

М.А. НЕГЛИНСКАЯ



**К
И
Т
А
Й
С
К
И
Е**
**Ю
В
Е
Л
И
Р
Н
Ы
Е**
**У
К
Р
А
Ш
Е
Н
Н
Я**

М.А. Неглинская

Китайские ювелирные украшения

периода Цин (XVII – начала XX веков).

История, семантика, эстетика.



Москва 1999

Неглинская М.А.

Н 41 Китайские ювелирные украшения периода Цин (XVII – начала XX веков). История, семантика, эстетика. – М.: Компания Спутник +, 1999. – 164с.: ил.

ISBN 5-93406-029-5

Работа рекомендована к публикации Ученым советом Государственного музея искусства народов Востока.

Научный консультант Н.А. Виноградова.

Марина Александровна Неглинская, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного музея искусства народов Востока, специалист по китайскому художественному металлу и эмалям.

Автор заинтересован в профессиональном сотрудничестве с частными лицами и организациями.

ISBN 5-93406-029-5

ББК 63.5 (5 Кит)

Н 41

ОГЛАВЛЕНИЕ:

ВВЕДЕНИЕ	4
<i>Раздел 1. Цель и задачи книги</i>	4
<i>Раздел 2. Источники и историография</i>	7
<i>Раздел 3. Украшения в ансамбле китайского костюма периода Цин</i>	15
ГЛАВА 1. Материалы	29
<i>Раздел 1. Описание материалов</i>	29
<i>Раздел 2. Технические приемы</i>	45
<i>Раздел 3. Семантика материалов</i>	49
<i>Раздел 4. Эстетика материалов</i>	58
ГЛАВА 2. Виды и формы украшений	66
<i>Раздел 1. Описание видов и форм украшений</i>	66
<i>Раздел 2. Семантика видов и форм украшений</i>	89
<i>Раздел 3. Эстетика видов и форм украшений</i>	100
ГЛАВА 3. Декоративные мотивы	112
<i>Раздел 1. Описание изображений</i>	112
<i>Раздел 2. Семантика изображений</i>	127
<i>Раздел 3. Эстетика изображений</i>	140
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	150
ПРИМЕЧАНИЯ	154
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	161
АННОТАЦИИ К АЛЬБОМУ ИЛЛЮСТРАЦИЙ	169
АЛЬБОМ	178
ПРИЛОЖЕНИЯ	234
<i>Приложение 1. Хронологическая таблица.</i>	
<i>Приложение 2. Китайские названия ювелирных материалов.</i>	
<i>Приложение 3. Китайские названия технических приемов, применяемых в ювелирном деле.</i>	
<i>Приложение 4. Формы цинского костюма.</i>	
<i>Приложение 5. Титулы цинской аристократии и дворянства.</i>	
<i>Приложение 6. Знаки различия в официальных украшениях цинской аристократии, дворянства и чиновников.</i>	
<i>Приложение 7. Названия украшений и деталей костюма, встречающиеся в тексте глав.</i>	
<i>Приложение 8. Названия изображений и декоративных мотивов, характерных для китайских ювелирных украшений.</i>	

ВВЕДЕНИЕ.

Раздел I. ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ КНИГИ.

Несмотря на существование разного рода документальных источников, касающихся китайских украшений периода правления маньчжурской династии Цин (XVII - начало XX вв.), и обилие реальных вещей этого времени, находящихся во многих музеях мира, следует констатировать единичность работ посвященных этой теме. До сих пор не опубликованы сколько-нибудь полные каталоги крупнейших музейных собраний, также как не написан исчерпывающий труд по цинским украшениям, где были бы систематизированы основные виды вещей, материалы, из которых они выполнены, и преобладающие мотивы декора. А между тем китайские украшения XVII - начала XX вв., представляющие собой яркое художественное явление не только китайского, но и мирового искусства, имеют несомненный интерес как для историка и этнографа, так и для искусствоведа.

Предлагаемая вниманию читателя работа представляется первой в научной искусствоведческой литературе попыткой обобщения и классификации одного из важнейших элементов предметного мира Китая периода Цин вообще и костюма маньчжурского времени в особенности - личных украшений. Закономерно поэтому, что многие вопросы, касающиеся цинских украшений, могут быть лишь обозначены, но не решены в этой работе. Так, проблемы, связанные с эволюцией стиля китайских украшений на протяжении периода Цин, не входят в задачу данной монографии и лишь косвенно затрагиваются в ней. Проблема развития стиля в ювелирном искусстве XVII - начала XX вв. настолько серьезна, что должна быть темой отдельного исследования, возможного только после реконструкции комплекса цинских украшений и осознания их семантического и эстетического своеобразия.

Целью монографии является реконструкция и характеристика комплекса китайских украшений XVII - начала XX вв. При этом автор ставит перед собой следующие задачи: показать, каким образом китайские украшения периода Цин связаны со всей системой традиционной культуры, и положить начало тому, чтобы восполнить существующий пробел в изучении этой области китайского прикладного искусства. Комплекс цинских украшений имеет сложную структуру, поскольку он составлен как официальными (ритуальными, ранговыми), так и неофициальными

(праздничными, повседневными) украшениями. В Китае, как и в других традиционных обществах, ювелирные дополнения костюма имели особое семантическое значение, являясь знаками социального положения, пола и возраста их обладателя, но вместе с тем играли важную эстетическую роль в декоре одежды.

Анализ семантических и эстетических основ цинских украшений возможно осуществить на трех уровнях – субстанциональном (анализируя материалы и техники), предметном (характеризуя виды и формы вещей) и изобразительном (рассматривая принятые в них декоративные мотивы). При этом необходимо акцентировать внимание на сохранении в украшениях XVII - начала XX вв. китайской культурной традиции, а также на тех способах ее трансформации, которые были найдены ювелирами периода Цин и нередко несут на себе отпечаток иных (кочевых, реже - европейских) влияний.

Приведенными выше соображениями определяется структура работы, состоящей из введения, трех глав, заключения, приложений и альбома.

Во «Введении» указывается цель работы и осуществляется постановка задач (Раздел 1), характеризуются источники и этапы исследования вопроса (Раздел 2), определяется место украшений в костюме периода Цин (Раздел 3). В Главе 1 - «Материалы», состоящей из четырех разделов, дается описание материалов (Раздел 1) и технических приемов (Раздел 2), анализируется семантическое (Раздел 3) и эстетическое (Раздел 4) значение драгоценных камней и металлов в произведениях цинских ювелиров. В Главе 2 - «Виды и формы украшений», описываются наиболее характерные для периода Цин виды и формы украшений (Раздел 1), характеризуется их семантика (Раздел 2) и эстетика (Раздел 3). Глава 3 - «Декоративные мотивы» посвящена характеристике декоративных мотивов (Раздел 1), анализу их семантики (Раздел 2) и эстетики (Раздел 3). В связи с целью и задачами монографии, в первом (справочном) разделе каждой из трех глав прослеживается история бытования материалов, видов, форм и декоративных мотивов, по существу образующих комплекс китайских украшений маньчжурского времени. Справочные разделы кроме исторической информации содержат также сведения, необходимые для атрибуции цинских украшений. В двух последних разделах глав характеризуются семантические и эстетические качества предмета анализа. Полученные в результате этого выводы сформулированы в конце глав и суммированы в «Заключении». В Приложения вынесены словари китайских названий материалов, техник, видов

украшений и декоративных мотивов (Приложения 2,3,7,8), а также данные, необходимые для лучшего понимания отдельных аспектов работы: Приложение 1 «Хронологическая таблица», Приложение 4 «Формы костюма периода Цин», Приложение 5 «Титулы цинской аристократии и дворянства», Приложение 6 «Знаки различия в официальных украшениях цинской аристократии, дворянства и чиновников» (мужские - в верхней части таблицы, женские - в нижней ее части). Работа дополнена альбомом фотографий и выполненных автором прорисовок с аннотациями к ним.

Знакомство с опубликованными вещами зарубежных собраний и реалиями из русских музеев позволяет понять, что китайские ювелирные украшения цинского времени представляют собой весьма своеобразное и многогранное явление, неразрывно связанное с национальной предметной и культурной средой и поэтому во многом отличное от современных им украшений других народов Востока и Запада. Достаточно многочисленные в сравнении с более ранними вещами, украшения периода Цин далеко не всегда оказываются самыми лучшими образцами этого искусства. Но они привлекательны для научного исследования хотя бы потому, что в силу определенных исторических и культурных предпосылок в них в сжатом виде представлена вся история китайского ювелирного дела и сохранены культурные напластования разных эпох.

Хотя личные украшения находят на китайской территории уже в памятниках эпохи неолита и ранней бронзы, китайское ювелирное искусство окончательно выделилось из других, смежных с ним, ремесел (искусства бронзового литья, резьбы по камню) и достигло совершенства лишь в период Тан (VII - начало X вв.). Наиболее характерные для позднего средневековья традиционные виды и формы вещей и основные мотивы их декора сложились к сунскому времени (X-XIII вв.). Однако в целом ювелирные украшения в начале периода Цин унаследовали тот художественный облик, который оформился в годы правления предыдущей династии Мин (XIV - XVII вв.). В маньчжурское время к традиционным видам украшений добавились и другие, в том числе те, которые служили при Цинах знаками ранговых отличий аристократии и чиновников.

Предложенная в монографии реконструкция комплекса украшений XVII - начала XX вв. и анализ их семантических и эстетических принципов позволяют осознать феномен китайских украшений маньчжурского времени.



Раздел 2. ИСТОЧНИКИ И ИСТОРИОГРАФИЯ.

Китайские ювелирные украшения периода правления маньчжурской династии Цин (XVII - начало XX вв.), ставшие объектом данного исследования, с завидной полнотой представлены в разных музеях Китая (дворцовые коллекции Пекина и Тайбэя, собрание Шанхайского музея), а также и за его пределами (в лондонском Британском музее, нью-йоркском музее Метрополитен). В некоторых других зарубежных коллекциях сосредоточены лишь отдельные виды цинских ювелирных изделий. Таковы, например, собрание женских головных украшений с аппликацией перьями зимородка в Галерее Хартмана (Калифорния) или коллекция подвесок *чжайцзепэй* в музее университета Огайо (Колумбия). Немало цинских украшений сохранилось в русских собраниях - Государственном Эрмитаже (ГЭ), Российском этнографическом музее (РЭМ), Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого (МАЭ) в Петербурге, Государственном историческом музее (ГИМ) и Государственном музее Востока (ГМВ) в Москве, Ивановском художественном музее.

Предпринятое автором обследование украшений из собрания ГМВ по существу положило начало данной монографии. Основу собрания, насчитывающего более ста произведений из серебра и сплавов в сочетании с поделочными камнями, цветным стеклом, полихромным эмалевым декором и аппликацией из зимородковых перьев, составляют украшения XIX века. В собрании ГМВ представлены разные виды ювелирных украшений цинского времени - мужские и женские ранговые и неофициальные, праздничные и повседневные украшения: ожерелья *чаочжу*, мужские пряжки *дайкоу*, кольца *баньчжи* и *чжихуань*, колпачки для ногтей *хучжи*, женские браслеты *шоучжо*, серьги *эрхуань* и *эрчжуй*, украшения для причесок - свадебные и праздничные уборы китайских женщин *фэнгуань*, носимые китаянками и маньчжурками шпильки *цзань* и *чай*, гребни *шуби*, вещи типа *дянь* и *хуаши*, а также детские украшения - обереги *сотоу* и *сопянь*. При этом среди украшений полностью отсутствуют вещи из золота, которые в маньчжурское время преобладали в костюмах знати и двора. Таким образом, коллекция ГМВ отличается значительной художественной и стилистической однородностью и не дает возможности проиллюстрировать различия в художественном уровне украшений, предназначенных для людей из разных слоев китайского общества, или проследить процесс развития стиля в ювелирном искусстве

периода Цин. Тем не менее, на основе анализа коллекции ГМВ можно составить достоверное представление о комплексе украшений маньчжурского времени. Великолепного качества золотые украшения периода Цин (в том числе навершия к парадным головным уборам маньчжурских императриц и наборы накладных пластин для ранговых мужских поясов) представлены в таких российских собраниях как ГИМ и ГЭ.

Наиболее полным источником сведений об официальных украшениях маньчжурского времени представляется сборник «Хуанчао лици туши» («Образцы предметов ритуальной утвари царствующей династии») изданный в 1766 г., на 31-м году правления императора под девизом Цяньлун /162/. Сборник является сводом иллюстраций и комментариев к законам периода Цяньлун. Костюму в этом многотомном издании посвящены тома (*цзюани*) IV - VII, в которых изображены все предметы одежды, включая головные уборы и пояса с набором ранговых украшений. Контурные прорисовки в сборнике позволяют различить не только формы и пропорции деталей костюма и их ювелирных дополнений, но также мельчайшие фрагменты в декоре украшений (табл.3-15). В расположении материала прослеживается следующий порядок: вначале (*цз.* IV) приводится полная информация обо всех формах и деталях костюма, в том числе ранговых украшениях форм *чаофу* и *цзифу*, императора *хуанди* и наиболее знатных аристократов из рода императора, начиная с наследника *хуантайцзы* и кончая *сянцзюнь эфу* (муж младшей из уездных принцесс, низший аристократический титул), затем (*цз.* V) - аналогичные сведения о формах костюма и официальных украшениях знатных лиц (в том числе дворян и чиновников), не принадлежащих к роду императора - от *миньгуна* (высший дворянский титул) до чиновников девяти рангов. Женскому костюму и украшениям отведены VI - VII тома, в первом из которых описаны и прорисованы детали одежд императриц *хуантайхоу*, *хуанхоу*, наложниц императора, жены наследника *хуантайцзыфэй* и аристократок из рода императора, а во втором - те же сведения, касающиеся дам, начиная с *миньгун фуцзэнь* (жены *миньгуна*) и кончая женами чиновников.

Подобных сведений по какой-то причине нет ни в одном из исследований по истории китайского костюма, тогда как таблицы со знаками различия на мужских головных уборах приводятся многими китайскими, русскими и европейскими авторами. Не менее интересны сведения «Хуанчао лици туши» о мужских ранговых поясах и поясных украшениях, также выпавшие из поля зрения исследователей китайского костюма и приведенные ниже в

приложениях к этой работе. Таким образом, этот ценнейший сборник характеризует весь комплекс мужских и женских украшений в парадных и официальных костюмах *чаофу* и *цзифу*, который, в соответствии с законами, включал в себя многие виды ювелирных вещей и вовсе не должен был ограничиваться драгоценными дополнениями головных уборов. Цвета в деталях костюмов и украшений особо оговариваются в тексте описаний, сопровождающих прорисовки, однако более живое представление об этом предмете дают портреты августейших особ из коллекции музея Гугун, где с документальной точностью воспроизведены наиболее торжественные формы мужского и женского парадного костюма *чаофу* и соответствующий им набор украшений (Табл. 1,2).

Как это ни парадоксально, исследовательский интерес к китайским украшениям цинского времени впервые (еще в XIX веке) обнаружили не китайские авторы, а их западные коллеги. В целом, существующие публикации и исследования, в той или иной мере характеризующие китайские украшения, можно условно разделить на следующие категории - работы о культуре Китая общего характера и мемуарная литература; публикации археологических находок; труды по истории китайского костюма, в которых отчасти затрагиваются проблемы, связанные с традиционными украшениями; статьи этнографов и историков искусства по отдельным видам китайских украшений.

К первой и наиболее ранней категории публикаций относятся богатые этнографическим материалом монографии посещавших Китай миссионеров, путешественников и исследователей XIX - начала XX вв., как правило, содержащие описания и фотографии, которые помогают получить определенное впечатление об одежде и украшениях представителей разных слоев китайского общества того времени. Среди европейских авторов такого рода следует назвать У. С. Вильямса /148/ и Г. А. Джайльса, профессора Кембриджа /27/, которые приводят важные сведения о характере китайских женских украшений цинского времени и условиях их бытования. Фрагментарные данные, касающиеся применения украшений при дворе в конце периода Цин, сохранились в мемуарах последнего китайского императора Пуи /73/, воспоминаниях Юй Дэлин, придворной дамы и личной переводчицы императрицы Цыси /117/, а также в заметках и рисунках американской художницы Кэтрин Карл /37/, которая в начале XX в. работала над живописными портретами Цыси-хуантайхоу и стала единственной иностранкой, надолго допущенной к китайскому двору.

Ко второй категории работ относятся труды по археологии, содержащие данные по китайским украшениям. Первенство здесь принадлежит китайским авторам, регулярно публикующим в периодических изданиях по археологии - журналах «Вэньбу» («Материальная культура») и «Каогу» («Археология») вновь обнаруженный материал, поступающий затем в китайские столичные и провинциальные музеи /155, 163/. Крупнейшие китайские музеи (такие, как Гугун и Шанхайский музей), принимающие участие в археологических изысканиях, публикуют информацию об украшениях в собственных научных сборниках /157, 161/. Статьи китайских археологов, как правило, имеют описательный характер, однако интересны благодаря изложенному в них фактическому материалу и точности датировок. При этом следует подчеркнуть, что археологические исследования памятников маньчжурского времени, за исключением некоторых, относящихся к раннему периоду правления династии Цин, представляются делом будущего. Наиболее полно изданы и описаны украшения династий Тан, Сун и Мин, известные, правда, по меньшему, в сравнении с цинскими вещами, числу уцелевших произведений, но раньше всего привлекая внимание исследователей благодаря своему возрасту и высоким художественным достоинствам. Важным событием последнего десятилетия стала публикация комплекса украшений, обнаруженных вместе с другими бытовыми вещами в середине нашего века в Динлин, усыпальнице правителей династии Мин /151/.

К третьей категории публикаций, касающихся китайских украшений, относятся издания по истории китайского костюма. Наиболее ранние исследования такого рода были проведены за пределами Китая и посвящены костюму отдельных эпох. Такова вышедшая в Антверпене в 1948 г. и ныне во многом устаревшая книга А. и В. Эберхардов «Моды времен Хань и Цзинь»/118/. В 1970 г. в Токио была опубликована книга японского исследователя Харады Есито «Китайская одежда и личные украшения династии Тан», содержащая в частности ценные сведения о формирующихся в период Тан китайских женских парадных головных украшениях *фэнгуань* /123/.

В 1980-х гг. в Китае был издан ряд больших работ по истории костюма. В одной из них, озаглавленной «История китайского костюма всех династий»/159/, авторы Чжоу Сюнь и Гао Чуньмин уделяют совсем мало места характеристике ювелирных деталей одежды, однако во второй книге тех же авторов, «Китайская женская одежда и украшения всех династий»/160/, к которой не раз приходилось обращаться при написании этой монографии, женским

украшениям разных эпох посвящены особые главы, занимающие почти половину объема книги, но информация об украшениях цинского времени и здесь отрывочна и скудна. Китайские авторы проделали большую работу по систематизации и анализу документов, литературных и изобразительных источников, имеющегося археологического материала для того, чтобы представить историю бытования традиционных для Китая видов украшений с древности до периода Цин. При этом в тексте отсутствуют данные об официальных украшениях маньчжурского времени, как и анализ материала с точки зрения специфики ювелирного искусства, вследствие чего почти не затрагиваются вопросы, связанные с эстетикой и стилистикой китайских украшений разных эпох. Характерно, что в целом это направление исследования пока не получило развития в трудах китайских ученых. В выдержавшей несколько переизданий монографии Чжоу Сибао «История китайского костюма древних династий»/158/ цинским официальным и рядовым украшениям посвящены (внутри каждой из глав по истории мужского и женского костюма) лишь небольшие разделы, которые снабжены прорисовками и таблицами мужских ранговых различий на головных уборах. В целом очевидна второстепенная роль информации об украшениях, которая изложена в трудах по истории китайского костюма. Последнее скорее всего объясняется тем, что подобный материал, будучи достаточно самостоятелен и обширен, заслуживает специальных исследований.

