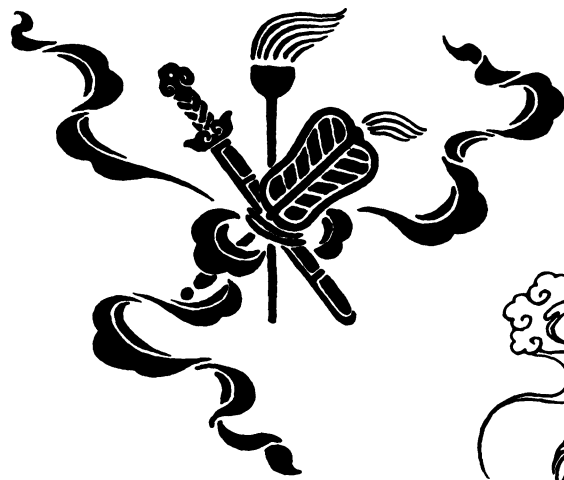


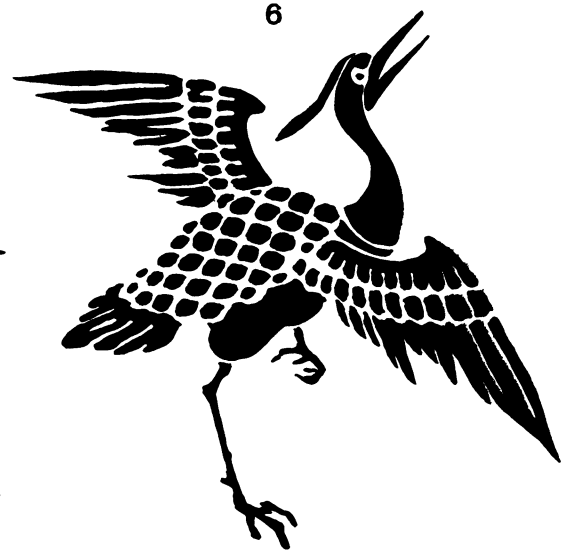
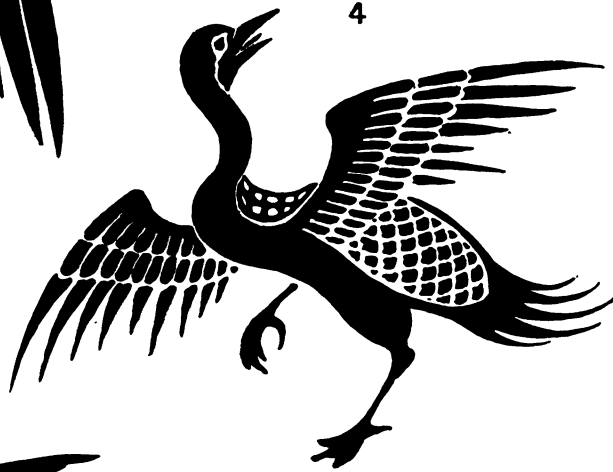
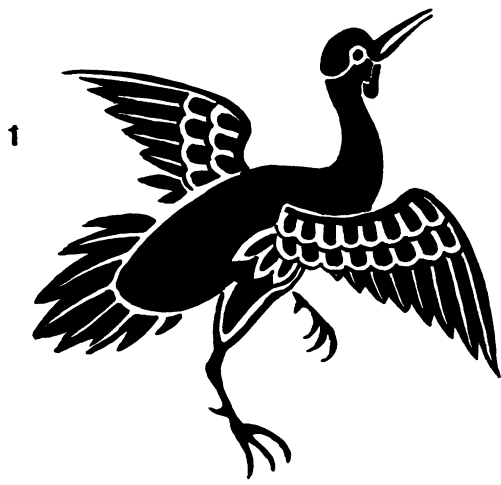