Необходимо сразу же отметить, что работы, непосредственно посвященные китайским украшениям и в частности ювелирным деталям цинского костюма, весьма малочисленны. И если китайские авторы до настоящего времени не проявили интереса к украшениям как отдельному виду традиционного прикладного искусства, то европейские и американские исследователи отнеслись к этой теме несколько внимательнее. В изданиях разных лет, вышедших на английском языке, частично опубликованы китайские средневековые и поздние украшения из собраний музея Метрополитен /133/ и Британского музея /142/, при этом фотографические воспроизведения вещей сопровождаются не претендующими на научную объективность прекрасными эссе, изобилующими множеством интересных и точных наблюдений, касающихся эстетических особенностей и стиля китайских ювелирных украшений разных эпох.

С конца 1980-х годов в связи с изменением политической ситуации в Китае, которое ознаменовалось серией международных выставок произведений китайского искусства и появлением

великолепно изданных, в основном за пределами страны, красочных альбомов китайских дворцовых собраний /143, 156/, несколько возросло внимание европейских исследователей к поздним китайским украшениям. Вследствие этого в периодических изданиях по искусству Востока, журналах «Arts of Asia» и «Orientations», появился ряд статей, посвященных некоторым частным аспектам этой темы. Статья Т. Бартоломью сообщает о характере декора подвесок со знаками воздержания и условиях их использования при маньчжурском дворе /112/. О. Патрици предлагает информацию о бытовании европейских карманных часов XVIII в. в Китае /132/. П. Франкис излагает историю производства в Китае стеклянных бус /120/. К. Стивенс собраны интересные данные о характере применения поздних серебряных детских амулетов и некоторых мотивах их декора /141/. В.М. Гаррет сообщает о некоторых мужских и женских украшениях в ансамбле официальных форм одежды, опираясь на анализ памятников из собрания дворца-музея в Тайбэе, показанных на недавней выставке официального костюма /121/. В статье Р. Хартмана о технических и художественных чертах женских головных украшений периода Цин с аппликацией перьями зимородка из коллекции автора затрагиваются вопросы эстетики цинских украшений /125/. Эти публикации, содержащие ценные фактический материал, имеют тем не менее слишком частный характер. С другой стороны, в работах европейских исследователей проявилось стремление рассматривать китайские ювелирные украшения в одном ряду с другими произведениями прикладного искусства, что не дает возможности осознать специфику их в качестве элементов костюма /59, 122, 140, 146/ .

В русской научной литературе интерес к цинским украшениям проявился достаточно рано. Среди авторов XIX в. необходимо упомянуть И. Я. Бичурину (Иакинфа), миссионерская деятельность которого была связана с Пекином. Оставленное И.Я. Бичуриным сочинение о жизни и обычаях цинского Китая, содержащее данные о костюме и украшениях маньчжурского времени, отличается этнографической точностью и объективностью характеристик и обладает непреходящей научной ценностью /7/. В 1911 г. Н. Веселовский опубликовал китайские украшения, только что приобретенные им в г. Майкопе и, по его мнению, попавшие в Россию из Китая в годы русско-японской войны /14/. Работа Н. Веселовского содержала актуальные для своего времени сведения о символике в декоре китайских украшений, однако в ней высказаны неверные предположения относительно датировок вещей из коллекции автора, извинительные для этой ранней стадии изучения

материала. В 1916 г. А. И. Иванов, «приватно состоявший» тогда при азиатском отделе МАЭ, описал и опубликовал находящиеся в собрании музея головные уборы китайских невест, которые могут быть датированы концом периода Цин /33/. Наряду с ценными сведениями, касающимися мест производства и бытования украшений, статья А.И. Иванова содержит также некоторые ошибочные данные о характере декора головных уборов невест, которые могут быть уточнены и исправлены на основании более поздних археологических изысканий в Китае.

В 1975 г. вышло в свет первое фундаментальное исследование по истории китайского костюма («Китайский костюм. Символика, история, трактовка в литературе и искусстве»), написанное Л.П. и В.Л. Сычевыми на основе комплексного изучения источников - письменных свидетельств, реальных предметов, памятников изобразительного искусства /93/. В нем наряду с достаточно подробным описанием истории китайского костюма с глубокой древности до начала XX в., приведены лишь очень краткие сведения о мужских официальных головных и, в еще меньшей мере, поясных украшениях маньчжурского времени. Информация о некоторых видах неофициальных женских головных украшений цинского времени содержится в изданной в сборнике МАЭ за 1977 г. статье И. В. Сусловой под названием «Головные украшения китайянок и их символика» /90/. Автор статьи, таким образом, продолжает начатое А. И. Ивановым исследование вещей из собрания МАЭ. Не располагая теми сведениями о китайских украшениях, которые позднее были изложены китайскими авторами в изданиях по костюму, И. В. Сулова избегает высказываний о датировках украшений, пытаясь подразделить их на группы в соответствии с наиболее популярными мотивами декора. В целом, опубликованные украшения могут быть теперь отнесены к XIX - началу XX вв. Коллекция МАЭ представляет несомненный интерес, поскольку содержит оригинальные произведения, а также вещи, аналогичные некоторым украшениям из собрания ГМВ.

При работе с коллекцией ГМВ автором монографии было подготовлено для сборников научных сообщений музея за 1993 - 1996 гг. несколько статей, в которых затрагиваются вопросы эстетики и семантики женских головных украшений цинского времени /62,63/, а также рассматриваются формы влияния эстетики традиционных китайских украшений на европейское ювелирное искусство стиля рококо /64/. К сожалению, до настоящего времени практически не опубликованы коллекции китайских украшений ГИМ, ГЭ и РЭМ.

В обзоре источников и библиографии по интересующему нас вопросу необходимо также упомянуть обобщающие труды по китайскому искусству и отдельным его видам, написанные Н.А. Виноградовой /15/, Т. Б. Араповой /4/, Е. В. Завадской /31/, М.Л. Рудовой /77,137/, С.Н. Соколовым /83/, поскольку в настоящее время без использования их никакая серьезная работа по любому виду китайского искусства просто немыслима. Определенное представление об эстетике и семантике китайских украшений и их месте в ансамбле костюма позволяют составить образы классической литературы и комментарии к ним исследователей и переводчиков К. И. Голыгиной, М. Е. Кравцовой, Б. Л. Рифтина, Л. П. Сычева /20,43,74,75,92,93,104,154/.

Символика декоративных мотивов, исследование которой было начато еще В.М. Алексеевым /1/, является общей для украшений и других произведений китайского прикладного искусства. К настоящему времени эта символика изучена уже достаточно хорошо. Значительно меньше известно о материалах, их роли и символике в украшениях маньчжурского времени. Однако, учитывая то обстоятельство, что набор драгоценных материалов, характерный для произведений цинских ювелиров, был в значительной мере традиционным для китайских украшений на протяжении всего средневекового периода, а их символика была тесно связана с даосской алхимией и вследствие этого с древнейшим (мифологическим) уровнем культуры, автор счел возможным опираться на те данные, которые приводит Э. Шефер в книге «Золотые персики Самарканда» /108/, широко используя китайские документальные источники, а также на работы Е.А. Торчинова о даосской алхимии и сопровождающие эти работы переводы алхимических текстов /97-99/. Для лучшего понимания специфики предмета анализа были привлечены, кроме того, исследования по ювелирному искусству и символике материалов в украшениях других народов, в разное время в той или иной мере находившихся в контакте с китайцами /10, 11, 24, 56, 79, 94/.

Изучение китайских украшений XVII - начала XX вв. приобретает особую актуальность в связи с необходимостью научной обработки сложившихся музейных коллекций, поскольку многие российские (как, впрочем, и зарубежные) собрания образованы в основном цинскими украшениями. Научная новизна предлагаемого вниманию читателей исследования заключается как в выборе малоизученной области в истории китайского декоративно-прикладного искусства, так и в определении цели работы - реконструировать комплекс китайских ювелирных украшений периода Цин и обозначить их

связь со всем пластом традиционной культуры. В процессе исследования автор выполняет и вводит в научный обиход переводы тех частей сборника «*Хуанчао лици туши*» (комментариев к цинским законам), которые касаются ранговых украшений. Для правильного понимания содержащихся там сведений потребовалось также разобраться в иерархии титулов знатных лиц маньчжурского времени. Эта информация, вследствие особой важности, была вынесена в приложения к тексту книги. В результате проделанной работы оказалось возможным полностью реконструировать ансамбль официальных мужских и женских украшений для аристократов, дворян и чиновников всех рангов, основываясь при этом на данных «*Хуанчао лици туши*», а также, опираясь на накопленные к настоящему моменту сведения по отдельным видам цинских вещей, воссоздать комплекс неофициальных мужских, женских и детских украшений, принятых в праздничном и повседневном костюме маньчжурского времени.

Раздел 3. УКРАШЕНИЯ В АНСАМБЛЕ КИТАЙСКОГО КОСТЮМА ПЕРИОДА ЦИН.

Китайские украшения - это целый мир предметов и образов, мир многоликий, яркий и необычный. Этот мир обладает не только предметностью и материальностью, - он предельно одухотворен, потому что пронизывающие его идеи и воплощенные в нем образы теснейшими узами связаны со всей культурой Китая в ее развитии от древности к средневековью (которое здесь продолжается вплоть до середины XIX века) и, наконец, к новому времени. Связи между различными видами искусства в средневековом Китае были удивительно прочными и разнообразными, поскольку основывались на монолитности культуры и единстве образного восприятия мира. Вследствие этого каждая вновь создаваемая вещь, будь то украшение для женской прически или элемент декоративного убранства интерьера, органично входила в существующую предметную среду. Ювелирное дело представляет собой важную часть китайского прикладного искусства, которое всегда занимало значительное место в художественной культуре этой страны, обслуживая очень широкую сферу жизнедеятельности человека. Украшения, также как и одежда, непосредственно связаны с укладом жизни, системой обычаев, праздников и обрядов. Кроме

того, формирование национального костюма происходит в определенных условиях жилища с его особой конструкцией и пространственным устройством, которые заданы климатическими и природными особенностями страны.

Важной чертой китайской культуры (проявившейся как в архитектуре и классической живописи, так и в произведениях прикладного искусства, например, в украшениях) является специфическое отношение человека к природе. В силу определенных исторических и философско-религиозных причин природа воспринималась как некое упорядоченное и организованное целое, как воплощенная гармония, что сделало ее главным объектом художественного творчества. Бытие человека не только постоянно сопоставлялось с природными ритмами и состояниями, но также наиболее полно выражалось в искусстве через образы природы. Цветы, ветви деревьев, бабочки и птицы - вот основные сюжеты классической живописи и декоративного искусства, - сюжеты, постоянно присутствующие в декоре повседневных китайских костюмов и украшений. В этой связи характерным качеством творческой фантазии китайских художников сделалась широкая ассоциативность, а поэтическая метафора даже в декоративных видах искусства стала одной из основ для построения художественного образа. На этой основе сложилось особое восприятие ювелиром природного материала и понимание заложенных в нем возможностей, оформились характерные признаки декора и его соотношения с формой украшения. Так, во многих китайских украшениях из полупрозрачного цветного камня заметно желание подчеркнуть естественную красоту его рисунка, а в изделиях из коралла - намерение сохранить живую форму материала, обладающую органичностью и природным изяществом.

Вместе с тем, стремление к гармонизации и упорядочению окружающей среды, явившееся характерной особенностью китайского менталитета, проявило себя в тяготении к логической строгости зеркальной симметрии, примеры которой в изобилии встречаются в композициях цинских украшений. Этой же особенностью объясняется преобладание в костюме маньчжурского времени комплектов украшений с одинаковым декором и парных вещей. Адекватное восприятие произведений китайских ювелиров требует понимания того обстоятельства, что каждое украшение создавалось людьми, сознание которых было ориентировано на вполне определенное предметное окружение. Поэтому порождаемое некоторыми женскими украшениями впечатление об их чрезмерной яркости и театральности представляется искаженным. Ведь эти

украшения были задуманы не музейными экспонатами, а элементами ансамбля костюма, в котором они должны были гармонировать с яркими тканями, многоцветной вышивкой и не менее ярким гримом.

Прежде чем перейти к вопросам, непосредственно касающимся семантики и эстетики китайских ювелирных украшений XVII - начала XX вв., необходимо отметить некоторые принципиально важные особенности интересующего нас времени, а также охарактеризовать костюм цинского периода и обозначить место в нем ювелирных украшений.

Период Цин (XVII - начало XX вв.) был для Китая временем правления маньчжурской династии, а потому - этапом особенно сложным и противоречивым. В составе государства находилось большое число разных этносов (в том числе собственно китайцев, маньчжуров, тибетцев и монголов), отношения между которыми были теснее чем когда-либо прежде, что нашло отражение в культуре и искусстве Китая этого времени.

Пройдя в течение нескольких десятилетий путь от лидерства в родовом союзе племен к правлению одной из крупнейших и наиболее древних азиатских империй, маньчжурские государи в целом придерживались политики лояльности по отношению к большинству представителей китайского правящего класса, бюрократии и чиновничества. Скорее всего это не было следствием только лишь политического расчета, поскольку результатом такого отношения явилась полная согласованность модели жизни маньчжуров с традиционной китайской культурой, что для народа с кочевым прошлым было равносильно обретению цивилизованности. Не случайно представителей маньчжурского императорского дома характеризует стремление подняться до культурного уровня китайской интеллектуальной элиты, как об этом свидетельствуют следующие факты. Если первый маньчжурский император, правивший под девизом Шуньчжи, основательно и с энтузиазмом изучал китайский язык, а его сын, известный как император Канси, не только свободно говорил и писал по-китайски, но владел также монгольским и тибетским языками, то внук последнего, блистательный император Цяньлун, находившийся у власти шестьдесят лет и прославившийся как меценат и коллекционер, был кроме того поэтом, живописцем и знатоком китайского классического искусства /113, с.125,134-135/. Интерес к искусству, проявляемый императорами, давно сделался в Китае частью национальной традиции, воспринятой и маньчжурскими правителями. Как правило, императоры лично инспектировали

придворные художественные мастерские, заботясь о том, чтобы выпускаемые ими произведения соответствовали высоким стандартам традиционных китайских ремесел. Интересы маньчжурских государей, таким образом, во многом соответствовали морально-этической модели конфуцианства, которое в период Цин (в форме неоконфуцианства) процветало при августейшей поддержке и покровительстве.

Под влиянием конфуцианства одной из важнейших черт изобразительного и декоративно-прикладного искусства цинского времени становится традиционализм, проявившийся в обращении к весьма архаичным образам и формам, возникшим во времена Чжоу и Хань. Это и понятно. В течение многих веков художественная жизнь Китая не утрачивала своей активности, сплавляя в себе все внешние воздействия и сохраняя свою монолитность. Непрерывность в развитии обусловила такую прочную преемственность культурной традиции, что многие характерные особенности художественного языка, сложившиеся в древности, продолжали свою жизнь на протяжении всего китайского средневековья. Постоянное обращение к проверенным временем образам и формам способствовало формированию устойчивых канонов. Декларативный возврат к традициям, инициаторами которого нередко становились китайские государи, в целом весьма характерен для эпохи позднего средневековья. Маньчжурские правители Китая, сознавая свое исключительно сложное положение, особенно активно выступали за сохранение традиций. Законами императора Цяньлуна были возрождены некоторые древние виды официальных ранговых украшений, восходящие к периоду Хань, а именно мужские поясные подвески и женские головные украшения *цзань* для дворянок и жен чиновников девяти рангов.

Желая подчеркнуть культурную преемственность от предыдущей династии Мин и ориентацию на старые китайские традиции, цинские императоры, как и все китайские государи до них, исполняли основные жреческие обязанности в государстве. Императорские жертвоприношения посвящались Небу, Земле, Солнцу и Луне (соответственно - в дни зимнего и летнего солнцестояния, весеннего и осеннего равноденствия), а также духам плодородия и хлебных злаков, Конфуцию и высочайшим предкам. Традиционной обязанностью императрицы и ее придворных дам оставалось жертвоприношение богине шелководства Лэйцзу. В связи с существованием ритуала, выделявшегося из контекста повседневной жизни, существует также ритуальный костюм и набор мужских и женских ритуальных украшений, соответствующих определенному

рангу. Вместе с тем, императоры цинской династии, и даже самый просвященный из них - император Цяньлун, оставались маньчжурами и вследствие этого людьми совершенно другой культуры.

Одной из характерных особенностей маньчжурской культуры была ее приверженность шаманизму. В 1747 г. в Пекине был издан на маньчжурском языке устав шаманского богослужения, которое осуществлялось не только на территории собственно Маньчжурии, но также во Внутреннем городе (то есть в пекинском императорском дворце). При дворе регулярные шаманские службы (ежедневные, ежемесячные и сезонные) совершались в двух местах - во дворце императрицы и в дворцовом шаманском храме. На богослужения допускались только женщины, но в некоторых случаях было обязательно присутствие государя. При дворе в связи с этим существовал особый штат женщин-шаманок маньчжурского происхождения, которым полагалось ежемесячное жалование /7, с.315-319/. Наряду с шаманизмом в среде маньчжурской знати получил распространение тибетский вариант буддизма - ламаизм, что имело не менее важный смысл для культуры и искусства маньчжурского времени.

Маньчжуры были этносом значительно более молодым и энергичным в сравнении с китайцами, вследствие чего понятия «войско» и «народ» у маньчжуров совпадали, как это обычно бывало и раньше у кочевых народов /22, с.35,76/. Единицей маньчжурского военно-административного деления, равно как и обозначением маньчжурского этноса, служило понятие «*ци*» - «знамя», а весь народ принадлежал к «*ба ци*» - «восемь знаменам». Высшие военные и гражданские должности в империи Цин занимали родственники императора. Поскольку перед маньчжурами стояла непростая задача управлять китайским народом, имевшим многократное численное превосходство, требовалось использовать все существующие ресурсы. Несмотря на значительное несоответствие в численности этих народов, количество официальных должностей, занимаемых маньчжурскими и китайскими чиновниками, было примерно одинаковым /53, с.84/. Даже дочери маньчжурских аристократов выдавались замуж с таким расчетом, чтобы их мужья могли быть привлечены к управлению страной, получая титул соответственно рангу жены. Сложная система рангов требовала особых знаков отличия в виде ювелирных дополнений к официальным формам костюма.

В 1759 г. в Китае были обнародованы законы, устанавливающие формы мужской и женской одежды и украшений для августейших

особ, аристократии, дворянства и чиновников девяти рангов. Эти законы закрепили те формы одежды и украшений, которые появились в результате более чем столетнего периода развития маньчжурского костюма на китайской почве. Несколько позднее, в 1766 г., был опубликован многотомный альбом ксилографических иллюстраций и комментариев к этому закону, известный под названием «*Хуанчао лици туши*» («Образцы предметов ритуальной утвари царствующей династии»), являющийся для нас основным документальным источником по китайским ритуальным и официальным ранговым украшениям маньчжурского времени /162/.

В предисловии к изданию, написанном самим императором Цяньлуном, говорится следующее: «...(в отношении одежды) Мы опираемся на старые установления Нашей (то есть маньчжурской - М.Н.) династии (и ничего) не смеем менять ... (династии завоевателей 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 (среди этих династий) ни одной, которая бы не погибла через одно поколение». В словах Цяньлуна отражено намерение маньчжурских правителей введением своих обычаев укрепить власть над Китаем. Действительно, никто из прошлых завоевателей не изменил внешний облик китайцев настолько сильно, насколько это удалось сделать маньчжурам. Китайских мужчин обязали брить переднюю часть головы, а оставшиеся на затылке волосы заплетать в длинную косу. Чиновникам китайского происхождения полагалось носить платье маньчжурского покроя, постепенно прижившееся в костюме всех слоев общества. Только китайским женщинам удалось сохранить свою национальную прическу и соответствующий ей набор украшений, а также некоторые другие элементы традиционного костюма, хотя жены столичных чиновников, особенно в официальных случаях, были обязаны одеваться также как маньчжурские женщины.