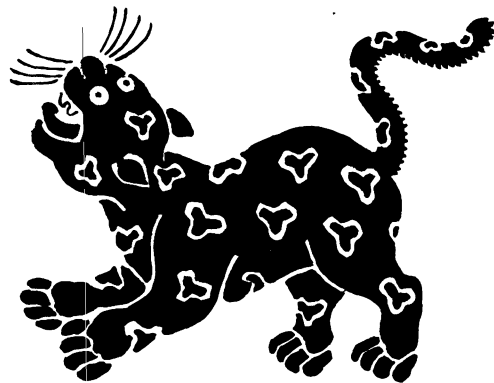
10



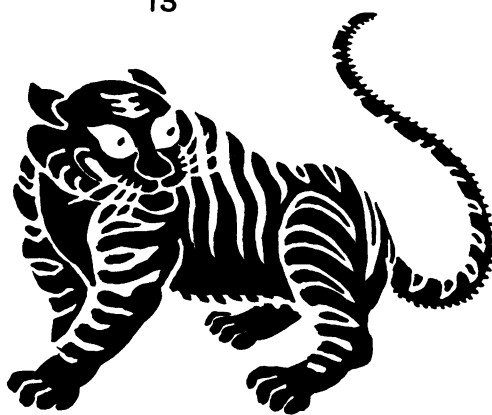
11



12



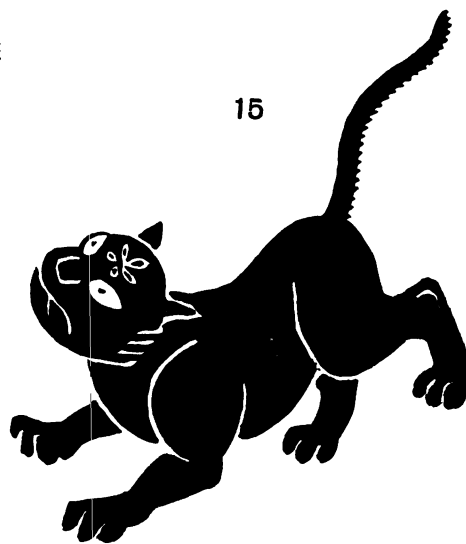
13



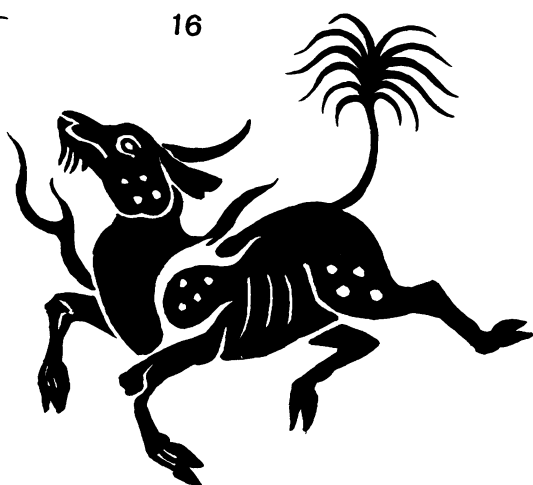
14



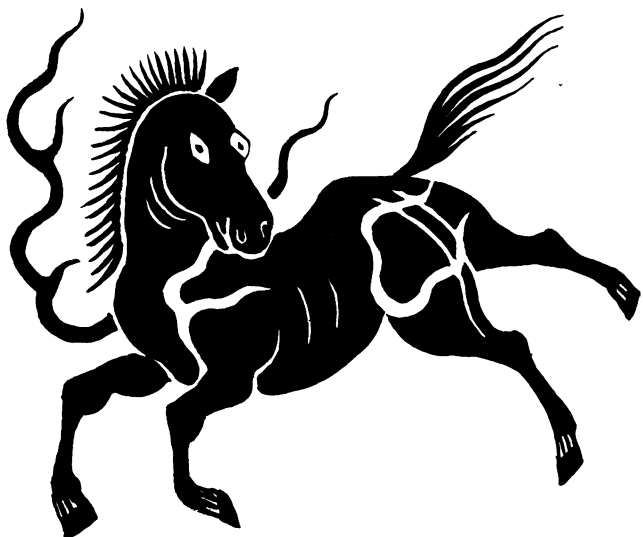
15



16



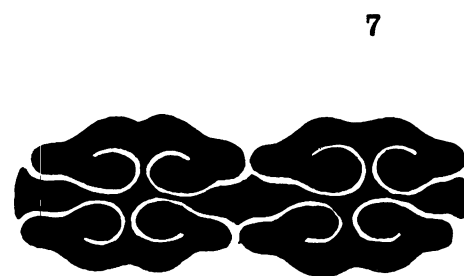
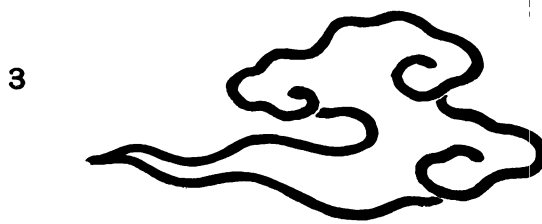
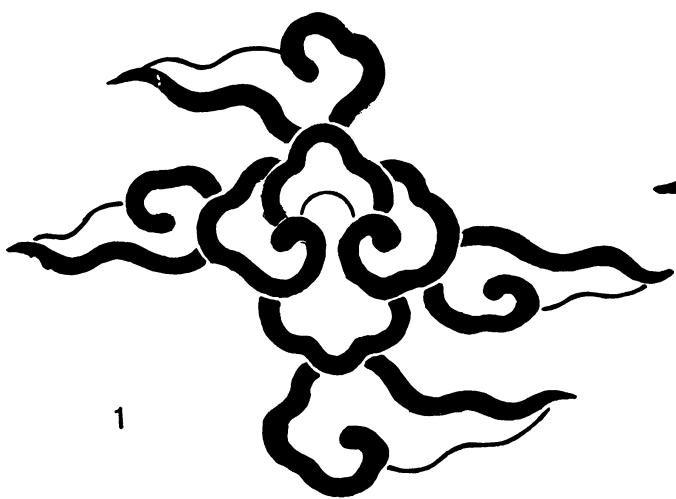
17