В целом для китайского костюма характерен свободный широкий крой, длинный и широкий рукав, использование завязок, тогда как одежда маньчжуров, изначально больше приспособленная для верховой езды, плотно облегалa тело и отличалась узкими рукавами, тесным воротом и рядом застежек. Мужская одежда в годы Цин при всех установленных законом формах состояла из халата *пао*, поверх которого надевалась однобортная кофта - *гуа*, причем рукава кофты были шире и короче рукавов халата. На голове летом мужчины носили широкие шляпы, сплетенные из тростника или бамбука, зимой - отороченные мехом круглые шапки, и те, и другие - со

знаками ранговых отличий. Маньчжурский женский костюм был в основном аналогичен мужскому. Китайки, в отличие от маньчжурок, носили двубортные кофты - *ао* с широкими рукавами. Под кофту простолюдинки надевали просторные штаны, а знатные женщины - складчатую юбку-плахту. Популярным элементом повседневного женского костюма были безрукавки - *бэйсинь* / 93, с.62-63/.

Самым торжественным костюмом маньчжурского времени был парадный и ритуальный костюм - *чаофу* с набором ранговых украшений. Костюм *чаофу* применялся по случаю официальных жертвоприношений, а также для наиболее торжественных церемониальных выходов при дворе. Торжественные выходы предполагали обряд поклонения аристократии и чиновников государю. На эти торжественные шествия был ориентирован как архитектурный ансамбль дворца, семантическим центром которого являлся сам император, так и парадный костюм, отличавшийся величиной и монументальностью. Большие церемонии при дворе производились трижды в год - в празднование Нового года, в день рождения императора и в день Зимнего солнцестояния. Малые выходы бывали ежемесячно - пятого, пятнадцатого и двадцать пятого числа. Все церемонии совершались зимой и весной в восемь, а летом и осенью - в пять часов пополудни /7, с.154-158/.

Костюм *чаофу* цинского императора в соответствии со старой китайской традицией окрашивался в светло-желтый цвет (*минхуан*, цвет Земли и спелых хлебов) и украшался изображениями пятикоготных драконов, играющих огненной жемчужиной-Солнцем. Драконы в этой композиции были не только символами императора, восходящими к китайской древности, но также образами, непосредственно связанными с идеей плодородия и отражающими представление о сакральном характере императорской власти. Аналогичные изображения повторялись в убранстве интерьеров дворца и декоративном оформлении всех предметов, которые находились в пользовании императора. «Императорский желтый» вообще преобладал в колорите костюма и личных вещей государя. Только по случаю жертвоприношений Небу, Солнцу и Луне императору полагался ритуальный костюм и набор украшений другого цвета (синего, красного или бело-голубого соответственно), символически связанного с объектом ритуала.

У наследника и других сыновей императора, а также великих князей одеяния имели желтый цвет, однако отличались оттенками (абрикосовым - у наследника и золотисто-желтым у прочих). У всех остальных официальные одеяния окрашивались в темно-синий цвет.

Ансамбль ювелирных украшений парадного костюма *чаофу*, закрепленный указом императора Цяньлуна, отражает основные тенденции, характерные для культуры Китая в период правления маньчжурской династии. Комплекс парадных мужских украшений включал в себя сложное по композиции навершие головного убора *дин*, кокарды-*шэлин*, ожерелье-*чаочжу*, накладные украшения пояса-*бань* и набор поясных подвесок в виде лент-*пэйфэнь* и некоторых бытовых предметов (огнива-*суй*, ножичка-*сяо*, иглы-*си* и шелковых кисетов-*пэйнань*). Ансамбль аналогичных женских украшений был несколько сложнее и состоял не только из навершия-*дин*, но и других декоративных элементов головного убора (таких как золотые, отделанные жемчугом фигурки фениксов, фазанов и павлинов в головных уборах императриц и аристократок высших рангов), диадемы-*цзиньюэ*, трех пар серег-*эрши*, а также гривны-*линьюэ*, трех рядов ожерелья-*чаочжу* и подвесок-*пэйфэнь*. Все украшения парадного костюма выполнялись из определенных указом материалов (у августейших особ это в основном золото, жемчуг, рубин и коралл) и служили знаками социального положения их владельцев. Показателями ранга являлись также числовые соотношения элементов и камней в украшениях, как это видно в таблице, приведенной в *Приложении 6*.

Для менее торжественных случаев использовался официальный костюм - *цзифу*, декор и ювелирные дополнения которого были значительно проще, ограничиваясь навершием головного убора-*дин* в виде оправленного металлом шарика из драгоценного материала, соответствующего рангу, ожерельем-*чаочжу*, серьгами (у женщин) и декоративными деталями пояса (у мужчин). Поясные украшения костюма *цзифу* определялись благосостоянием и вкусом владельца.

Таким образом, в Китае маньчжурского времени сосуществовали два варианта костюма и украшений - маньчжурский, установленный законами для ритуала и официальных случаев, и национальный китайский (который, как правило, носили женщины) - для праздников и повседневной жизни.

В обыденной жизни в женской одежде преобладали головные украшения, а в мужской - детали отделки пояса, хотя китайские мужчины в период Цин в неофициальной обстановке, как правило, не подпоясывали верхних халатов. Таким образом, украшения повседневного костюма большей частью предназначались женщинам. Декор женского повседневного костюма из хлопчато-бумажной ткани или шелка (у более состоятельных лиц) вообще был пышнее и цветистее мужского. Мужчины обычно носили однотонные халаты черного или синего цвета. Белый цвет обозначал

скорбь, серые и коричневые одежды применяли во время поста. Красный цвет символизировал радость и защиту от скверны и вследствие этого активно использовался в свадебном костюме. Женская одежда, в которой, как правило, присутствовали легкие пастельные тона (розовый, светло-зеленый, бледно-голубой) отделялась ткачеством и многоцветной вышивкой, основными мотивами которой служили легко узнаваемые изображения цветов, плодов, насекомых и птиц. Эти мотивы часто были ограничены очертаниями декоративных кругов - *туаней* (или *туаньхуа*), которые располагались на платье в виде ярких пятен, оттенявшихся большими пространствами гладкого фона. Полихромной вышивкой покрывались также *буфаны* - нагрудные и наспинные нашивки с фигурами ранговых животных, крепившиеся на халаты знати. Повседневная мужская одежда обычно украшалась орнаментальными мотивами (например, облачным или свастиковым узором), стилизованными иероглифами и символами долголетия, которые совпадали с цветом платья и выполнялись в технике ткачества. В целом, в одежде и украшениях наиболее важными элементами дизайна служили изображения кучевых облаков, иероглифов *шоу* - «долголетие» и бабочек, летающих среди цветов.

Популярность мотивов жанра «цветы-птицы» в декоре женской одежды и повседневных украшений объясняется не только эстетическими, но и вполне бытовыми причинами. Жизнь китайской женщины была в основном ограничена пределами дома. Поэтому имевшийся в каждом доме небольшой закрытый дворик в богатых усадьбах нередко превращался в уютный и нарядный сад для прогулок и отдыха обитательниц внутренних покоев. Привычка постоянно находиться в доме, в котором ежедневно присутствует вся большая семья, приучала вести себя сдержанно, вежливо и внимательно. Отсюда щебечущий голосок китайских женщин и поведение, напоминающее грациозное и непритязательное существование цветка. Не случайно сопоставление красивой женщины и цветка стало одной из наиболее распространенных литературных метафор. Образы молодых женщин, гуляющих в саду среди цветущих растений, бабочек и птиц, популярны в искусстве цинского времени. В знаменитом цинском романе «*Хун лоу мэн*» («Сон в красном тереме») описывается одна из таких прогулок в саду. Героиня романа по имени Баочай, увидев бабочку, достала из рукава веер и принялась играть с ней, похлопывая веером по траве /154, с. 271/. Это описание, при всей его непосредственности, оказывается однако чем-то большим, чем зарисовка с натуры, если вспомнить, что образы бабочки или мотылька, порхающего по

цветам в поисках нектара, отождествляемые с юными любовниками, также традиционны и глубоко символичны.

Наши понятия относительно облика китайцев всех предшествующих времен вообще, и людей периода Цин в особенности, во многом формируются на основании сохранившихся изображений и литературных описаний, в которых персонажи выступают в определенных костюмах и украшениях. В романе «*Цзинь пин мэй*» («Цветы сливы в золотой вазе»), возникшем в конце периода Мин, читаем: «...раздался мелодичный звон украшений, повеяло нежным ароматом мускуса и орхидей, и появилась красавица в платье из тонкого шелка с орнаментом в виде единорога. Поверх был надет широкий синий халат с буфанами, жемчуг с бирюзой и шпилька-феникс украшали прическу» /104, т.1, с.105/. В сравнении с этим несколько театрализованным описанием одной из героинь романа, в котором земная женщина похожа на небожительницу, приведенное ниже изображение куртизанки выглядит более конкретно: «В разгар веселья появилась У Инь-эр... голову украшали жемчужный обруч и шпильки в форме вытянутых изумрудных облаков. В ушах висели серьги-золотые бутончики цветов гвоздичного дерева» /104, т. II, с.231/. Облачная форма шпилек здесь не случайна, поскольку в одном из значений облако символизировало женскую ипостась, а выражение «облака и дожди» в классической литературе было синонимом любовного соединения /20, с.6/.

Головные украшения, прежде всего, разумеется, шпильки для прически, считались в Китае символами самой женщины, поскольку правилами этикета, восходящими к глубокой древности, китайским женщинам предписывалось ежедневно тщательно ухаживать за волосами и аккуратно укладывать их в высокую прическу, скрепляя шпильками и гребнями. Нарушить это предписание могла лишь женщина, пребывающая в состоянии болезни или траура: «Милый мой - отважный воин... С той поры, как на восток ушел он, на голове моей овин - не потому, что нечем умастить, но для кого готовить мне убор», - сказано в одном из стихов древней «Книги песен» («*Шицзин*») от лица героини, которая символически разделяет трудности и опасности, переносимые ее мужем на чужбине /3, с.202/. Сунская поэтесса Ли Цинчжао, в разлуке с возлюбленным воспевающая в изящных и нежных стихах свои чувства к нему, замечает: «Слезы смыли румяна с лица, украшения в тягость мне... Не в силах встать - лежу во власти грез, и не нужны заколки для волос» /50, с.49, 26/.

Во времена, предшествовавшие цинскому правлению, высокая прическа в Китае была обязательной для девушек, которым

исполнилось пятнадцать лет, чем знаменовался для них переход из детского возраста в состояние зрелости. О достигшей совершеннолетия девушке говорили, что она уже закалывает волосы шпильками. В сунской новелле о Ян *гуйфэй* описывается эпизод представления «драгоценной наложницы» императору Сюаньцзуну, когда пятнадцатилетняя *гуйфэй* получила в подарок шкатулку с золотыми шпильками и украшениями для волос, которыми император собственноручно скрепил ей прическу. Одна из этих золотых шпилек, переломленная Ян *гуйфэй* пополам, стала последним напоминанием государю о погибшей возлюбленной /65,с.13,38/.

В цинское время девушки, в отличие от замужних дам, носили волосы распущенными или заплетенными в косы. Высокая прическа впервые соорудилась на голове просватанной девушки, шпильки же входили в набор даров, которые жених должен был отослать невесте перед свадьбой. В XVIII - XIX вв. такая прическа, отличавшаяся в разных провинциях страны некоторыми особенностями, была образована гладко зачесанными волосами, пропитанными клейким смолистым составом, придающим ей прочность. Волосы китаянок, разделенные на пряди, укладывались на темени в форме банта, крыльев бабочки, петель и т.д. и закреплялись металлическими шпильками, заколками и гребнями. Маньчжурки обычно разделяли волосы на прямой пробор, спускали мягкими складками на виски и собирали сзади в пучок, над которым возвышалась шапочка из ткани, унизанная украшениями. В самых торжественных случаях, например на свадьбу, китаянки применяли украшение *фэнгуань* - роскошный головной убор, вроде короны или диадемы из драгоценных металлов, камней и перьев, с изображением фениксов среди цветущих растений.

По свидетельствам европейских и русских путешественников, посещавших Китай в конце правления династии Цин, украшения из полупрозрачных цветных камней, красного коралла, белой или тонированной кости и бирюзовых или лазуритово-синих перьев зимородка были тогда сравнительно дешевы и доступны. Неизменной была любовь китайцев к изделиям из нефрита *юй*, при этом особенно ценился камень яркого яблочно-зеленого оттенка. Подделки обычно выполнялись из дешевого зеленовато-белого «мыльного камня» - агальматолита, имевшего некоторое сходство с нефритом, но более мягкого. Желая сбыть дефектные украшения из камня, продавцы заполняли пустоты воском. Украшения из камней и перьев зимородка продавались на рынках возле храмов и на людных

городских улицах. Торговцы раскладывали их на лотках или прямо на земле /42, с.315/.

В прическах ювелирные украшения из драгоценных камней и металлов соседствовали с живыми сезонными и искусственными цветами. В выборе украшений для прически практически не существовало возрастных преград. Даже особы почтенного возраста не отказывали себе в удовольствии увенчать свою голову ярким пионом или гранатовым цветком. При этом, чтобы продлить жизнь цветам, их стебли закреплялись в крохотных бутоньерках, заполненных водой.

В годы Цин в основном сохраняется традиционное для Китая отношение к женским головным украшениям как символам самой женщины. Известно например, что знаменитый китайский роман маньчжурского времени - «Хун лоу мэи» («Сон в красном тереме»), ставший, по мнению исследователей, своеобразной энциклопедией жизни позднего Китая, имел и другой вариант названия («Двенадцать цзиньлинских шпилек»), который показывает, что декоративные элементы костюма играют особую роль в образном строе произведения. Не случайно имя одной из главных героинь романа - Баочай - «Драгоценная шпилька» и она являет собой идеал женственной прелести и обаяния, тогда как имя другой героини - Линь Дайюй, состоит из иероглифов, обозначающих «краску для бровей» и «нефрит» /92, с.263/.

В период Цин сложная прическа китаянки с набором специфических украшений, отделанные многоцветной вышивкой одежды и яркий грим образовывали неповторимый по выразительности ансамбль. По бытовавшим понятиям, красота женщины зависела не только от природных данных - нежной белой кожи, блестящих черных волос, гладких изящных ногтей, - эта красота во многом была «сделанной» благодаря уходу и умело наложенному гриму. Лицо женщины покрывалось слоем белил, пудры и румян, губы подкрашивались яркой помадой, брови обычно выбривались, после чего их рисовали черной краской /18, с.122/.

Столь же бережно заботились о красоте рук, кожа которых должна быть белой и мягкой, при этом на пальцах отращивали длинные ногти, у ценителей женской красоты получившие название «птичьих коготков». Чтобы придать пальцам больше сходства с «яшмовыми ростками бамбука», ногти окрашивали красным соком бальзамина. В период Цин эта мода была принята и у маньчжурок /78, с. 41/. Великолепие женских рук умножалось стараниями ювелиров: браслеты, кольца, футляры для длинных ногтей в повседневном и праздничном женском костюме маньчжурского

времени не уступали в популярности ювелирным элементам причесок и головных уборов.

Особое внимание уделялось ноге. Писатель XVII века Ли Юй, автор известного эротического романа «Подстилка из плоти», наставляя читателя в том, как следует выбирать наложницу, со всей серьезностью обращает внимание на ноги - упаси бог, если у избранницы большая нога. Он же советует не прельщаться женщиной, голос которой неприятен, ведь этот голос придется слушать слишком часто /20, с.10/. Но если последний недостаток был практически неисправим, то для того, чтобы нога женщины не росла, существовало надежное средство - в детстве ступни туго бинтовали, поэтому ноги китайнок приобретали характерную форму (которую сравнивали с цветком лотоса), что считалось одним из признаков женской красоты.

Традиции в этой области оказались такими стойкими, что попытка маньчжуров нарушить их не привела к успеху. В 1664 г. был издан указ, запрещающий китайкам бинтование ног. Этот указ, встреченный враждебно, поспешно отменили /27, с.80/. Поэтому маньчжурские государи, введя регламент на форму прически для китайских мужчин, предусмотрительно сохранили за китайками право на традиционный головной убор и украшения. Более того, головные украшения маньчжурок, применявшиеся в неофициальной обстановке, обычно не отличались от украшений китайнок ни в формах, ни в материалах, ни в элементах декора. Разница состояла лишь в способах ношения - шпильки, гребни и цветочные украшения маньчжурки носили не только в волосах, как это делали китайские женщины, но также поверх шапочек из ткани, имевших характерную «роговую» форму.

Своеобразием отличались формы детских причесок. По обычаю маленьким детям принято было брить головы, оставляя прядь волос над одним или обоими ушами у девочек и вихор на темени у мальчиков. Детскими украшениями служили шейные обручи и обереги разных видов и форм, которые носили как подвески на груди или нашивали на шапочку.

Таким образом, реконструкция комплекса китайских украшений маньчжурского времени в его семантической и эстетической взаимосвязи с системой цинской и традиционной китайской культуры позволяет не только охарактеризовать во всей полноте костюм XVII - начала XX вв., но также увидеть в красках, образах и формах предметную среду этого времени и, более широко, быт и

ритуал цинского Китая. Ювелирные украшения периода Цин, представляя собой важную часть костюма, в той же мере, что и одежда, служат знаками времени и национальной принадлежности. Выражая вкусы и настроения людей, они создают неповторимый колорит эпохи.



Глава I. МАТЕРИАЛЫ.

Материальные субстанции - та основа, без которой нет ювелирных украшений. Семантическое и эстетическое своеобразие вещей формируется уже на субстанциональном уровне и связано с преобладанием определенного набора материалов и технических приемов. *Раздел 1. "Описание материалов"*, включающий в себя сведения об источниках их поступления и характере применения в китайских личных украшениях, открывает главу, перечень материалов дан в *Приложении 2*. Технические приемы, используемые в ювелирном деле XVII - начала XX вв., в большинстве своем известны в Китае задолго до периода Цин. Информация о них приведена в *Разделе 2* этой главы ("*Технические приемы*") и в *Приложении 3*. Пристрастие ко многим материалам было достаточно стабильным, что вероятно связано с некоторыми важными понятиями, коренящимися в китайской культуре (*Раздел 3. "Семантика материалов"*). Не менее существенное значение в выборе материалов для личных украшений имели определенные эстетические предпочтения и вкусы людей, ставших в цинское время наследниками древней культурной традиции (*Раздел 4. "Эстетика материалов"*).

Раздел 1. ОПИСАНИЕ МАТЕРИАЛОВ.

Разработанная в западном ювелирном деле классификация материалов /например, 55, с. 32-38/, на которую иногда придется ссылаться, чтобы оттенить специфически китайский взгляд на тот же предмет, не имеет прямой аналогии в Китае. Понятие *баоши* - "драгоценный камень", подразумевает камни минерального и органического происхождения без принятого на Западе деления их на драгоценные (ювелирные), полудрагоценные (ювелирно-поделочные) и поделочные. Все они считались "драгоценными", то есть достойными использования в украшении, также как рог, кость, черепаховый щит, стекло, некоторые породы дерева и, менее долговечные в сравнении с ними, перья зимородка, столь широко распространенные исключительно в китайском ювелирном деле. Более близким к европейскому был взгляд на драгоценность определенных металлов - золота и серебра, но любимая западными ювелирами XIX-XX вв. платина не нашла применения в цинском Китае. Охарактеризованные ниже материалы, применявшиеся

цинскими ювелирами, в значительной степени определили художественное своеобразие украшений XVII - начала XX вв.