18







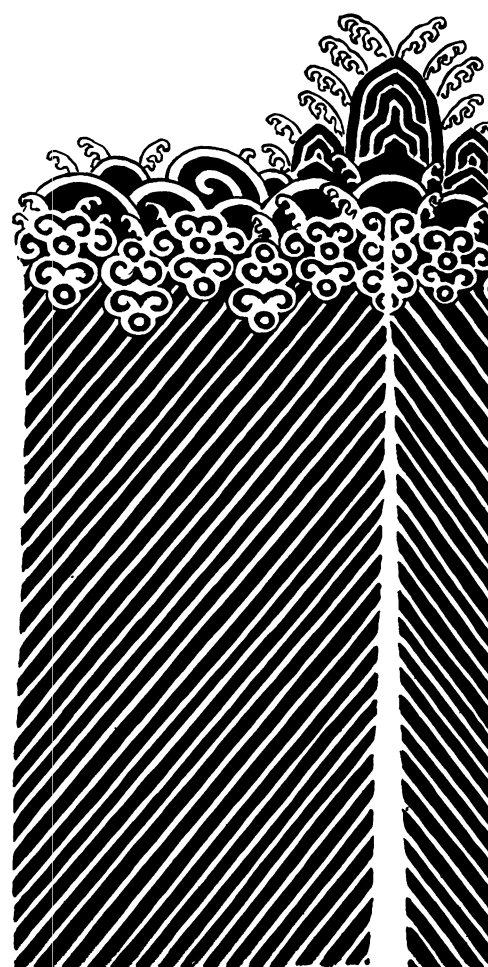
8



9



10





1



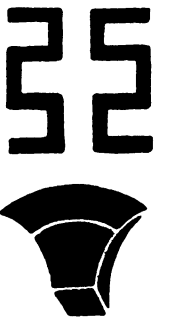
2



5



6 a



6 b



6



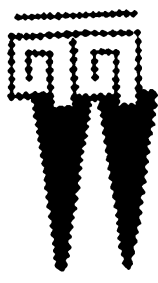
3



4



7 a



7 b



7



8



1



1 a



2

孔子也

老子



2 a



3



3 a



5



4

老子



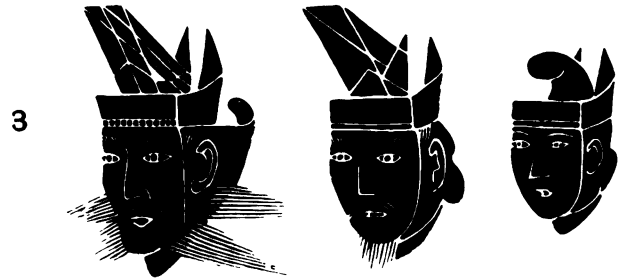
孔子



4 a



5 a





7



8



9



10



11



12



13



1



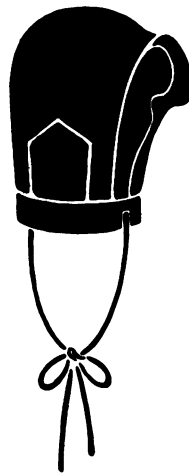
2



3



4



5



6



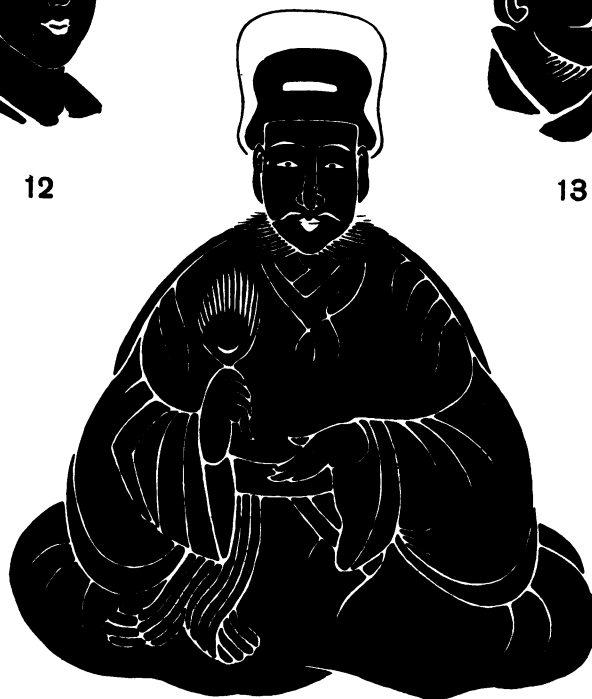
7