В маньчжурское время, как и в другие периоды, в личных украшениях знати и двора обозначился особый круг материалов-фаворитов, к которым можно отнести золото, перья зимородка *цуй* и драгоценные камни - жемчуг, коралл, янтарь, лазурит, кошачий глаз, бирюзу /158, с. 483-484/. Многие из этих драгоценных субстанций служили основой для официальных знаков отличия цинской аристократии, дворянства и чиновных особ (*Приложение б*). Материалы, описания которых в тексте главы отсутствуют, а названия даны в *Приложении 2*, также были известны китайским ювелирам, но (всегда или только в период Цин) применялись значительно реже, что исключает необходимость подробных комментариев к ним. В последовательности описания материалов учитывается то положение, которое каждый из них занимал как в китайских украшениях в целом, так и, в особенности, в ювелирном искусстве XVII - начала XX вв.

Драгоценные камни. Предпочтение, которое китайцы отдавали полированным и резным камням в качестве основы для личных украшений, установилось очень рано, в эпоху неолита, и сохранилось в непрерывности традиции до начала XX в. Китайцы знали и применяли достаточно большое число минералов, однако лишь некоторые из них имеют особое значение в контексте национальной истории и культуры.

Главным среди минералов с древности считался камень *юй*. В англоязычной литературе, посвященной данной проблематике, он фигурирует под псевдонимом "Jade" - "жадеит"/см., например, 127/, на русский язык обычно переводится словами "нефрит" или "яшма", последнее название в русском переводе однако не совсем точно, поскольку для обозначения яшмы существуют другие иероглифы - *би* и *яо* (*Приложение 2*). В действительности под именем *юй*, известным как полупрозрачный белый, желтый, коричневый, зеленый в разных оттенках минерал, понимались нефрит и жадеит (часто, но не всегда похожий на него по цвету и текстуре), а также, вероятно, и некоторые другие полупрозрачные поделочные камни /44, с. 5/. По европейским понятиям, отличным от китайских, все они относятся не к высшей категории ювелирных камней, а к более низкой группе полудрагоценных минералов /55, с. 34/.

Практически весь нефрит, когда-либо попадавший в руки китайских резчиков и ювелиров, был привозным. Известны месторождения этого камня около озера Байкал (Сибирь) и в Хотане (Средняя Азия). Возможно некоторое количество нефрита в

прошлом добывали в Южной Маньчжурии. Жадеит, любимый мастерами периода Цин, в это время часто поступает из Бирмы /142, с. 70; 108, с. 450, прим. 88/. Факт использования в китайских украшениях привозных материалов часто объясняют тем обстоятельством, что Китай был беден драгоценными камнями и металлами, что не соответствует истинному положению вещей. Нежелание разрабатывать собственные месторождения по-видимому следует связать с оформившейся уже в поздниханьское время в контексте даосизма идеей о “воздаянии” (*бао*) и “переносе вины” (*чэи фу*), в согласии с которой считалось, что рытье колодцев, повреждающее “вены матери-земли” влечет наказание не только для обидчика, но даже для его потомков и соседей /97, с. 162-163/.

Обычай ношения драгоценностей из нефрита восходит к очень древним временам. Среди археологических находок, датирующихся периодом неолита, сохранились гребни *шу*, подвески *пэйши*, разъемные кольца и ожерелья, образованные бусинами, трубками и подвесками из камня *юй* /160, с. 72; 161, с. 150-152/. С глубокой древности до периода Хань из нефрита вырезались детали парадного головного убора *мян* и поясные подвески, входившие в состав церемониального мужского костюма. Верхняя часть убора *мян* императора в доханьское время была украшена спереди и сзади завесой из нефритовых шариков пяти цветов (прим. 1), а в период Хань - шариками *байчжу* из белого нефрита, который соответствовал рангу императора. Тогда же уборы *мян* аристократов *гун* и удельных князей *чжухоу* имели завесу из нитей зеленого нефрита, а сановников *цин* и *дафу* - черного /93, с. 55/.

Эта ситуация показывает, что комплекс знаков различия высшей аристократии, в котором используются по-разному окрашенные цветные камни, впервые возникает в Китае в эпоху древности. К поясу парадного костюма крепились нефритовые подвески *пэйюй*, которые начинают применять, по-видимому, еще до периода Хань, однако цельная композиция такого поясного украшения, состоящая из нефритовых пластин разных форм, соединенных друг с другом понизьями из бусин, сложилась много позднее /93, с. 36; 158, с. 44/.

К женскому церемониальному костюму полагались нефритовые шпильки *ци* или *цзань* (см. Главу 2), наверхия которых были украшены шариками *байчжу*, и подвески. Подвесные детали *чжэнь* из нефрита в древности обрамляли головные уборы правителей (императоров *ди* и князей *ван*). Как поясняет Чжоу Сибао, ссылаясь на ханьский словарь “*Ши мин*” (“Толкование имен”), помимо эстетического значения такие подвески играли роль оберега,

закрывая уши правителя, чтобы заглушать нечестивые речи /158, с. 104/.

В период Цин среди мужских украшений из нефрита преобладают поясные пряжки, замечательные образцы которых представлены в коллекциях Британского Музея /142, ил. 374-377/ и Государственного Эрмитажа /44, ил. 62/. Достойным примером женского украшения, в соответствии с древнейшей традицией целиком вырезанного из камня юй (в данном случае, вероятнее всего, бирманского жадеита), может служить находящаяся в музее Гугун пара браслетов цвета цуй (оперения самки зимородка), относящаяся к правлению Цяньлун /156, ил. 269/. Кабошоны и резные фигурные детали из этого полупрозрачного цветного камня входили в композиции многих цинских украшений, сочетавших драгоценные металлы с другими ювелирными материалами.

Жемчуг чжусу, дунчжусу - высокоочтимая драгоценность, по значимости и древности следующая за камнем юй. Рождение жемчужины происходит в раковине моллюска, способного наращивать защитные слои перламутра вокруг травмирующих инородных тел, попавших внутрь раковины. Форма жемчужины обычно зависит от ее местоположения. В средней части раковины образуются округлые перлы правильных очертаний, в мышечных тканях ближе к краям - жемчужины причудливого вида. Среди "правильных" жемчужин наиболее распространены круглая, продолговатая, каплевидная и полусферическая формы. Лучшими считаются крупные (6 мм и более в сечении) перлы, белые, розовые, черные правильной круглой или овальной формы. В Китае ценился и каплевидный жемчуг, находивший применение в подвесных деталях украшений всех династий от Сун до Цин. Реже в декоре вещей использовались так называемые "барочные" жемчужины сложных форм, примером чему могут служить детали головного убора из музея Метрополитен, найденные в Пекине при раскопках памятника минского периода /133, ил. 4/. Во все времена китайцы отдавали предпочтение жемчужинам белого цвета с равномерным перламутровым и бархатистым блеском. В украшениях использовался как пресноводный жемчуг, поступавший из провинции Сычуань, так и морской, доставляемый из провинции Гуаньдун и более отдаленных мест - Персии и Цейлона /108, с. 322-323/. Большое количество жемчуга в произведениях китайских ювелиров появляется в период Тан /140, №№ 32, 48, 100/, хотя и тогда с перлами нередко соседствуют их заменители - пластины перламутра чжуму /140, №№ 32, 59 В/. До этого в императорских официальных украшениях использовались белые бусины байчжусу из

камня юй, вероятно, “изображающие” собой жемчужины. Не случайно иероглиф “чжу” кроме значения “жемчужина” имеет и другие - “шарик”, “бусина” /9, т. III, с. 757 № 9189, “чжу”/.

В период Цин знаками различия на официальных украшениях императоров и высшей аристократии служили крупные морские жемчужины дунчжу (Приложение б). Право ношения ожерелья чаочжу, набранного из жемчуга, было закреплено законами за императором и императрицами. Во многих источниках отмечается пристрастие к жемчугу императрицы Цыси и ее окружения, применявших жемчуг в декоре повседневных костюмов /37, с. 302-319; 73, с. 255-256; 78, с. 142-143/. В недорогих украшениях XIX в. из серебра и сплавов часто встречаются бусины, имитирующие жемчуг.

Коралл шаньху, как и жемчуг, относится к органическим ювелирным камням. Он представляет собой древоподобный остов морских существ - полипов, обитающих в южных морях. Ювелирное значение имеют плотные кораллы, которые можно обрабатывать и полировать. Коралл непрозрачен, цвет его - молочно-белый, розовый, оранжевый, красный и черный. В Китае, как и везде, ценились кораллы красной гаммы, и особенно киноварно-красного оттенка, их ввозили из Персии и Цейлона. Возможно, китайское название шаньху восходит к иранскому “санга” - “камень” /108, с. 325/. В качестве материала для личных украшений коралл широко использовался на протяжении всего средневекового периода.

В цинское время кораллы применялись в отделке некоторых официальных украшений. Например, при совершении ритуала жертвоприношения Солнцу императору полагалось коралловое ожерелье чаочжу в ансамбле костюма чаофу, который в этом случае (в соответствии с характером ритуала) был окрашен в красный цвет /156, с. 297, ил. 464/. Два аналогичных ожерелья дополняли костюм чаофу императриц, наложниц императора и аристократок не ниже фугогун фуцзэнь (Приложение б). Коралловая бусина на официальных головных уборах служила знаком различия чиновника второго ранга и приравненных к нему знатных особ сяньчжу эфу и нань /162, цз. 5, с. 27-28/. Кроме того, в маньчжурское время коралл часто применялся в декоре неофициальных украшений, таких как браслеты, шпильки и другие ювелирные детали для убранства женских причесок, причем кроме кабошонов и бусин из коралла, ювелиры включали в композиции вещей веточки шаньху, близкие природным формам /156, с. 188/.

Янтарь хупо, миши - окаменевшая смола ископаемых хвойных деревьев, чаще всего желтого и коричневого цветов, богатых

оттенками. Янтарь охотно использовался китайскими мастерами в разные времена при изготовлении бус, подвесок, головных шпилек, а также для отделки украшений из драгоценных металлов. Ввозившийся в Китай камень происходил из нескольких источников, наиболее отдаленным из которых было побережье Балтийского моря, а близлежащим - месторождение ископаемого янтаря в Верхней Бирме /108, с. 327/.

Самые ранние реально существующие вещи такого рода - золотые кольца, инкрустированные янтарем, были обнаружены в погребениях ханьского времени в провинциях Хунань и Гуанчжоу /160, с. 184/. Этот факт достаточно примечателен, поскольку янтарь, также как и другие органические ювелирные материалы, в древних украшениях обычно разрушается. Янтарная шпилька *цзань* с навершием в виде головки дракона была найдена в погребении минского императора Ваньли в Динлин /151, т. I, с. 313/.

В правление династии Цин янтарь служил материалом для ожерелья *чаочжу*. Янтарное ожерелье украшало костюм *чаофу* императора при жертвоприношениях Земле. Такое же ожерелье по закону предписывалось носить в ансамбле костюма *чаофу* наложницам императора и наиболее знатным женщинам из рода императора, в сочетании с двумя коралловыми *чаочжу* (Приложение б). Во многих неофициальных украшениях маньчжурского времени использованы резные фигурные детали из янтаря /156, с. 188; 132, ил. 18/.

Лазурит, ляпис-лазурь *цинцзиньши* - непрозрачный камень синего цвета в различных оттенках от голубого до фиолетового, имеющий неровную окраску с включениями белого, серого и черного цвета, а также нередко с золотистыми или серебристыми вкраплениями, давшими название камню - *цинцзиньши* - "синезолотой камень". Характерно, что и на мусульманском Востоке лучшим сортом лазурита считался камень с подобными вкраплениями /79, с. 311/. Ляпис-лазурь широко использовалась в китайском ювелирном деле уже в период Тан. В это время контакты Китая с его западными соседями были особенно продуктивными. Важными объектами международной торговли служили драгоценные камни.

Местом добычи лазурита не только в древности, но также в правление династий Мин и Цин, был Бадахшан (долина Амударьи, Средняя Азия) /11, с. 119/, однако в Китай этот камень поступал также из Хотана и считался "персидским" самоцветом. В Персии лазурит с древности соотносился с образом Неба. Ляпис-лазурь

высоко ценилась и в Тибете, где такие украшения носили и мужчины, и женщины /142, с. 175, ил. 401/.

В цинское время, когда в Китай ввозилось немало тибетских ювелирных изделий культового и светского характера, лазурит становится особенно популярным минералом в отделке украшений маньчжурской аристократии. Оправленный в золото лазурит, в соответствии с законами императора Цяньлуна, должен был применяться в декоре официального женского головного украшения *цзиньюэ* и скреплять жемчужные понизи парадного головного убора *чаогуань* императриц и женщин из рода императора. Лазуритовое ожерелье *чаочжунь* императору предписано было надевать к синему парадному облачению *чаофу* во время жертвоприношений на алтаре Неба. В цинской системе обозначения рангов лазурит служил показателем чиновника четвертого ранга и приравненных к нему знатных особ *фэнъэньцзянцзюнь* и *сяньцзюнь эфу* (Приложение б).

Бирюза *биси*, *люйсунши* - непрозрачный минерал голубого и зеленого цвета в разных оттенках, нередко с включениями других пород в виде прожилок или вкраплений, в Китае с древности служил для инкрустации изделий из металла, обрабатывался в виде кабошонов и бусин правильных округлых форм, был основой для декоративной резьбы. Одно из названий бирюзы - *биси* - "западная яшма", показывает, что китайцы сближали этот минерал с хорошо известной им с древности яшмой (*би*, *яо*), а также то, что они были осведомлены о важном значении этого камня в других странах, расположенных к западу от Китая.

Бирюза добывалась в Тибете /79, с. 298/, а также во многих районах Средней Азии, например, в Фергане и вблизи Ходжента, причем последнее месторождение разрабатывалось уже в XVI в. /11, с. 116/. Этот камень ввозили в Китай из Хорезма по Шелковому пути /24, с. 220/. Хотя по мнению таких авторитетных исследователей, как Б. Лауфер, М. Бойер и, вслед за ними, Э. Шефер, бирюза никогда не ценилась в Китае, сохранилось немало примеров ее применения в украшениях разных эпох /108, с. 449, прим. 88/.

В провинции Шаньси были найдены серьги *эрхуань* позднешанского времени, инкрустированные крупинками бирюзы /160, с. 150/. Золотые перстни с бирюзой создавались в эпоху Хань и позднее. Два подобных украшения периода Северная Вэй обнаружены на территории Внутренней Монголии /160, с. 184/. Кабошонами и фигурками птиц из бирюзы инкрустирована золотая шпилька танского времени, находящаяся в собрании музея Метрополитен /140, № 48/.

В маньчжурский период, вероятно в результате усвоения новой волны западных влияний, бирюза стала материалом для официальных и повседневных украшений высшей аристократии (Приложение 6). Император носил бирюзовое ожерелье *чаочжу* в ансамбле одеяния *чаофу* белого цвета во время жертвоприношений Луне.

Кошачий глаз *маоцзинци*, *маояньши* - минерал зеленого, желтого или серого цвета, представляющий собой разновидность кварца с включением слюды и других минералов, родственен авантюрину и тигровому глазу, обладает оптическим эффектом мерцания, искристого блеска.

Один из ранних образцов китайского украшения, инкрустированного кошачьим глазом, датируется концом периода Тан или, что кажется более вероятным, началом династии Сун и представляет собой женский парадный головной убор *фэнгуань* из музея Метрополитен /133, ил. 7-11/. Камень *маояньши* играет существенную роль в китайском ювелирном деле, начиная с периода Мин. Желтым кошачьим глазом отделано кольцо из богатого минского погребения в провинции Цзянсу /160, с. 184, ил. 236/. Этот эффектный минерал применен во многих императорских украшениях периода Ваньли, обнаруженных в Динлин /151, т. I, с. 208-209, 313-314, т. II, ил. 121-124/.

В период Цин *маояньши* постоянно присутствует в наборе камней для официальных украшений высшей аристократии (Приложение 6). Кошачий глаз, например, применен в отделке парадных поясов *чаодай* знатных особ *цзюньван*, *чжэньгогун*, *миньгун*; этим драгоценным минералом были инкрустированы фигурки птиц в головных уборах *чаогуань* императриц *хуантайхоу*, *хуанхоу* и наложниц императора не ниже *пинь* (прим. 2), а также жены наследника *хуантайцзыфэй*.

Рубин *хунбаоши* - красная разновидность корунда (кристаллического оксида алюминия). Наибольшую ценность в Китае, как и везде, представляли прозрачные ярко окрашенные камни пурпурного оттенка. В соответствии с европейскими стандартами, рубин считается ювелирным камнем высшей категории, следующим за алмазом, и взвешивается в каратах /55, с. 34/.

По-видимому, все рубины, применявшиеся китайскими ювелирами, а также изумруды и сапфиры, о которых будет сказано ниже, доставлялись из Индии, Бирмы, Таиланда и Цейлона /126, с. 71/. Во времена, предшествовавшие периоду Сун, рубины и другие прозрачные камни в декоре китайских украшений практически

неизвестны. Интерес к ним в Китае можно отнести к результатам индийского влияния (см. *Раздел 2*). Рубинами инкрустированы некоторые императорские головные уборы и поясные украшения минского времени, а также уже упоминавшийся убор *фэнгуань* из нью-йоркского собрания, опубликованный А. Пристом /151, т. I, с. 208-210, т. II, ил. 121, 124-126/. Золотое с рубином украшение *хуаши* для женской прически найдено в позднеминском погребении аристократической семьи Чжу в районе Шанхая /157, с. 179, рис. 6, 18/.

В период Цин рубины широко использовались в официальных головных и поясных украшениях маньчжурских императоров, аристократов и чиновников высших рангов (*Приложение 6*).

Сапфир *даньбаоши* - синяя разновидность корунда, прозрачный драгоценный камень, родственник рубину. Относящийся к той же категории драгоценных камней, он не применялся китайскими ювелирами по крайней мере до конца правления династии Тан /108, с. 449, прим. 87/. Одно из ранних украшений с сапфиром - кольцо периода Цзинь, найденное в провинции Ляонин /160, с. 183, ил. 235/. Сапфирами инкрустированы навершия парных шпилек супруги минского *вана* Чжу Юбиня /155, с. 33, рис. 20/, а также некоторые императорские украшения периода Ваньли /151, т. I, с. 209-210, т. II, ил. 125, 126/. В отделке этих украшений иногда встречается также изумруд *люйбаоши* - зеленый драгоценный камень группы берилла.

В произведениях периода Цин изумруд - большая редкость, а сапфир играет определенную роль в системе ранговых украшений (*Приложение 6*).

Перья *лин*. В качестве материалов для официальных и повседневных украшений китайцы с древности использовали яркие перья разных птиц, таких как фазаны - *ди*, павлины - *кунцяо*, которые никогда не могли тем не менее сравниться в популярности с перьями зимородка *фэйцуйлин*.

Обитающий на юге Китая зимородок - одна из самых ярких и причудливо окрашенных птиц. Цвет перьев самца зимородка (*фэй*) - красный, самки (*цуй*) - бирюзовый или синий насыщенного лазуритового оттенка. Именно эти последние с древности находили самое широкое применение в китайском ювелирном деле. Согласно "Хоу Хань шу" ("История династии Поздняя Хань", 25-220гг.), парадный головной убор императриц династии Хань был украшен изображением птицы *фэнхуан* с перьями и крылышками, оклеенными настоящими перьями зимородка /цит. по: 158, с. 103/. В танской литературе постоянно упоминаются детали костюмов, выполненные из этого хрупкого материала. В период Мин, как и в

древности, синими перьями зимородка (цуйлин) декорировались официальные головные уборы императриц (см. Главу 2, Раздел 1, “фэнгуань”).

В годы Цин при дворе бытовали как небольшие предметы для убранства женских причесок с аппликацией перьями цуй, так и сходным образом декорированные головные уборы дяньцзы маньчжурских императриц и знатных дам /156, с. 187- 188/. Однако тогда этому материалу уже не придавалось того значения, которое он имел в правление предыдущей династии. В XIX - начале XX вв. перьями зимородка оклеивались китайские свадебные уборы фэнгуань и повседневные женские украшения, доступные представительницам разных сословий. Среди этих украшений есть некоторое число вещей, в декоре которых сочетается аппликация синими (цуйлин) и красными (фэйлин) перьями /124, с. 79/. Мастерские по производству подобных вещей в позднецинское время располагались в городе Кантоне (современный Гуанчжоу).

Кость, рог, черепаховый щит. Ни один из этих любимых китайцами материалов в Европе не относят к категории ювелирных, хотя иногда также используют их в личных украшениях.

Кость гу - древнейший из всех трех. Костяные шпильки, общим числом не менее тысячи, а также некоторое количество браслетов и колец из кости найдены археологами при обследовании памятников неолитического периода /160, с. 53, 182, 188/. В эпоху Шан костяные шпильки и гребни, лучшие из которых украшены резьбой, распространены на территории Китая повсеместно /158, с. 3/. В неолитическую эпоху и период бронзы материалами для производства украшений служили кости различных домашних животных, есть также немного вещей из кости человека.

Слоновая кость сянья - молочно-белая с красивым муаровым рисунком, считалась ценным и дорогим материалом, пригодным для вырезания гребней и шпилек, а также для инкрустации различных более крупных бытовых предметов. Два гребня шу середины III тыс. до н. э. , найденные в 1959 г. в провинции Шаньдун, вероятно являются до сих пор наиболее ранними реально сохранившимися предметами из сянья /158, с. 73/. Гребни из слоновой кости и рога становятся украшением, широко распространенным в придворной и аристократической среде в средневековый период.

Долгое время основными поставщиками сянья были Вьетнам и Цейлон, откуда поступал еще и **черепаховый панцирь даймао**, а также **рог носорога сицзяо** или сыцзяо, находившие аналогичное применение /108, с. 317-324/. Декоративные достоинства этих материалов, напоминающих янтарь цветом, красивым образованным

пятнами узором и зернистой текстурой, лучше всего проявлялись там, где их использовали в виде пластин - в накладных деталях поясов, гребнях и плоских фигурных подвесках. Некоторые из этих материалов с древности применялись в ранговых украшениях. Чжоу Сибао, основываясь на данных “*Хоу Хань шу*”, в качестве примера подобного украшения называет черепаховые шпильки *цзань* длиной 1 *чи* (0,32 м), имеющие на концах декоративный элемент *хуашэн* /158, с. 103/. Эти шпильки полагались к парадному костюму императриц *тайхуантайхоу* и *хуантайхоу*, надеваемому при посещении храма предков (см. прим. 2). Но даже значительно позднее черепаховые *цзань* применялись в головных уборах августейших особ, о чем свидетельствуют многочисленные находки в погребальном комплексе Динлин /151, т. I, с. 313/. Особую роль играли в древности роговые украшения *чжэнь* в головных уборах китайских правителей. *Чжэнь* надевались только в дни траура, заменяя собой звенящие нефритовые подвески /127, с. 194; 9 т. IV, с. 664, № 13772 “чжэнь”/.

В цинское время накладные пластины из панциря *даймао* служили обязательными украшениями пояса *чаодай* чиновника IV ранга /162, цз. 5, с. 82/, тогда как парадные пояса чиновников VIII и IX рангов отделялись соответственно белым (*миннойцзяо*) и черным (*уцзяо*) рогом коровы (Приложение 6). В период Цин слоновая кость, черепаховый щит и рог (в дорогих вещах - рог носорога *сыцзяо*, в дешевых обычно - рог коровы *нюйцзяо*) по традиции служили материалами для женских гребней и шпилек /42, с. 314-315/. Подобные вещи собраны, к примеру, в коллекции петербургского МАЭ. Одно из украшений - шпилька, восходящая по форме к древним *цзи* с навершием в форме ромба, выполнена из тонированной слоновой кости, семь других - белые однозубые *цзань*, головки которых декорированы резными изображениями цветов. /90, с. 241/.

Цветное стекло *люли*, как правило, непрозрачное или полупрозрачное, имеет непосредственное отношение к ювелирному делу, в котором оно издавна применялось для замены и имитации камня. *Люли* принципиально отличалось от другого известного в Китае вида стекла - прозрачного бесцветного *боли*, находившего утилитарное применение. В некоторые периоды, например, в годы правления династии Тан, китайцы так высоко ценили цветное стекло, что не придавали значения различию между ним и камнем в качестве материалов для личных украшений /108, с. 311-312/. Вещи этого периода часто инкрустированы пластинами и бусинами из *люли* или даже целиком сделаны из стекла /140, №№ 32, 66, 88/.

Иногда стекло *люли* синего или голубого цвета очень похоже на лазурит или бирюзу. В период Цин получает распространение прозрачное цветное стекло (красное, синее и зеленое), что можно объяснить стремлением имитировать им прозрачные цветные минералы, популярность которых несколько возрастает в поздних китайских украшениях.

Сырьем для стекла *люли* служили силикатный кварц и кремний, красителями - окислы металлов. В настоящее время трудно с уверенностью сказать, каким именно образом секрет этого производства стал известен в Китае. Не исключено независимое изобретение, поскольку раннее китайское стекло, содержащее много бария и свинца, очень специфично по своему химическому составу. Оба эти металла обычно присутствуют в руде в виде примесей, что позволяет считать возможным поначалу случайное появление стекла, ставшее побочным результатом при отливке металлов и лишь позднее превратившееся в самостоятельное ремесло. Высказывалось также предположение о случайном открытии стекла в процессе керамического производства /165, с. 76-78/. Изготовление стекла на территории Китая было налажено по-видимому уже в период Чжоу. Среди древних украшений из *люли* заслуживают особого упоминания бусины - полихромные с "глазчатым" узором, а также близкие к монохромному, напоминающие цветом и текстурой камень *юй*. Такие вещи V-III вв. до н. э. найдены в разных частях Китая, провинциях Шаньдун, Хэнань, Гуандун /120, с. 118-121/. Китайские бусины с "глазчатым" узором имеют большое сходство с прототипами - предметами египетского экспорта. Аналогичные им бусины обнаружены к западу от китайской территории среди вещей меото-скифского периода (IV в. до н. э.) /107, с. 27, № 89/.

В разные времена в Китае наряду с собственным стеклом существовало привозное, уступавшее местному *люли* в яркости цвета, но значительно превосходившее его в прочности /108, с. 312/. Это обстоятельство побуждало китайцев неоднократно на протяжении веков обращаться к помощи западных мастеров, что в прошлом породило распространенное заблуждение об отсутствии в Китае своего стекла. Уже в средние века производство китайского стекла было сосредоточено в Сучжоу (пров. Цзянсу), Ханчжоу (пров. Чжэцзян), Гуанчжоу (пров. Гуандун), Бошань (пров. Шаньдун).

В маньчжурское время основными центрами производства стекла в Китае были Гуанчжоу, Бошань и Пекин (пров. Хэбэй). На юго-западе провинции Шаньдун существовали специальные мастерские стеклянных украшений, основанные в 1735 и 1870 годах европейскими предпринимателями /120, с. 124-125/. Во многих

ювелирных украшениях цинского времени из драгоценных металлов и медных сплавов присутствуют бусины или кабошоны из стекла. В вещах конца XIX - начала XX вв. применяется ограненное прозрачное цветное стекло (Табл. 33 рис. 2, Табл. 38 рис. 7).

Для XIX в. характерно также покрытие ювелирных изделий **цветными эмалями** *лан* или *дань*. Известен факт применения эмали в головном уборе минской императрицы /113, с. 26/. Присутствие цветных эмалей в цинских украшениях во многом обусловлено влиянием европейского художественного металла. Различные бытовые вещи из металла с эмалями работы западных мастеров (вроде табакерок, карманных часов и т. д.) ввозились в империю Цин иезуитами и посольствами европейских монархов /156, с. 137; 116, с. 83; 132, с. 102-104/. Появление этих вещей стимулировало в Китае интерес к собственным (перегородчатым) эмалям, расцвет которых в цинское время пришелся на годы Цяньлун, а также вызвало освоение в XVIII в. западной технологии расписных эмалей /4; 61/.

Дерево *му* и **бамбук** *чжесу* с древности служили основой для вырезания гребней и шпилек /160, с. 52, 72/. В этом качестве их повидимому использовали долгое время, поскольку деревянные и бамбуковые гребни были обнаружены даже в минском погребальном комплексе Динлин /151, т. I, с. 313/. С периода Тан для женских украшений обычно выбирают определенные породы дерева, такие как алоэ *ценаньсян* и сандал *таньсян*, ввозившиеся в страну из Индии, Таиланда, Вьетнама и возможно поступавшие из южной части современной провинции Гуандун /108, с. 185, 220/. Обладающие своеобразным стойким ароматом, они применялись и как благовония (*сян*).

В цинское время ювелиры по традиции продолжали использовать их в женских украшениях, примером чему могут быть парные браслеты из дерева алоэ, обложенные изнутри золотом и орнаментированные сверху накладками из золота и мелких жемчужин, скомпонованных в форме иероглифа *шоу* (см. Главу 3). Этот комплект украшений, принадлежавший одной из жен императора Цяньлуна, находится в собрании музея Гугун (Табл. 50 рис. 1), а близкий аналог ему сохранился в коллекции ГИМ (№ 88089 и 88090).

Металлы. Специфические достоинства драгоценных металлов, незаменимые в ювелирном деле, были оценены в Китае сравнительно поздно. С древнейших времен до периода Хань в китайском художественном металле преобладала бронза, в то время как золото и серебро не играли существенной роли. И хотя личные украшения из драгоценных металлов иногда обнаруживаются в

погребениях эпох Шан и Чжоу, широкое применение золота и серебра все же относится к более позднему времени /149, с. 3/. Увлечением драгоценными металлами ханьцы были во многом обязаны влиянию кочевых народов, живших у западных и северных границ Китая.

Золото *цзинь* наиболее высоко ценилось китайскими мастерами и заказчиками всех времен после периода Хань, в сравнении с другими металлами, благодаря его замечательным свойствам - мягкости, пластичности, красивому цвету, способности гармонично сочетаться с драгоценными камнями и перьями зимородка. Природное золото известно в виде жил в скальной породе, самородков или песка (аллювиальное золото).

Самым простым и не приносящим разрушений способом получения этого металла был сбор аллювиального золота в руслах рек. Такие месторождения существовали в Сычуани. Отделение золота от породы производилось промыванием, для чего по-видимому использовались звериные шкуры - метод, хорошо известный многим древним народам (прим. 3).

Другими районами добычи золота в средние века были северные провинции - Шэньси и Шаньдун /88, с. 115/. В Шаньдуне иногда находили самородки весом до 20 лян (прим. 4). Золотые месторождения разрабатывались также на территориях современных провинций Юннань, Гуанси, Гуандун. В связи с постоянным спросом на золото, последнее часто поступало в виде дани или даров из Кореи, Вьетнама, Тибета, Маньчжурии /108, с. 18, 587/. Кроме "сырого" материала в страну попадали золотые украшения и бытовые предметы, которые могли служить для китайских ювелиров источниками информации об иных, неизвестных им, технических и художественных приемах. В XVII - начале XX вв. особенно много готовых ювелирных вещей ввозилось в Китай из Тибета /142 с. 167/. При этом китайские украшения и другие предметы из золота даже в маньчжурский период, не говоря уже о более ранних временах, не были предметами сколько-нибудь серьезного экспорта (прим. 5).

Природное золото редко бывает чистым. Обычно оно содержит примеси серебра, меди, железа, олова и металлов платиновой группы. Его можно использовать в таком виде или же после предварительной очистки. С другой стороны, в ювелирной практике известны способы намеренного снижения качества золота внесением присадок серебра или меди, однако высокому уровню мастерства ювелира обычно соответствует металл высокой пробы.

О качестве золота можно иногда судить по его цвету: бледный лимонный оттенок золотых украшений свидетельствует о

содержании до 75% золота в сплаве, более яркий желтый цвет принадлежит сплаву с большим содержанием меди либо золоту высокой пробы. К сожалению, при изучении китайских украшений в наших условиях почти всегда приходится по мере возможности основываться на визуальных впечатлениях. Данные о лабораторных исследованиях украшений (если таковые проводились) в отчетах археологов и специалистов по ювелирному делу приводятся редко (прим. 6). В лучших произведениях периода Цин по-видимому использовалось золото хорошего качества, поскольку большую часть этих произведений составляют филигранные вещи, тогда как при наличии в золоте твердых примесей неизбежно возникают осложнения с получением проволоки малого диаметра. Пробы золотых украшений цинского времени из собрания ГИМ составляют 75 % содержания золота в сплаве - в литых вещах и колеблются от 90 до 95,3% - в филигранных (эти сведения были любезно предоставлены автору Н. Г. Троепольской, хранителем ювелирной коллекции ГИМ). Золотые филигранные украшения собраны и в коллекции ГЭ. По качеству они не уступают тем, которые бытовали при цинском дворе и были старательно запечатлены на парадных портретах маньчжурских императриц и наложниц *хуангуйфэй* (Табл. 2)

Серебро *инь* - тягучий, пластичный и ковкий металл, тверже золота, но мягче меди. Серебро сравнительно легко полируется, гравировается, а также обладает устойчивостью к неблагоприятным воздействиям окружающей среды. В природе этот металл находят в различных соединениях, в самородках серебро встречается значительно реже золота. Очистка серебра от примесей производится в специальных аффинажных мастерских (прим. 7).

В средние века добыча серебра осуществлялась в провинциях Гуанси, Гуандун и может быть также в долине Янцзы/108, с.336 - 338,459/. Незначительный объем разработок собственных китайских месторождений компенсировался ввозом серебра из Вьетнама, Кореи, Тибета, Маньчжурии, что однако не исключало контрабанды китайского серебра в виде слитков, являвшихся денежными эквивалентами. Контрабанда китайского серебра процветала в цинское время в Бухаре и в других городах Средней Азии /10, с. 48; 94, с. 11/.

Вместе с золотом этот второй по значению драгоценный металл применялся в Китае для производства украшений, но лишь до определенного времени (а именно с древности до периода Сун) подобные вещи не уступали золотым в качестве отделки. Таковы литые серебряные пряжки периода Чжоу /140, №№ 8,12, 14, 15, ср. с

золотыми в том же каталоге/, пряжки и некоторые другие виды украшений периода Хань, браслеты и шпильки для женских причесок времен Тан и Сун, бытовавшие в придворной и аристократической среде /88, с. 114; 140, №№ 32, 33, 66, 68, 75/. Впоследствии знать отдаёт очевидное предпочтение золоту, тогда как серебро часто используется для производства посуды и другой бытовой утвари, что характерно уже для танского времени.

В XVII - начале XX вв. серебро в Китае существует и как средство обращения. Вместе с тем известно большое число серебряных украшений цинского времени, представленных в коллекциях ГИМ, ГМВ и МАЭ, среди которых достаточно грубых и скорее всего дешевых вещей с низкой пробой серебра. В обследованных украшениях из собрания ГМВ последняя колеблется от 80 до 87,5% содержания серебра в сплаве. По данным исследователей других коллекций серебра XIX в. проба может составлять от 80 до 97% /131, с. 118/. В целом для периода Цин характерно преобладание серебряных украшений, выполненных в технике литья, а также произведенных из листового металла и лишь незначительное число филигранных серебряных украшений. В этой сложной эффектной технике, предполагавшей к тому же более экономное использование материала, в маньчжурское время отделялись в основном золотые украшения.

В цинской системе обозначения рангов золото служило знаком отличия чиновников седьмого и восьмого, а серебро - девятого рангов (*Приложение б*).

Медь и сплавы тун. В китайском языке существует общее название - тун - для меди, латуни и бронзы, хотя иногда медные сплавы называют также тунхэцзю.

Чистая медь - металл красноватого цвета, мягкий и пластичный, который хорошо полируется, но почти не пригоден для отливки и резьбы (*прим. 8*). Латунь - сплав желтого цвета из меди и цинка, подвергается полировке, резьбе, пайке и формовке. Бронза - сплав меди с другими металлами, в основном с оловом и свинцом, обладает прочностью и прекрасными литейными свойствами.

Личные украшения из металла тун появляются еще до эпохи Шан, таковы кованые кольца, приблизительно 2000 г. до н. э., найденные в двух местах в провинции Ганьсу. Одно из них медное (менее 0,5% примесей), другое - из так называемой "свинцовой бронзы" (95% меди и 5% свинца)/48, с. 11-12/. Как свидетельствуют археологические находки, бронза часто использовалась в древности для производства украшений, особенно тех, которые выполнялись в технике литья. Известны центры древней металлургии,

находившиеся в провинциях Шаньдун, Шаньси, Ганьсу, Хэнань и Хэбэй. В обследованных погребениях на северо-востоке Китая, датирующихся разными веками от Шан до Хань, обнаружены медные и бронзовые украшения разных видов - бляшки /149, с. 3/, шпильки *цзи*, серьги *эрхуань*, кольца, браслеты/160, с.52,150,182, 188/.

Популярность металла *тун* как основы для производства украшений, заметно убывает уже в конце эпохи древности, уступая место увлечению драгоценными металлами. Однако некоторое количество медных, латунных и бронзовых вещей бытовало во все времена, включая период Цин. Эти недорогие вещи, сохранившиеся, в частности, в собраниях МАЭ и ГМВ, были призваны удовлетворять спрос самых широких слоев населения.

Раздел 2. ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ

Цинские ювелиры отдавали предпочтение сравнительно небольшому числу технических приемов, позволяющих изготовить и отделать украшение. К ним относятся литье, гравировка, штамп, золочение, филигрань, инкрустация (часто - кабошонами из камня или стекла), аппликация перьями зимородка *цуй* и эмальирование.

Все эти техники обычно применялись в определенных комбинациях. Поэтому украшения XVII - начала XX вв. можно, как правило, отнести к одной из трех категорий. 1. Литые вещи, имеющие гравировку или инкрустацию. 2. Украшения из листового металла, детали которых, закрепленные на проволоках и пружинках, декорированы штампованным или чеканным узором, накладками из витых проволок, эмальями, перьями зимородка. 3. Ажурные филигранные вещи, нередко со вставками из цветных камней и жемчужин.

Каждая техника исторически связана с определенным этапом в развитии китайского ювелирного дела. В этом смысле произведения цинского времени позволяют сделать обзор возможностей китайских ювелиров (см. также Приложение 3).

В технике литья *цзяочжю* были выполнены наиболее ранние изделия из золота и серебра, что сближает их с древними бронзами не только в техническом, но и в художественном отношении. Пластическим выражением подчиненной роли драгоценных металлов в сравнении с бронзой было первоначальное использование их в качестве вспомогательного материала для

инкрустации бронзовых сосудов и зеркал. Техника инкрустации сян металлами, цветной пастой, стеклом, малахитом и бирюзой применялась в декоре литых личных украшений уже в эпоху Шан /149, с. 3/. С ханьского времени или несколько ранее известен способ покрытия одного металла другим - золочение дуцзинь и серебрение оуинь. При обследовании в 1963 г. ханьского погребения в провинции Хунань были обнаружены три кольца, подтвердившие реальность существования позолоченных вещей, ранее известных только по описаниям /160, с. 183/. В постханьское время получили распространение декоративные дополнения к костюмам и головным уборам из тонкого, иногда ажурного листового металла с рисунком в технике штампа яинь /152, с. 10; 140, ил. 27/.