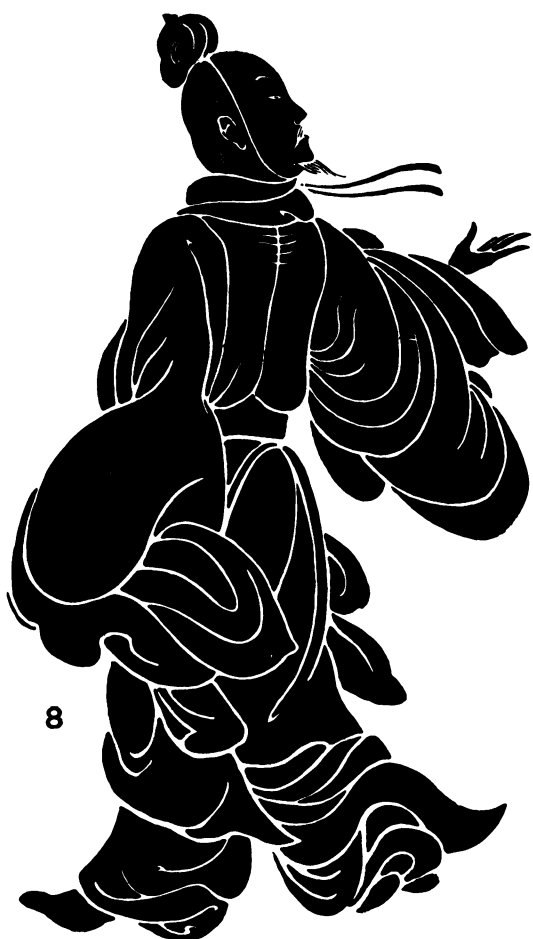
12



13



11



8



9



10



1



2



3



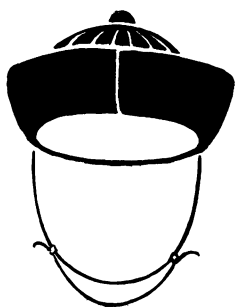
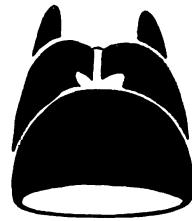
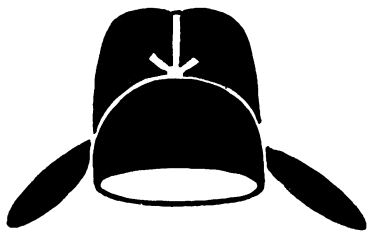
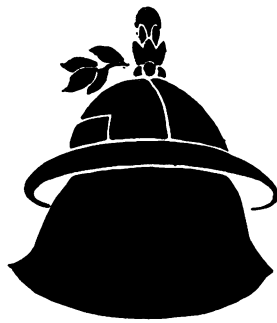
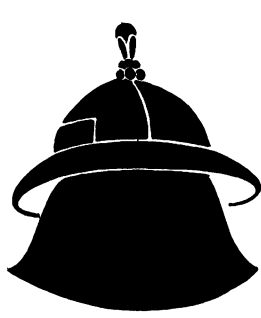
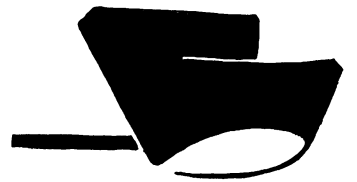
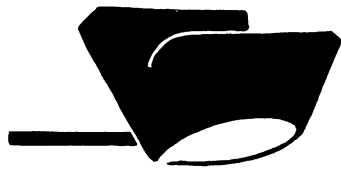
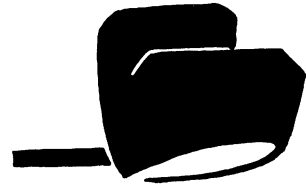
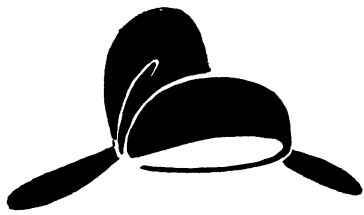
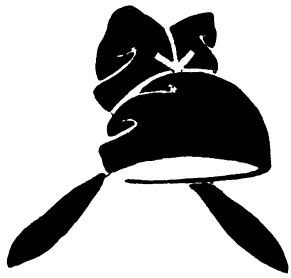
4