Сравнивая украшения, созданные в конце эпохи древности, с произведениями мастеров по металлу периода раннего средневековья, можно уловить тенденцию к миниатюризации и облегчению форм. Литые украшения (никогда полностью не исчезающие) были потеснены изделиями из листового металла и (в танское время) изящными вещами, сочетавшими золотой и серебряный лист с тонкими проволоками /139, ил. 32, 34, 38/. Именно в период Тан ювелирное дело в Китае в полной мере приобрело самостоятельное значение, оформившись как особый вид декоративно прикладного искусства. Любимыми техниками китайских ювелиров династии Тан стали гравировка кэ и чеканка лоукэ. Появление их напрямую связано с усвоением серии приемов, привнесенных сасанидскими мастерами, которые эмигрировали из Персии в пору захвата страны арабами и впоследствии обосновались в Китае /122, с. 8-10, 28 /. С периода Сун в китайском ювелирном искусстве начинает преобладать техника филиграни - плетения из тонких золотых (цзиньсы) или серебряных (иньсы) проволок. На раннем этапе - это в основном накладная филигрань из витых проволок, образующих узор на поверхности или фоне из листового металла /142, с. 116, ил. 258; 140, ил. 88 E/. В таком виде эта техника применялась иногда и в цинское время (примеры тому содержатся в собрании ГМВ, №№ 3150.1, 3164.1, 5497.1, 5534.1). Вместе с тем, большая часть цинских филигранных украшений целиком состояла из проволочных сеток, выпуклых или плоских, смонтированных в объемные композиции и дополненных вставками из цветных камней и жемчужин /142, с. 172, ил. 390-393/. Искусство серебряной филиграни процветало в Чэнду (пров. Сычуань), золотой - в Сучжоу и Пекине /87, с. 30-31/.

С древнейших времен украшения из золота и серебра покрывались аппликацией из перьев зимородка дяньцуй, что в

переводе означает “точки из сине-зеленых перьев зимородка”. Эта чисто китайская техника была достаточно трудоемкой. Основой подобных украшений служили фрагменты из листового металла (обычно закрепленные на проволочном каркасе), которые покрывались мелкими точечными углублениями, заполнявшимися клеем. Подобранные по цвету и вырезанные в виде мелких чешуек (в позднецинское время - более крупных пластинок) перья самки зимородка *цуй*, “схваченные клеем”, образовывали единую кроющую поверхность интенсивного лазуритового или бирюзового цвета, издали похожую на эмалевое покрытие /160, с. 54-55/. Получившая распространение в личных украшениях позднецинского времени техника **эмальирования** представляла собой вид декоративной отделки, предполагающий покрытие участков изделия легкоплавкой окрашенной стекловидной массой, которая наносилась посредством обжига. В китайских украшениях обычно применялись непрозрачные цветные эмали *лан* или *лань*. Кроме того, нередко использовались вставки из цветного стекла, а также подвески и другие подвижные детали из стеклянных бусин, шарообразных и витых, напоминающих по форме двойную тыкву. Последние часто получали одним из двух способов - вращая металлический стержень-сердечник в тигле с горячим стеклом, или же капая расплавленным стеклом на сердечник, который постоянно поворачивали вокруг своей оси /120, с. 121/.

Применение подвесных деталей в китайских украшениях по-видимому восходит к древнейшим временам. В навершии головного убора *буяо*, с III по X в. составлявшего часть парадного костюма китайских императриц и знатных дам, использовались подвесные пластины из перламутра и цветных камней, а также бусины *байчжу* круглой или слегка удлинённой формы. Название украшения - *буяо* (напоминавшего большую шпильку со сложным декором) буквально означает “раскачиваться при ходьбе”, что указывает на обязательное использование в нем системы подвесок /160, с. 56-57/. Примерно с X в. жемчужные “капли” входят в композицию убора *фэнгуань*, сменившего *буяо* в значении парадного головного украшения знатных женщин /133, ил. 7/. Подвижность деталей и позднее, в периоды Мин и Цин, по-прежнему остается отличительной чертой китайских украшений. Во многих из них детали скреплены между собой тонкими проволоками и маленькими пружинками при помощи **пайки ханьцзе**. Хотя известный сейчас наиболее ранний случай применения пружинки зафиксирован в женских головных украшениях эпохи Удай /160, с. 68, ил. 83, 84/, постоянное использование их в этом качестве характерно для

изделий китайских ювелиров только лишь с периода Мин (Табл. 34, ср. рис. 5 и 6).

Цветные камни и стекло в отделке украшений обычно обрабатывались в виде **кабошонов** – гладко шлифованных выпуклых форм на плоском основании, или как резные фигурные детали. Только в конце XIX - начале XX вв. в них иногда применялись **сложные виды огранки**, что объясняется влиянием европейской ювелирной продукции. С этим же влиянием следует по-видимому связать использование в некоторых китайских вещах второй половины XIX в. прозрачных цветных эмалей, наложенных на металлическую основу с чеканным рисунком в виде мелких кружков (ГМИНВ, № 5481.1). Подобные вещи демонстрируют следование европейской моде второй половины XIX-начала XX вв., способствовавшей распространению серебряных украшений с гравированным рисунком - волнообразным, напоминающим муар, чешуйчатым, зигзагообразным и т. д. (так называемый **гильошированный фон**), покрытым слоями цветной прозрачной эмали /34, с. 45-46, ил. 16, 17/.

Для поздних китайских украшений характерна отделка бисером или мелкими бусинами из камня (жемчуга, коралла) или стекла в технике **низания чуань**. Эта техника, традиционная в украшениях соседних народов Сибири и Центральной Азии и давно знакомая китайцам (ср. жемчужные и нефритовые понизи древних и средневековых императорских головных уборов), тем не менее приобретает столь широкую популярность лишь в маньчжурское время, свидетельствуя об умножении в китайском ювелирном искусстве кочевых элементов. В этой технике были отделаны официальные женские головные уборы (шапка *чаогуань*, диадема *цзиньюэ*, Табл. 9, 11), равно как и праздничные (уборы *дяньцзы*, Табл. 28, рис. 1, 2) и повседневные женские украшения (шпильки *цзань*, Табл. 34, рис. 1; *чай*, Табл. 37, рис. 5; браслеты *шоучжо*, Табл. 50, рис. 1). Отличие вещей цинского времени от более ранних украшений заключается в том, что кроме подвесных нитей из бусин здесь применяются также целые изображения и композиции, набранные из бус или бисера и напоминающие вышивку или аппликацию.

Раздел 3. СЕМАНТИКА МАТЕРИАЛОВ.

Применение драгоценных материалов как таковых во всем мире предшествовало появлению украшений из них. Ношение камней, кости, дерева и перьев, нередко в их первоизданном виде или с минимальными изменениями, отмечено у всех первобытных и примитивных народов /102, с. 39; 49, с. 21/. Подобные вещи считались амулетами (вместилищами силы) и только впоследствии в них возобладало декоративное начало. Важную роль в применении минералов для личного украшения сыграло представление о хтонической и хаотической природе камней, порожденных стихией Земли, что нашло выражение в древнекитайской мифологии /74, с. 123-124, 130/. В XVII - начале XX вв. многие из подобных понятий утратили смысл для людей западной культуры, но сохранили его в воображении китайцев, которые всегда помнили о том, что украшение - это еще и оберег. Металлы, а также различные минеральные и органические субстанции, используемые китайскими ювелирами, как правило, обладали своей, иногда достаточно древней символикой, что позволяло владельцам украшений ценить в них не только чисто внешнюю привлекательность, но и те скрытые свойства, которые были связаны с таинственным могуществом драгоценных материалов. К этому магическому кругу изначально принадлежали перья птиц, в цинское время применявшиеся в отделке украшений и костюмов и служившие для обозначения рангов (*Приложение 5*).

Э. Шефер связывает обычай украшения костюма перьями птиц в Китае с даосской традицией /108, с. 152/. Однако, по аналогии с другими культурами, последний правильнее было бы отнести к шаманским культам, значительно более ранним, поскольку, по справедливому мнению Е. А. Торчинова, они явились для даосизма своего рода "язычеством", из которого он вышел и следы которого сохраняются позднее в так называемых "народных верованиях" /97, с. 33/. Этот древнейший шаманский слой китайской культуры, погребенный под различными напластованиями более поздних времен, только недавно оказался в поле зрения исследователей и находится в стадии изучения. Ясно однако, что свойственные шаманизму мировосприятие и язык, существовавший в качестве универсального средства коммуникации определенного периода, в значительной мере повлияли на сложение более поздней культуры как в смысле принятой в ней системы оценок, так и в отношении способов их фиксации /19, с. 81/.

Образ птицы с древности постоянно присутствует в китайской культуре как символ женского начала, может быть поэтому декоративные детали из птичьих перьев входят в ансамбль женской прически по крайней мере с периода Хань. Украшения из перьев и даже костюмы из этого хрупкого материала бытовали в Китае с древности до самого позднего времени. Обладательницами их были, например, танская императрица У и Ян *гуйфэй* - драгоценная наложница Сюаньцзуна. В годы Цин при императорском дворе существовал своеобразный ритуал, в соответствии с которым наложницу, затребованную императором, евнух доставлял в спальню не в паланкине, как перемещались в других случаях, а неся ее на плече, как птицу, завернутую только лишь в накидку из пуха цапли /78, с. 43/. В. И. Семанов предполагает в этом желание оградить императора от возможных покушений, а также символическую защиту от скверны, однако очевидна и своеобразная "чародейская" красота этого ритуала, определенную роль в котором сыграла память о давней традиции отождествления женщины с птицей.

С другой стороны, образ птицы связан с идеей "мирового (шаманского) древа". В исследованных много лучше шаманских традициях соседних ханьцам народов птицы рассматривались как посредники между землей людей и миром мертвых. Следы подобных воззрений сохранились и в древнекитайских мифах. Например, в сюжете о превращении в птицу души погибшей дочери легендарного Яньди /111, с. 64/. Обратной стороной смерти является жизнь вечная, поэтому с тем же образом птицы у разных народов соотносилась идея бессмертия и вознесения /102, с. 467-469/. Она нашла воплощение, в частности, в образе бессмертного журавля *сяньхэ*. В средневековом китайском искусстве существуют многочисленные изображения бессмертных-*сянь*, взмывающих в небо верхом на журавлях. Применение птичьих перьев в костюме и украшениях отвечает, таким образом, идее магического преображения. Желание уподобиться птице, воспарить в воображении, ощутив невесомость тела и легкость движений, актуально не для одной лишь китайской культуры, но именно в ней в полной мере сохраняет живую связь с реальной традицией. Одежда из пуха журавля, по виду похожая на облако, в средневековой литературе признавалось облачением, достойным бессмертного или отшельника. При описании внешнего облика *сянь* нередко используется выражение "хэ фа" - "журавлиные волосы", то есть белые, как перья птицы, символизирующей бессмертия /74, с. 282, 290/. "Юй и" - "одетый в перья", "оперившийся" - метафорическое

обозначение даоса, изменившего свою тленную человеческую природу / 108, с.156 /. Дань увлечению этой идеей была отдана и императором Цяньлуном, драгоценный халат которого, сшитый из павлиньих перьев, находится в собрании музея Гугун.

Культ бессмертных *сянь*, сложившийся уже в IV-III вв. до н. э., имеет точки соприкосновения с наукой бессмертия *сяньсюэ*, ставшей постепенно одной из важнейших составных частей даосизма /99, с. 14/. Из всех методов достижения бессмертия самым действенным в даосизме считалась алхимия, которая вызывает особый интерес в контексте заданной темы, поскольку оперирует материалами, применявшимися и в ювелирном деле (прим. 10). Естественно при этом, что их символический смысл в украшениях во многом совпадает с алхимической системой их интерпретаций. Последняя, касающаяся, к примеру, камня *юй* (нефрита) как “божественного” материала, берет начало в древнекитайской мифологии, где он упоминается в связи с темой починки небосвода богиней *Нюйва*, прародительницей людей. Способность нефрита питать бессмертие и величие зафиксирована в “*Шань хай цзин*” (“Книге гор и морей”, III-I вв. до н.э.), где говорится, что “боги и духи небес и земли вкушают его по утрам и в полдень. Государи едят его, чтобы предотвратить несчастья” /3, с. 188/. Этот пассаж можно было бы трактовать как иносказание, однако известно, что подобные манипуляции с нефритом были приняты в китайской медицине, вероятно под влиянием симпатической магии, известной всем древним народам /95, с. 92; 102, с.19, 38-39/.

В соответствии со свойственной ей логикой, человек может наследовать необходимые ему качества других неодушевленных либо одушевленных тел, нося их при себе или употребляя в пищу. В некоторых ранних алхимических рецептах истолченный в порошок нефрит фигурирует как составная часть эликсира бессмертия /23, с. 336/. Принятие нефритового порошка или нефрита, превращенного в жидкость, в танское время предписывалось императору для облегчения телесной оболочки и продления жизни /108, с. 299/. Повидимому ту же цель, но несколькими другими средствами, преследовал обычай (тоже достаточно древний) ношения изделий из нефрита в costume и прическе, что характерно прежде всего для императора и высшей аристократии.

Сходным образом складывалась ситуация вокруг прочих драгоценных материалов, которые, также как нефрит, в действительности являются самыми стабильными, можно даже сказать вечными, субстанциями физического мира. Их собственная долговечность была одной из важнейших причин интереса к ним

алхимиков, полагавших, что, не подверженные гниению и коррозии, эти вещества при употреблении их человеком способны воспрепятствовать его смерти. В памятнике ханьского времени “*Янь те лунь*” (“Трактат о соли и железе”) говорится, что в Сяньян, столицу царства Цинь, при императоре Цинь Шихуане прибывали маги-*фанши*, предлагавшие эликсиры из золота и жемчуга. Употребление этих снадобий обеспечивает такое же долголетие, как у Неба и Земли /98, с. 292, 300/. В главе “О золоте и киновари” алхимического трактата Гэ Хуна, написанного в IV в., но популярного и позднее, приведены различные рецепты эликсира бессмертия. Составляющими для некоторых из них служат малахит, лазурит, золото, серебро и жемчуг /23 с. 330-349/. Последний рецепт особенно привлекателен своей простотой: “Можно взять серебро и большую жемчужину, извлеченную из жемчужной устрицы. Из этих двух веществ следует сделать раствор, который и надо принимать. Этот эликсир необходимо употреблять продолжительное время, однако его нельзя хранить долго. Поэтому он уступает “золотому эликсиру” /23, с. 342/.

Одержимость алхимиков идеей постижения сущности золота хорошо известна, как и то, что цель, которая ими при этом преследовалась, не всегда была узко практической. Алхимик занимался “целительством” металлов, ускоряя и заканчивая процессы, незавершенные природой. Теоретически он исходил из убеждения в том, что всякий металл в пределе способен стать золотом /97, с. 78/. Использование адептами этой науки золота как такового не исключало любования “золотом”, полученным в ходе алхимических упражнений и не имеющим ничего общего с природным металлом, кроме некоторого чисто внешнего сходства. Поэтому вспыхивающий иногда в драгоценных золотых уборах отблеск этой абстрактной любви к золоту как одному из символов “совершенства совершенного космоса” навеян не только лишь игрой воображения, а имеет под собой цельную культурную традицию. Примечательно, что начало увлечения золотом как материалом для личных украшений совпадает в Китае с периодом расцвета “внешней” алхимии.

Восхождение алхимической мысли от конкретного к абстрактному проявило себя в том, что “внешняя” (лабораторная) алхимия постепенно уступает место “внутренней” (психофизиологической), существующей поныне. Последняя не использует уже для своей цели материальные субстанции, но, сохраняя устоявшуюся знаковую систему, оперирует материалами на уровне идей. Не случайно, в средневековых легендах, имеющих

связь с даосской традицией и по-видимому также отражающих этот процесс, акцентирована идеальная сторона камней и металлов, основанная на их чудесных возможностях, более значительных, чем материальная ценность реальных вещей. В этом отношении весьма примечательна метаморфоза, которую претерпевает образ жемчужины - от непосредственного применения жемчуга в лабораторных опытах и использования жемчужного порошка для лечения глазных болезней, в соответствии с понятиями симпатической магии, к отождествлению "жемчужины" с жизненной силой человека, сосредоточенной в нижних областях тела и поднимающейся в верхние области при достижении бессмертия.

Образ жемчужины как сгустка космической энергии фигурирует в даосских сюжетах. В одном из них чудесная пятицветная (см. прим. 1) жемчужина, вобравшая в себя огромную энергию, будучи поглощенной матерью Лаоцзы, явилась причиной рождения легендарного основателя даосизма /57, с. 311/. Кроме того, в книге Хуанфу Ми (215-282 гг.) "Хронология царей и государей", в которой мифические герои представлены в качестве легендарных правителей древности, причиной появления на свет Юя называется волшебная жемчужина, проглоченная матерью героя /74, с. 123-124/. Б.Л. Рифтин полагает, что жемчужина в этой фантастической ситуации заменила собой какой-нибудь "плод", например, горошину или орех, которые в архаических верованиях многих народов мира признавались способными вызывать "непорочное зачатие", что было связано с представлениями об их плодovitости. Такая замена вероятно не покажется случайной, если принять во внимание тот факт, что книга Хуанфу Ми была написана в период активизации даосизма и расцвета алхимии. Примечательно, что жемчужина помогла рождению героя, прославившего себя подвигом усмирения вселенского потопа. Жемчуг имел символическую связь со стихией воды и ее владыкой - драконом (см. Главу 3, Раздел "Семантика изображений"). Эти символические аспекты древних образов замечательно вписывались в сюжетную канву многих средневековых волшебных сказок. В одной из них персонаж, проглотивший жемчужину, полученную в дар от золотой рыбки, внезапно превращается в дракона /74, с. 156-157/.

По распространенному в средние века поверью в жемчуге была скрыта "сущность воды" и потенциальная возможность управлять этой стихией. Размеры жемчужины в раковине, как считалось, менялись в прямой зависимости от фаз Луны /108, с. 322/. С представлениями о жемчуге как одной из форм застывшей энергии *инь*, понимаемой в качестве женского (лунного и водного) начала

мироздания, связано применение перлов в женских ювелирных украшениях, особенно тех из них, которые носили замужние дамы и императрицы, являвшие собой воплощение начала *инь* в человеческом облике.

Произошедшая в средневековых народных верованиях трансформация учения о *дао* как источнике жизни и бессмертия в культ трех важнейших благ (*саньдо* - долголетия, многодетности и счастья) нашла отражение в символике драгоценных материалов /99, с.9/. С мыслью о продлении жизни соотносится применение в личных украшениях янтаря, обязанного своим появлением сосне (популярный даосский символ светлого мужского начала *ян*), рождающегося в Земле (воплощение женского начала *инь*) и убереженного от тления заботами Неба (одно из основных воплощений *ян*) /108, с. 328/.

Коралл, напоминающий причудливой формы дерево без листьев, загадочным образом вырастающее среди морских глубин, представлялся воображению китайцев перенесенным в эту реальность с острова бессмертных Пэнлай, который находился, по преданию, где-то в Восточном море и погружался под воду, когда к нему приближались люди /57, с. 458/. И хотя задолго до периода Цин остров Пэнлай сделался только лишь сказочной мечтой, манящим напоминанием о ней и чудесной материализацией этой мечты были коралловые "деревья" в золотых или нефритовых кашпо, придававшие неземной иррациональный вид интерьерам императорского дворца, и веточки коралла в прическах красавиц, сообщавшие земным женщинам сходство с бессмертными феями. Как растение с острова бессмертных, камень *шаньху* символизировал долголетие, кроме того, с ним была связана надежда на достижение богатства, поскольку на сказочной "родине" коралла помещался, согласно легенде, чудесный дворец, полный удивительных сокровищ, - земная обитель бессмертных и богов.

Символика многих особенно любимых драгоценностей была многоплановой, поскольку изменялась с течением времени и отражала характерный для разных явлений китайской культуры религиозный синкретизм. Например, в образе нефрита *юй* реминисценции мифологической картины мира сплелись с идеями даосизма и буддизма. Отвергнутый богиней *Нюйва* при починке ею небесного свода и попавший таким образом на землю, нефрит должен был, в соответствии с буддийской доктриной, пройти цикл земных превращений в наказание за собственную непригодность. В то же время, двойственная природа камня, равно принадлежащего Земле и Небу, содержит в себе, в согласии с даосской концепцией,

оба начала мироздания - *инь-ян*. Признаки именно такого понимания символики нефрита отражены, по мнению Л. П. Сычева, в именах героев знаменитого китайского романа XVIII в. "Сон в красном тереме" /92, с. 261-262/.

Влияние буддийской традиции испытал еще в танское время образ жемчуга (санскр. *мани*), символизировавший в Индии Будду и его Закон /139, с.154/. Характерно, что особая популярность жемчуга в китайском ювелирном деле совпадает с периодами возвышения буддизма. Она наблюдается, например, в период Тан, когда "перлами" украшались короны и одеяния ботхисаттв, вследствие чего эта драгоценность получает распространение в наборе украшений светских особ /122, с. 80-82/.

В цинское время, когда буддийское учение в его обновленном ламаистском варианте переживает своеобразное возрождение, жемчуг также был в числе наиболее любимых камней. Придворные ювелиры с равным усердием отделывают перлами золотые фигуры буддийских святых, храмовые предметы, а также личные и ранговые украшения императора и придворной аристократии /156, с. 144, 177, 183, 239/. В предпочтении, которое маньчжуры отдавали именно этому камню, можно усмотреть определенный смысл, принимающий в поступках исторических персонажей своеобразную форму личных религиозных притязаний. Так, право ношения жемчужного (из *дунчжу*) ожерелья *чаочжу*, тип которого восходит к буддийским четкам, разделяли в цинском Китае только император и императрицы.

Еще более откровенно подобные претензии проступают в желании Вдовствующей императрицы Цыси, чтобы придворные почтительно именовали ее "Старой буддой" /78, с. 162/. Выраженное со всей непосредственностью человека, обладающего неограниченной властью (поскольку после смерти императора Вэньцзуна Цыси фактически управляла страной) оно может рассматриваться как фарс, однако показывает, что подобная символика при цинском дворе не была пустой формальностью. Любимым украшением вдовствующей императрицы сделались подаренные ей к шестидесятилетию большие шпильки из сандалового дерева *тяньсян*, опутанные нитями жемчуга и инкрустированные перлами /там же, с. 143/. Символизирующее бессмертие духа сандаловое дерево, впервые попавшее в Китай еще до периода Тан, снова возвращает нас к символике буддизма (прим. 11).

Из сандала по традиции, принятой в Индии и вслед затем в Китае, вырезались изображения будд и буддийских святых, поскольку

считалось, что его аромат способен рассеивать влияние демонических сил. В связи с этим *тяньсян* становится эпитетом Будды *Шакьямуни*, которого называют “Сияющий сандалом и жемчугом” /108, с. 185-186/. Сандал и алоэ *цenanьсян* использовались для курений во время обрядовых церемоний. Однако, применяемые в личных украшениях, они ассоциировались не только с религией, но также с роскошью и обольщением. Китайские дамы пропитывали одежды ароматом алоэ, полагая, что он способен возбуждать чувства. Эту же цель преследовало использование украшений из сандала и алоэ, считавшихся достаточно ценными и дорогими, чтобы их могли носить придворные дамы и императрицы, уподобляясь буддийским святым и сохраняя при этом всю полноту своего женского обаяния.

С усвоением индийских влияний связана и поздно проявившая себя в Китае любовь к *хунбаоши* - “красному драгоценному камню” - рубину. Этот ввозившийся из Индии минерал чаще многих других применялся в декоре индийских украшений. Рубин иногда называли “красным жемчугом”, сравнивая его тем самым с наиболее почитаемой из буддийских драгоценностей. Оба эти камня имеют отношение к понятию *цибао* - “семь сокровищ” буддизма. В этот набор обычно входили золото, серебро, лазурит, горный хрусталь, агат, рубин и сердолик /113, с. 44/, но иногда одни материалы в нем замещались другими, например, за первыми тремя “сокровищами” следовали перламутр, агат, коралл, горный хрусталь или жемчуг /9, т. IV, с. 375, № 12322 “ци”/.

Примечательно, что в маньчжурское время, ставшее периодом небывалого ранее возвышения ламаизма, рубин и жемчуг применялись в отделке официальных головных уборов знати (*Приложение 5*). Обычай использования камней в подобном качестве впервые возникает в Китае задолго до маньчжурского правления (см. с.29), но лишь в годы Цин превращается в особенно сложную и детально разработанную систему, охватывающую такое большое число драгоценных материалов. Императорские регалии этого времени выполнялись, как правило, из золота и жемчуга *дунчжю*. Кроме того при совершении ритуальных действий императору полагалось надевать ожерелье *чаочжю* из определенных самоцветов: на алтаре Неба - из синей ляпис-лазури, на алтаре Земли - из желтого янтаря, на алтаре Солнца - из красного коралла, на алтаре Луны - из “лунно-белой” бирюзы /162, IV с. 8-12/.

Эта цветовая символика была принята уже в период Мин, однако тип ритуального костюма *чаофу* с определенным набором украшений соответствовал правилам цинского времени. В подборе

камней для официальных украшений, среди которых нет столь ценимого китайцами нефрита, отразился маньчжурский вкус: все эти самоцветы широко использовались в ювелирном искусстве Центральной Азии, причем некоторым из них, например, бирюзе, никогда прежде в Китае не придавалось какого-либо особого символического значения. В то же время, связь бирюзы с образом Луны в цинских ритуальных украшениях возможно согласуется с поверьем, распространенным у народов Средней и Южной Азии, согласно которому ношение бирюзы в новолуние обеспечивает благополучие в наступающем месяце /79, с. 299/. Не менее примечательна символика лазурита. Этот камень в цинском Китае соотносился с образом Неба, приобретая, таким образом, тот же символический смысл, который он некогда имел в Персии.

Законами императора Цяньлуна для гражданских и военных чиновников были введены особые знаки различия из драгоценного камня и металла. Их носили в навершиях головного убора к официальным формам костюма (*Приложение 4*). Характерно, что почти все "ранговые" материалы (за исключением сапфира) входят в набор упоминавшихся выше семи буддийских сокровищ - *цибао*, что едва ли можно считать случайным совпадением. В соответствии с этой системой, рубин принадлежал чиновнику первого, а коралл - второго по значению ранга и поэтому приобрел новый смысл пожелания удачной карьеры. Этот, менее романтичный, чем другие, аспект символика коралла, популярный в цинский период, целиком привязан к реалиям этого мира. Проникнутый практицизмом Нового времени, он соотносился, таким образом, и с конфуцианской идеей служения обществу. Сказанное позволяет заключить, что в материалах китайских украшений отражены семантические изменения, происходившие в культуре на разных этапах ее существования от неолита до периода маньчжурского правления. Играющая важную, исполненную смысла роль в китайских личных украшениях символика материалов основана на традициях всего комплекса китайской культуры и отражает ее синкретический характер. Косвенным подтверждением этого тезиса, а также ключом к пониманию конкретного значения материалов в реальных вещах часто служит дублирующая символика материалов знаковая система традиционных изобразительных мотивов (см. *Главу 3, Раздел 2*).

Раздел 4. ЭСТЕТИКА МАТЕРИАЛОВ.

Реконструировать понятия об эстетических достоинствах драгоценных материалов возможно на основании анализа сравнений и метафор с их участием, принятых в китайской литературе. Интересную информацию к размышлению на заданную тему доставляют и сами китайские названия материалов, высокая степень образности которых роднит их с литературными метафорами.

Природа метафоры, предполагающая взаимное уподобление вещей по принципу выявления общих для них признаков, позволяет понять, какие именно качества драгоценных материалов считались красивыми и заслуживали внимания. Общеизвестным в традиционной китайской культуре было понятие о высоких достоинствах камня *юй*. Так, в приписываемом Лаоцзы сочинении “*Дао дэ цзин*” (“Книга о пути и добродетели”) в частности говорится: “Совершенно мудрый одевается в одежды из грубой ткани и держит за пазухой нефрит” /цит. по: 74, с. 156/. Примечательно, что нефрит (*юй*) выступает здесь не в качестве выставленного напоказ украшения, а как “*хуай юй*” (“нефрит за пазухой”) - сокровище, адекватное совершенной мудрости, трудно распознаваемой, поскольку она скрыта под непритязательной внешностью.

Тенденция замещения категорий эстетики этическими понятиями еще более последовательно выражена в конфуцианстве, рано превратившемся в Китае в авторитарную систему /13, с. 76-77/. Понятие совершенства никогда не было для людей, воспитанных в традициях национальной культуры, равнозначно понятиям внешней красоты и силы. Совершенство предполагало некоторую духовную практику, направленную на усмирение крайних и избыточных проявлений человеческой природы /там же, с. 259/. Иными словами совершенство гармонично, в то время как красота может быть разрушительной, такова красота женщин, воспетая в классической литературе. В средневековых народных книгах-*пинхуа* нередко упоминаются знаменитые красавицы, которые могли “повергнуть царства и опрокинуть крепостные стены”. В описаниях их часто присутствуют драгоценные камни, например *би* и *юй*. Приведенный ниже (в переводе Б. Л. Рифтина) словесный “портрет” знаменитой красавицы Ли Шиши, удостоившейся благосклонности сунского императора Хуэйцзуна, дает исчерпывающее представление о подобных описаниях:

(малахит) - “павлиний камень”, - зрительные образы, не требующие комментария.

Любование красотой камня, индивидуальностью его рисунка, цвета, формы было для людей традиционной культуры одним из величайших наслаждений и, может быть даже, одним из способов медитации. Не случайно, в литературе часто можно встретить упоминание о “камне с красивым узором”, “редкой драгоценности”, “знаменитом сокровище”. Такое отсутствие конкретности в обозначении камней стимулировало игру воображения, превращавшую объект интереса в нечто чудесное и невыразимо прекрасное. Характерно, что не только в литературе, но и в алхимии было принято употреблять разные, как правило, очень образные названия для одного и того же материала или же определять одно вещество через другое, что логически вытекало из стремления даосов скрыть секреты своего ремесла от профанов /98, с. 349/. Вместе с тем, здесь по-видимому сказалась свойственная китайской культуре размытость границ между искусством и разными областями знания - философией и наукой (в том числе и теоретической алхимией). Это качество проявилось в частности в использовании общей, обладающей символическим планом терминологии, с помощью которой создавались многомерные тексты с различными смысловыми уровнями, что чрезвычайно затрудняет понимание и перевод этих текстов /110, с. 146/. Многоплановыми мыслились обычно и литературные сравнения. Так, очень удачным следует признать выражение “би янь” в описании внешности даоса-отшельника. Это выражение можно перевести как “яшмовые (или “бирюзовые”) глаза”, поскольку иероглифом би записываются названия обоих минералов. В словосочетании “би янь” усматривается намек на характерные изменения внешности даоса, связанные с постепенной потерей им человеческой формы в результате следования “пути” (*дао*). В то же время уместен и другой вариант перевода, предложенный Б. Л. Рифтиным, - “лазоревые глаза” /74, с. 292/, то есть цвета “яшмы, бирюзы или цвета неба”. По цветовому признаку соотносятся с драгоценным камнем также волосы Ли Шиши (“облака, отливающие лазурной яшмой” - “чуй юнь би”).

Отношение к камню как “самоцвету” - “овеществленному цветку”, определило еще один важный принцип именования камней : люйцин - “ярко-зеленый, как весенняя трава” (малахит), люйюй - “зеленый драгоценный камень” (изумруд), ланьбаоши - “синий драгоценный камень” (сапфир), хунбаоши - “красная драгоценность” (рубин).

Цветовая насыщенность, характерная для произведений цинских ювелиров, была одной из важных особенностей китайских украшений. Выполненные из золота, серебра (иногда позолоченного) или желтого металла *тун*, они декорировались зелеными (жадеит, кошачий глаз), синими (сапфир, лазурит), красными (коралл, рубин, гранат), желтыми (янтарь), белыми (жемчуг) камнями, а также перьями зимородка *цуй*, стеклом и полихромными эмалями. При этом цвет каждого компонента выступал в полную силу. Прием контрастного сопоставления цветов более характерен для цинских вещей, нежели принцип колористического соответствия, при котором использовались материалы одного цвета в разных оттенках. Усложнение колорита китайских украшений в годы Цин во многом связано с применением полихромных эмалей, хотя в декоративной отделке наиболее дорогих и престижных вещей (к которым в первую очередь принадлежат произведения, бытовавшие при дворе), как и прежде, преобладают в основном цветные камни.

Цвет камня всегда значил для китайцев больше, чем прочие его свойства, например, прозрачность. По этой причине матово-белые или розоватые жемчужины намного чаще используются в отделке китайских украшений, чем бесцветный прозрачный *шуйцзин* - "сверкание воды" (горный хрусталь). Китайские ювелиры применяли в украшениях кабошоны (часто не нарушая "неправильной" природной формы камня) и резные детали из различных минералов, обычно полупрозрачных или светонепроницаемых, и даже для прозрачных камней, вроде рубина или сапфира, не искали сложных форм огранки, как это делали их европейские коллеги.

Считая вкрапления дефектами камня, европейцы в интересующий нас период времени ценили лишь минералы "чистой воды", предпочитая алмазы, и стремились максимально подчеркнуть их прозрачность и блеск. Многолетние усилия западных ювелиров увенчались в конце XVII в. изобретением бриллиантовой огранки алмаза, который с этого момента возымел приоритетное значение в европейском ювелирном искусстве /126, с. 127; 142, с. 183-185/. Иначе было в Китае, где алмаз *цзиньганши* ("твердость из золота", поскольку считалось, что он кристаллизуется внутри золота) чаще всего играл роль инструмента, применяемого в гранильном деле для резания камней твердых пород и просверливания жемчугов /44, с. 7/.

Роль жемчуга в китайских ювелирных украшениях во все времена с периода Тан сопоставима с положением нефрита. В одном из значений иероглиф *чжу* совпадает с эстетическим понятием "прекрасное" /9, т. III, с. 757, № 9189 "чжу"/. Уже на рубеже нашей

эры образ жемчуга как “самого совершенства” (“хуай чжу” - “жемчужина за пазухой”) равнозначен образу нефрита. Впоследствии эстетика жемчуга в большей степени соотносилась с буддийской традицией, как было показано в разделе “Семантика материалов”. В перечне внешних достоинств дочери циньского князя Мугуна (“Бяньвэнь об У Цзысюе”) упоминаются “эр сы дан чжу” - “уши будто висят жемчужины” /цит. по: 74, с. 214, 349/. В этой чрезвычайно выразительной метафоре образ живого розовато-белого камня, ставшего в буддизме одним из “мистических” сокровищ, соотносится также с характерным признаком красоты Будды Шакьямуни (кит. Шичзяфо) - удлиненными (отвисающими) мочками ушей. Иероглиф “дан”, помимо значения “висеть”, имеет также смысл “подвеска” или “серьга с подвеской” - эрдан. Визуальной аналогией метафоры “эр сы дан чжу” стали в Китае серьги с подвесками из перлов грушевидной формы или же в виде тыквы-горлянки, снизанные из двух шаровидных бусин разного диаметра. В годы Цин такие серьги, оправы которых обычно выполнялись из золота, носили императрицы и наложницы императора (Табл.13).

Любовь к золоту, проявившаяся в Китае много позднее, чем увлечение красотой камня, основывалась на высокой оценке двух его качеств - благородного желтого цвета и способности металла отражать свет, благодаря чему золото иногда соотносилось с образом Солнца (см. прим. 13) и, как таковое, было символом светлого мужского начала ян. Не случайно в описании внешности Ли Кэюна, основателя династии Поздняя Тан, говорится, что на его “лице сверкают-переливаются золотые лучи” - “мянь шан цзинь гуан шань-шань” /цит. по: 74, с. 247, 340/. Пристрастие к этому желтому драгоценному металлу китайских правителей разных эпох объясняется еще и тем, что желтый, как цвет Земли и центра, в согласии с давней традицией считался символически принадлежащим китайскому императору (см. прим. 1).

Происхождение драгоценных камней и металлов связывается в китайской традиции с легендарными местами, которые посещались только бессмертными и небожителями. Одно из таких мест - гора Куньлунь (часто называемая также Бошань), ось мира, где по преданию находился даосский рай. На Куньлунь, согласно легенде, окруженной яшмовой оградой, среди облаков и источников с чистой водой росли драгоценные деревья с плодами из нефрита, жемчуга и яшмы, которыми питались чудесные птицы фэн и луань /111, с. 83/. Сведения о горе Куньлунь содержатся в “Шань хай цзин” (“Книге гор и морей”), русский перевод которой, выполненный Э. М. Яншиной, изобилует повествованиями и о других подобных местах, богатых

нефритом, киноварью и драгоценными металлами. Все аналогичные варианты перевода, в которых “*Шань хай цзин*” предстает как “географическое” сочинение о неведомых землях, чудесных растениях и животных, основаны, как считает К. И. Голыгина, на средневековой традиции комментирования древних источников. К. И. Голыгина предлагает альтернативный способ прочтения “Книги гор и морей” и некоторых других памятников древней литературы как астрологических шаманских книг /19, с. 77/.

Для нас в принятом теперь, пусть даже и не единственно верном, варианте перевода “*Шань хай цзин*” наиболее привлекательна возможность ощутить восхищение живой красотой и драгоценностью камня, восхищение, привнесенное в древние тексты средневековой традицией. Жемчуг, яшма и нефрит в этих описаниях выступают как формы, в которых материализует себя идея прекрасного. Это и понятно: во времена, когда костюмы знати от головных уборов до туфель покрывались драгоценностями, отчего императорский выезд оставлял за собой на дороге шлейф из оброненных самоцветов, поэтическое воображение особенно легко находило в окружающем мире сходство с совершенным творением ювелира /108, с. 301,306/.

Но если “бирюзовое” небо и “хрустальная” вода в средневековой китайской поэзии присутствовали лишь метафорически, то близкие по смыслу образы “*Шань хай цзин*” требовали буквального понимания. Подтверждением тому, что образ чудесной горы как в символическом, так и в эстетическом плане сохраняет свою актуальность не только до XVII в., но и в период Цин, служат свадебные женские украшения *фэнгуань*, по набору изображений и их символике восходящие к коронам императриц династии Мин, таким как реально сохранившийся головной убор императрицы Сяодуань (см. *Главу 3, Раздел 2 “Семантика изображений”*). Инкрустированный цветными камнями, перлами, унизанный жемчужными нитями этот головной убор также оклеен бирюзово-синими перьями зимородка *цуй*.

Обжигающий взгляд синий цвет зимородковых перьев обладал для китайцев большой притягательной силой во все времена, благодаря чему перья-*цуйлин* становятся одним из главных ювелирных материалов. Перья зимородков в парадных головных уборах императриц и наложниц-*гуйфэй* придавали последним сходство с прекрасными небожителями. Вспомним хотя бы “из радуги яркий наряд, из сверкающих перьев убор” драгоценной наложницы Сюаньцзуна /65, с. 13/.

В цинское время были распространены украшения из драгоценных и цветных металлов, целиком покрытые аппликацией из синих перьев зимородка. Интенсивный лазуритовый или бирюзовый цвет перьев контрастировал с темными “тучами” волос, уложенных в высокую прическу. Переливы цвета перьев в черных блестящих волосах красавицы вызывали сравнение с живой лазурью неба или сверкающим льдом. Прелесть этого контрастного сочетания хорошо осознавалась китайскими поэтами и художниками разных эпох. Изображения юных женщин, прически которых обрамлены украшениями из перьев *цуй* популярны в живописи цинского времени (Табл. 23).