5



6





1



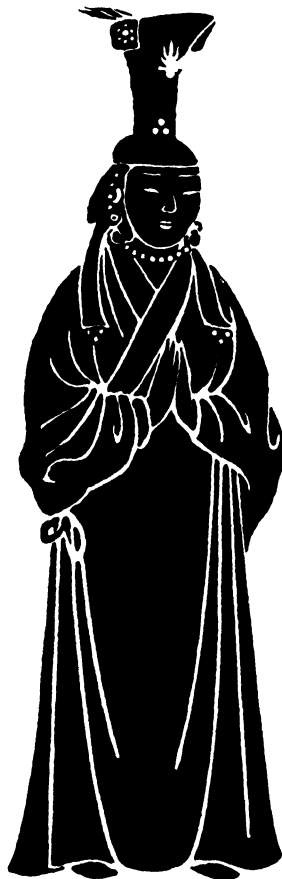
2



3



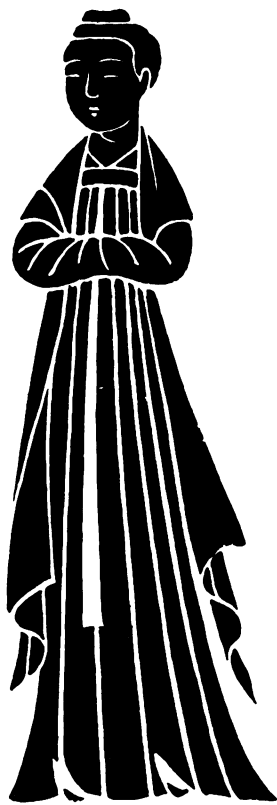
7



8



9



4



5



6



10



11



12



1



2



3



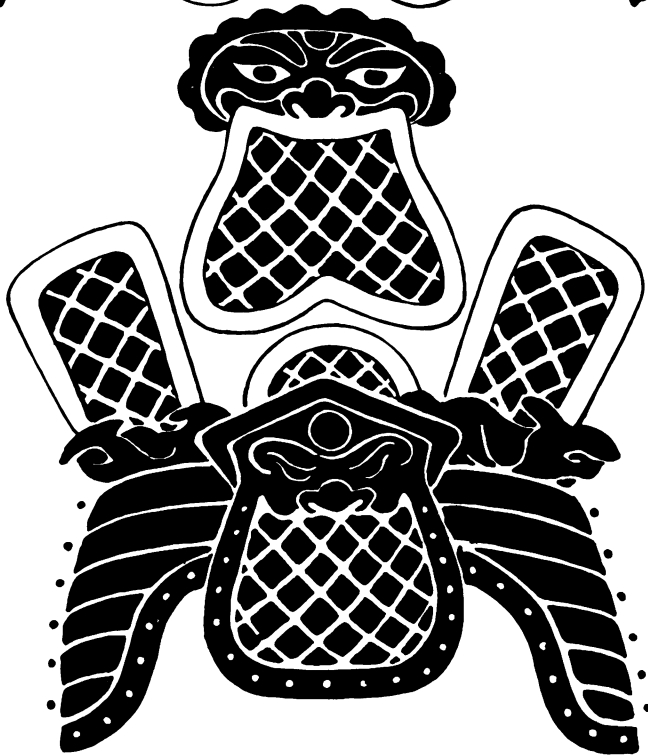
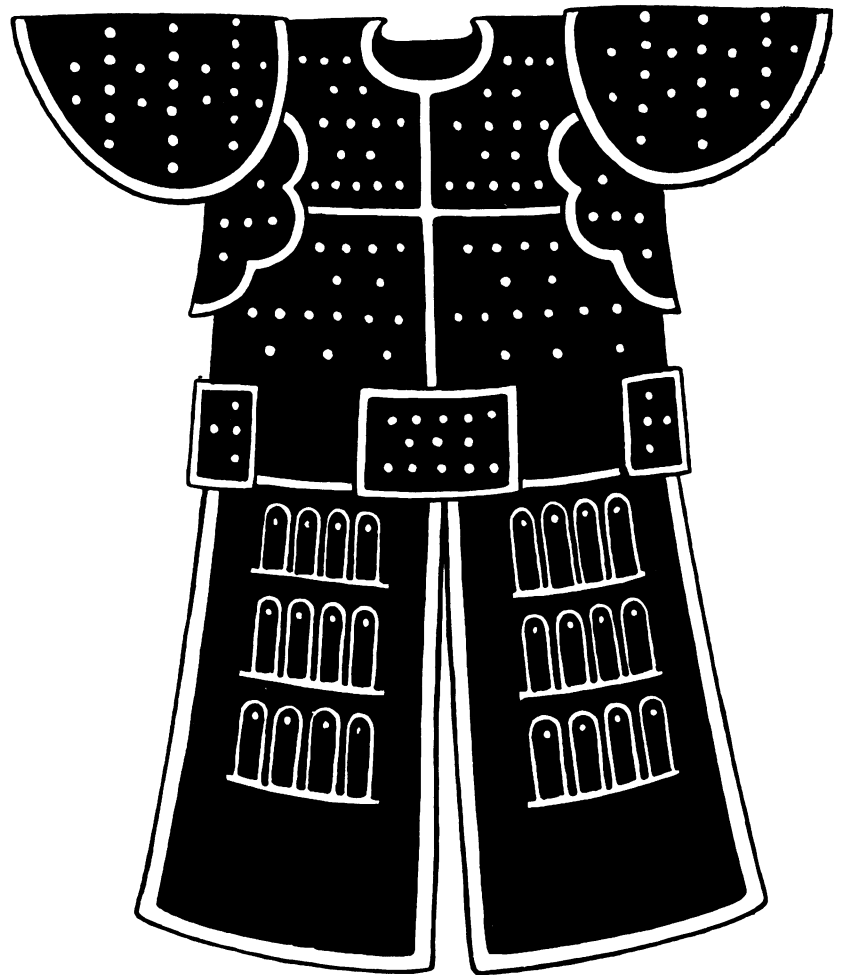
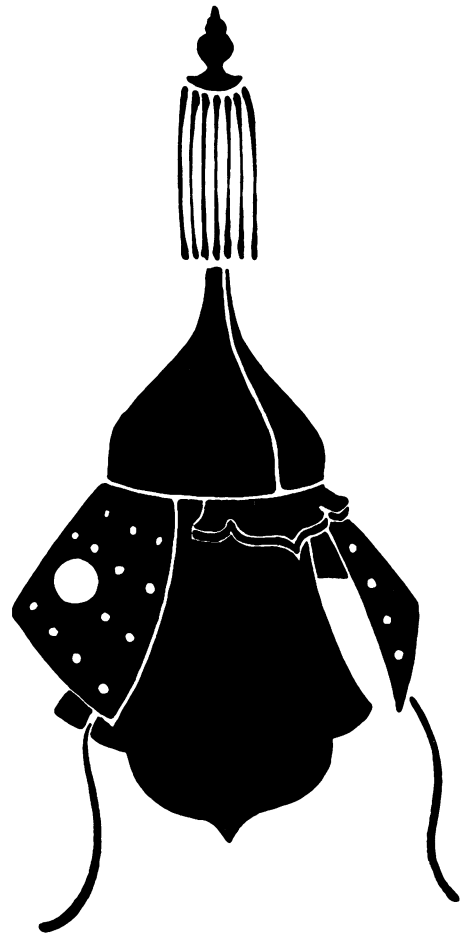
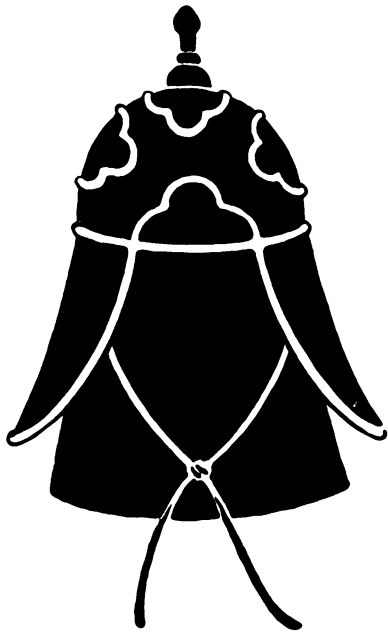
4



5



6



7

8



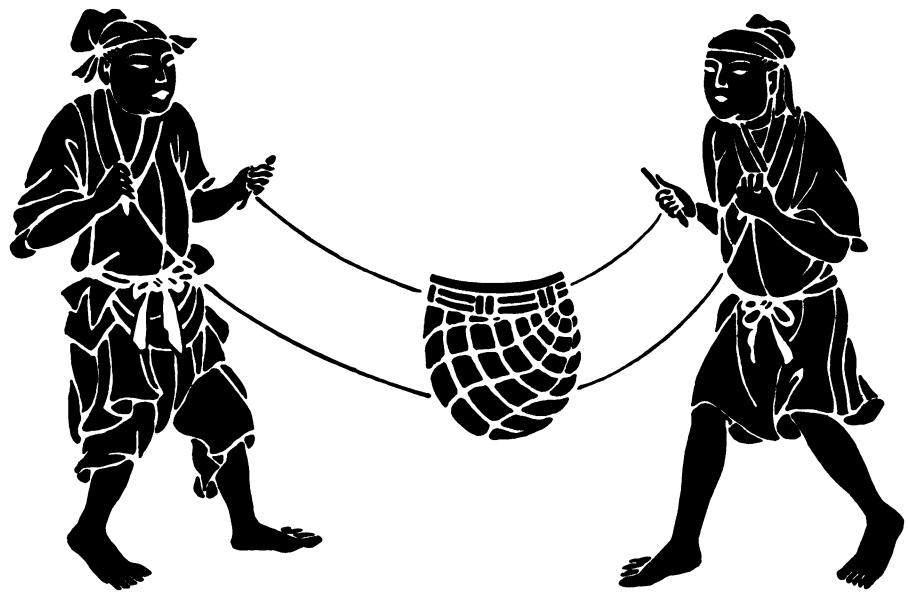
1



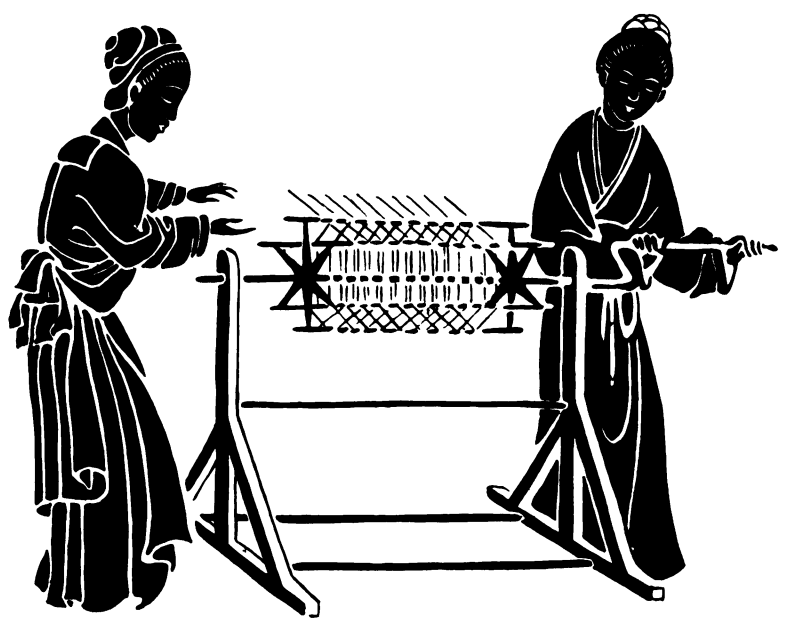
2



3



4



5



6



Л. П. СЫЧЕВ, В. Л. СЫЧЕВ

КИТАЙСКИЙ КОСТЮМ.

Символика. История.

Трактовка в литературе и искусстве

Утверждено к печати

Институтом востоковедения

Академии наук СССР

Редактор **Н. Н. Тихонова**

Художественный редактор **И. Р. Бескин**

Технический редактор **С. В. Цветкова**

Корректор **Н. Б. Осягина**

Сдано в набор 22/III 1972 г. Подписано к печати 13/X 1975 г. А-10040.
Формат 70×108¹/₈. Бумага мел. Печ. л. 21,5 + 0,625 вкл. Усл. печ. л.
30,975. Уч.-изд. л. 29,03. Тираж 4000 экз. Изд. № 2291. Зак. № 7403.
Цена 5 р. 80 к.

Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука»
Москва, Центр. Армянский пер., 2

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография
№ 3 имени Ивана Федорова «Союзполиграфпрома» при Государ-
ственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли. Ленинград, 196126, Звенигород-
ская, 11.