Давняя традиция применения в ювелирном деле перьев зимородка определила преобладание цветов сине-зеленой гаммы в колорите многих китайских украшений. Этой гамме соответствовали перья павлина и некоторые минералы, например, получившие широкое распространение в ювелирном деле периода Цин ляпис-лазурь и бирюза. “Перьями зимородка” издавна называли в Китае дорогой бадахшанский лазурит, подчеркивая тем самым достоинства его окраски, а в XVIII в. также именовали бирманский жадеит характерного цвета и рисунка /108, с. 450, прим. 88/. *Фэйцуйюй* (“перья зимородка”) - одно из распространенных в Китае имен малахита. Таким образом, решающую роль в выборе материалов кроме соображений, связанных с их семантикой, играли бытовавшие в Китае понятия об их эстетических достоинствах. Предложенный выше анализ семантики и эстетики драгоценных материалов, применявшихся в цинском Китае, позволяет сделать следующие **выводы:**

1. Двоевластие в украшениях периода Цин камня и драгоценного металла исторически связано с двумя наиболее важными течениями в китайском ювелирном искусстве, первое из которых (предпочтение камня) восходит к неолитической традиции собственно китайской культуры, тогда как второе (любовь к драгоценному металлу и мастерство обращения с ним) связано с усвоением кочевых влияний. Эти влияния постоянно проявлялись в средневековом китайском ювелирном искусстве, причем наиболее определенно они обнаружили себя в годы маньчжурского правления.
2. Многие характерные особенности семантики и эстетики китайских ювелирных украшений, актуальные в маньчжурское время, сформировались сравнительно рано и впоследствии лишь корректировались, не изменяясь по существу.

3. Важную роль в семантическом и эстетическом осмыслении материалов сыграла даосская традиция, непосредственно связанная с еще более древними (мифологическими, шаманскими) слоями китайской культуры, которые актуализировались в культурном контексте маньчжурского времени.
4. Большое значение для семантики и эстетики ранговых материалов периода Цин имеет влияние буддийской (ламаистской) традиции, определившей преобладание в официальных украшениях драгоценностей из набора *цибао* - семи буддийских сокровищ.
5. Поскольку общепринятый в китайских украшениях набор материалов, с которым связано колористическое и художественное своеобразие вещей, сложился еще до XVII в., нововведения маньчжурского времени в основном оказались приведенными в соответствие с традиционными эстетическими нормами. Господство сине-зеленого эмалевого декора в ювелирных украшениях XIX - начала XX вв. определялось тем предпочтением, которое в китайском ювелирном деле издавна отдавалось перьям зимородка *цуй* и другим близким им по цвету материалам.



Глава 2. ВИДЫ И ФОРМЫ УКРАШЕНИЙ.

Ювелирные украшения в цинском Китае применялись в мужском, женском и, в редких случаях, детском костюме, как это показано ниже в *Разделе 1* (*"Описание видов и форм украшений"*), где каждый вид вещей снабжен также краткой исторической справкой. Перечень названий, встречающихся в тексте, дан в *Приложении 7*. Среди украшений существовали официальные (ритуальные, ранговые) и неофициальные (праздничные, повседневные). Первые соответствовали определенному социальному статусу маньчжурского времени и регламентировались императорскими законами. Праздничные и повседневные украшения периода Цин в большинстве своем представляются традиционными для Китая. К таковым могут быть отнесены и все те виды и формы бытовавших при Цинах вещей, которые в разные предыдущие эпохи были заимствованы ханьцами у соседних им кочевых народов и давно уже успели слиться с китайской традицией. Вместе с тем, некоторые виды официальных и рядовых украшений XVII - начала XX вв. явились маньчжурским нововведением. При анализе значений видов и форм цинских украшений обнаруживается связь последних с самыми архаичными слоями культуры, а также с традиционными учениями, сохранившими актуальность в правление маньчжурской династии (*Раздел 2. "Семантика видов и форм украшений"*). Ювелирные украшения во все времена находились на периферии китайской художественной культуры. Однако, составляя единство с костюмом и участвуя в ритуально-обрядовой, официальной и повседневной жизни, личные украшения не только соответствовали установленному этическому и эстетическому идеалу, но также в значительной мере определяли его формирование (*Раздел 3. "Эстетика видов и форм украшений"*).

Раздел 1. ОПИСАНИЕ ВИДОВ И ФОРМ УКРАШЕНИЙ.

В этом разделе при описании украшений и изложении сведений об их месте в ансамбле костюма сохраняется порядок, принятый в специальных документах, регламентирующих формы одежд, а также в исследованиях по истории китайского костюма. Раздел начинается с перечисления мужских украшений, затем следует описание

женских и, наконец, детских вещей (последние в официальных документах не упоминаются). Описание каждого вида мужских и женских украшений открывают официальные украшения, которых, разумеется, не существовало для детей. При этом в первую очередь излагаются сведения о декоративных элементах головного убора и прически, после чего приводится информация об ушных, шейных и нагрудных, поясных украшениях и декоративном убранстве рук. Необходимо особо подчеркнуть, что некоторые виды украшений в период Цин характерны лишь для мужского (ювелирные детали поясов) или женского (шпильки, серьги и т. п.) и даже только для китайского женского костюма (уборы *фэнгуань*), хотя в другие периоды ситуация была несколько иной.

Украшения в ансамбле мужского костюма. В годы Цин мужчины, как китайцы, так и маньчжуры, в повседневной жизни редко носили украшения. Последние были предусмотрены в системе официального парадного костюма *чаофу* и полуофициального костюма *цзифу* для императора, аристократии и чиновников.

В этих комплексах главную роль играют украшения головного убора-*гуань*. На голове летом мужчины носили шляпы *сягуань*, плетенные из тростника или бамбука. Зимние шапки *дунгуань* форм *чаофу* и *цзифу* подшивались черным бархатом или мехом. Летний и зимний уборы были украшены киноварно-красной кистью *чжувэй*, целиком закрывающей тулью, и завершались узелком *хунжунцзе* из красного шнура или драгоценным **навершием-дин**, соответствующим определенному рангу (Приложение 6). У некоторых военных чинов головные уборы украшались павлиньими перьями *кунцяолин*, которые были трех степеней, соответственно количеству глазков. Наиболее сложным декором отличался императорский летний головной убор формы *чаофу*, завершавшийся трехъярусным жемчужно-золотым навершием *саньцэндин* с фигурами жемчужно-золотых драконов *цзиньлун* (Табл.3,4). Навершие венчала крупная вертикально стоящая в оправе жемчужина *чжэньчжу*. Спереди убор был дополнен золотой фигуркой Будды *цзиньфо*, инкрустированной пятнадцатью жемчужинами (Табл.3), сзади - кокардой *шэлинь* и семью жемчужинами *дунчжу* (Табл.4) /162, цз. 4, с. 2/. В зимнем уборе *дунгуань* императора, соответствующем форме *чаофу*, применялось только навершие *саньцэндин*.

У наиболее знатных аристократов из рода императора головные уборы завершались двухъярусными навершиями *эрцэндин* с изображениями драконов *цзиньлун* /162, цз. 4, с. 25-95/. На летних головных уборах аристократов помещались кокарды *шэлинь*,

инкрустированные жемчужинами (спереди) и маленькие золотые цветочные розетки цзиньхуа (сзади).

Чиновники носили в наверхиях разные драгоценные камни и металлы, указывающие ранг, аристократы, в основном, - жемчуг и рубины, поэтому для аристократов различие заключалось в количестве жемчужин в наверхии и на кокарде шэлинь.

В головных уборах цзифугуань (зимних и летних одинаково) императора, ванов и гунов, а также в уборах чаогуань и цзифугуань чиновников девяти рангов наверхие дин из драгоценного камня или металла имело вид круглой бусины-чжусу (Табл.5) / 162, цз. 4, 5/. Реалии из музейных собраний дают определенное представление о размерах подобных украшений и камней в них. Так, находящийся в коллекции Ивановского художественного музея, летний головной убор цзифугуань чиновника IV ранга (инв. № П-1976) завершается наверхием дин из желтого металла (общая высота 6 см) с лазуритовым шариком (дм. 3 см) в оправе в виде цветочной розетки.

Украшения шеи и груди. Непременным компонентом мужских официальных костюмов чаофу и цзифу было длинное ожерелье чаочжусу, представляющее собой комбинацию бус и подвесок (Табл.17, рис.1). Нить ожерелья из 108 одинаковых по размеру круглых бусин разделялась вставками большего размера на четыре равные части. Сзади к бусам крепилась лента с большой округлой подвеской в середине, которая лежала на спине, когда ожерелье надевали, и называлась фотю ("голова Будды"). Лента заканчивалась бусиной в форме тыквы-горлянки хулу, которая называлась фота ("пагода"). Вся эта композиция на ленте именовалась бэйюнь ("облака за спиной", "северные облака"). С двух сторон от центра ожерелья свисали три асимметрично расположенных нити мелких бус (две - на левом плече, одна на правом), которые назывались цзинянь ("отмечать годовщину") /156, с. 177/.

Материалами для чаочжусу служили жемчуг, коралл, лазурит, бирюза, янтарь, агат красных тонов или сердолик (манао), горный хрусталь, рубин, сапфир, нефрит (юй), а также дерево и стекло. Ожерелье из жемчуга дунчжусу считалось наиболее ценным. Его, в соответствии с официальными постановлениями, могли носить только император и императрицы (см. ниже), в то время как ожерелья остальных знатных лиц из рода императора выполнялись из менее ценных материалов. Так, чаочжусу наследника хуантайцзы могло быть сделано из коралла, бирюзы и лазурита /162, цз. 4, с. 36/, в ожерельях аристократов, начиная с бэйлэ, применялись "камни цвета цин и лань" (т. е. сине-зеленой гаммы) /там же, с. 74/. Для

определенных жертвоприношений император должен был надевать коралловое, лазуритовое, янтарное или бирюзовое ожерелье (подробнее см. *Главу 1, Раздел 1*).

В цинском придворном костюме бытовали небольшие (около 4х6 см) **подвесные пластины *чжсайцзепэй*** (Табл.17, рис.2), применявшиеся в дни соблюдения поста всеми, от императоров до евнухов. Название *чжсайцзепэй* обусловлено нанесенными на поверхность пластин иероглифами “*чжсайцзе*” (“воздержание”) и иногда дублирующей их маньчжурской надписью, аналогичной по смыслу. Сами пластины обычно дополнены подвеской в виде бусины и шелковой кисти (внизу), а также шелковой петлей (вверху), позволявшей крепить знак воздержания к пуговице одежды на груди. *Чжсайцзепэй* выполнялись из драгоценных камней - бирюзы, коралла, янтаря, нефрита, металлов в сочетании с эмалями, сандалового дерева и даже фарфора. Обычай ношения знаков воздержания при дворе впервые введен в период Мин, на восьмом году правления императора под девизом Хунъю (1376-1377), когда были учреждены костяные подвески. При Цинах этот вид вещей возрожден в десятом году правления императора под девизом Юнчжэн (1733-1734). Подобная практика сохранялась до конца правления маньчжурской династии. Подвески со знаками воздержания ввиду их специфичности и узости бытования достаточно редки в сравнении с другими произведениями цинских ювелиров. Они собраны в основном в дворцовых коллекциях Пекина и Тайбэя. Небольшая коллекция (30 вещей) была подарена частными лицами музею Колумбийского университета /112, с. 79-84/.

Поясные украшения относятся в Китае к древнейшим и наиболее характерным деталям мужского костюма. Тем не менее, следует отметить значительное влияние кочевых традиций именно в этом виде китайских украшений. Примечательно, что в маньчжурское время декоративные накладки на поясе должны были служить для мужчин знаками ранговых отличий (*Приложение 6*). В то же время китайцы, в противоположность маньчжурам, в неофициальной обстановке редко носили пояса /93, с. 36/.

В средневековом китайском ритуальном одеянии верхняя часть платья обычно стягивалась двумя поясами. Первый - *дадай*, представлял собой матерчатую ленту с двумя свешивающимися спереди длинными концами. Второй - *гэдай*, выполнялся из кожи и отделывался декоративными пластинами *бань* из драгоценных материалов, как правило, золота, нефрита (*юй*) и рога. Такой пояс скреплялся пряжкой *гоу* или *коу* (Табл.19). Сохранились сведения о том, что в правление династии Тан придворные надевали на

императорские приемы и пиры пояса с накладками из носорожьего рога, который за его эстетические достоинства ценился наравне с нефритом и золотом. Драгоценные пояса стали традиционными подношениями посольств Средней Азии и Тибета императорам династии Тан/108, с. 293,320/. По-видимому, именно такими дарами и была навеяна мода на пояса, получившая тогда распространение не только в мужском, но и в женском костюме /160, с. 261-262, рис. 9.15, ил.372/. Позднее китайские женщины, как правило, уже не применяли поясов и поясные наборы утвердились исключительно за мужчинами.

Кожаные императорские пояса *гэдай* с отделкой драгоценными камнями и металлами обнаружены в погребальном комплексе Динлин /151, т. II, ил. 117-120/. К минскому времени пояс *гэдай* превратился, по справедливому мнению Л.П. и В.Л. Сычевых, в специфически китайскую и чисто декоративную часть костюма: похожий на жесткий обруч, он не мог плотно опоясывать халат и удерживался на месте при помощи петель под рукавом. Обычный пояс доцинской официальной формы - *шудай*, был жестким, двухслойным. Чтобы застегнуть *шудай*, одинарный конец пояса протягивали между двумя слоями второго конца. Пояс цинского времени всегда туго стягивал халат у талии /93, с. 36/.

По закону, принятому в годы Цяньлун, к официальным костюмам *чаофу* и *цзифу* полагались соответствующие пояса с подвесками (Табл. 6,7). Пояса императора выполнялись из светло-желтого шелка ткачеством и плетением. Императорский пояс *чаодай* был двух типов: первый, надеваемый лишь в самых торжественных случаях, украшался **четырьмя юаньбань** - **круглыми золотыми пластинами с инкрустацией** рубином и жемчугом *дунчжу* (Табл.1,6). По правилам *юаньбань* должны быть также орнаментированы "драконовым узором" - *лунвэнь*. Когда такой пояс был надет, пластины оказывались в центре тела над пупком и в точке его проекции на спине, а также симметрично справа и слева по бокам /162, цз.4, с.14 /. Пояс *чаодай* второго типа был оформлен **четырьмя квадратными пластинами** - *фанбань* (Табл.7), которые также были инкрустированы камнями и жемчугом и располагались аналогичным образом /162, цз. 4, с. 15/.

В поясах аристократов и чиновников девяти рангов применялся набор из четырех круглых (*юаньбань*) или квадратных (*фанбань*) пластин, инкрустированных драгоценными материалами в соответствии с рангом владельца (Приложение 6). Жемчуг *дунчжу* по закону полагался для украшения пояса *чаодай* наследника *хуантайцзы*, сыновей императора *хуанцзы* и аристократов не ниже

бэйцзы, а также для отделки пояса *чаодай* мужа принцессы *гулунь гунчжу* (Приложение 5). У нижестоящих в декоре парадных поясов использовались рубин, кошачий глаз, “камни цвета *цин* и *лань*”, в том числе нефрит *юй*, а кроме камней - черепаховый панцирь и рог. При этом у императора и аристократов высших рангов накладные пластины должны были выполняться из гладкого золота - *цзинь*, а у знатных особ, начиная с *миньгуна* - из гравированного золота - *лоухуацзинь* или серебра *инь*.

Пояса *цзифудай*, полагавшиеся мужчинам к форме *цзифу*, в “*Хуанчао лица туши*” охарактеризованы значительно менее обстоятельно, чем пояса *чаодай*. По-видимому, декор *цзифудай* в реальности зависел в основном от благосостояния и вкуса владельца. Так, сохранившийся в собрании музея Гугун пояс *цзифудай* императора Цзяцина украшен овальными пластинами *бань* и такой же формы пряжкой *дайкоу* с инкрустацией резным кораллом /156, ил. 240/.

В китайском costume бытовало два типа **пряжек** (*гоу* и *коу*), первый из которых - *дайгоу*, был уже в эпоху бронзы перенят ханьцами у соседних кочевых народов. Такие пряжки обычно отливались из бронзы и драгоценных металлов, украшались каменными или стеклянными вставками, декорировались орнаментами и зооморфными изображениями в традициях “звериного стиля”. В отличие от *коу*, которая получила распространение позднее и значительно больше соответствовала общепринятым понятиям о конструкции пряжки, архаичная по форме *гоу* выглядела как крючок с пуговицей для крепления к поясу (внизу) и декоративно решенной загнутой головкой, служившей для фиксации свободного конца пояса (Табл. 19 рис. 1). Эта форма, бытовавшая еще в период Мин, претерпела однако некоторые пластические изменения, сказавшиеся, к примеру, в отказе от криволинейных очертаний пряжки в боковой проекции (Табл. 19 рис. 2,3). В маньчжурское время существовала практика создания из металла и камня копий этих древних пряжек *гоу* /ГМВ, №№ 7421.I, 7447.I, 7448.I/. Такие копии не были приспособлены для ношения их в цинском costume и поэтому имели другое назначение. Являясь наравне с подлинными древними вещами предметами коллекционирования, они существовали в составе кабинетных собраний антикваров и любителей старины. Пряжки, которые можно было использовать по их прямому назначению в costume периода Цин, были совершенно иными по конструкции (например, Табл. 18, рис.1-5), но в их декоративной системе нередко обыгрывались формы и мотивы, принятые в древних *гоу*. Такие пряжки, как

правило, двойные, причем одна их часть была снабжена металлической петлей, вторая - декоративной загнутой головкой (как у *гоу*), и обе половины пряжки дополнялись снизу широкими металлическими дужками для продергивания пояса (Табл. 18 рис.1-4).

В древнем (ханьском) и средневековом китайском костюме к парадным поясам полагался набор подвесок *пэйюй* ("нефритовые подвески"). Состоявшие из пластин разных форм, соединенных шнурами с нанизанными на них мелкими бусинами, *пэйюй* прикреплялись к поясу справа и слева симметрично от центра на крюке либо кольце. Реальные вещи такого рода были обнаружены археологами при обследовании погребения минского вана Чжу Юбиня /155, с. 37, рис. 15/ и в императорской усыпальнице Динлин /151, т. I, с. 210-211, ил. 310/. В согласии с законами периода Цяньлун, поясными подвесками, как и в древности, должны были служить огниво *суй*, штихель *сяо*, игла для развязывания памятных узлов *си* (прим. 14), крепившиеся к боковым пластинам парадных поясов симметричными группами справа и слева от центра. Однако в действительности на поясе могли помещаться те бытовые вещи, которые лучше отвечали жизненному укладу цинского времени, а именно: кисть, тушечница, фамильная печатка, палочки для еды, веер, кисеты *пэйнань* / 93, с. 37 /. Иногда на поясе, как и в древности, носили кольцо *хуань* (или *баньчжи*), ставшее уже украшением (см. ниже) и часы *дайбяо*, предмет иностранного производства. Обязательным компонентом парадных поясов служили ленты *пэйфэнь* (Табл. 6,7). Поясными украшениями могли быть и брелоки *чжуйцзы* /114/.

Украшения рук в маньчжурское время не принадлежали к разряду официальных и применялись мужчинами достаточно редко, чтобы считаться скорее исключением, чем правилом. Специфически мужским украшением было кольцо *баньчжи*. Это кольцо, служившее изначально инструментом для натягивания тетивы лука, древние стрелки носили на большом пальце руки (прим. 15). Название *баньчжи*, в зависимости от написания, можно перевести как "приспособление, чтобы передвигать пальцем" /9, т. III, с. 1045, № 10525 "бань" - "передвигать" /, либо "ухват на пальце" /там же, с. 986, № 10217, "бань"- "ухватывать, тянуть на себя"/.

Этот вид украшения, по-видимому, имеет внешнее происхождение. Самая ранняя вещь, соотносимая китайскими исследователями с *баньчжи*, была найдена в чжунгарской могиле периода Чжаньго. Это кольцо свернуто из золотой пластинки в форме когтя с широким нижним и узким верхним отверстиями

(Табл.47,рис.1). Аналогичная по назначению золотая вещь, находящаяся теперь в музее провинции Гирин, найдена в ханьском погребении /160, с. 179/. Применение драгоценного металла позволяет предполагать, что эти вещи были не только утилитарными предметами, но и украшениями. Известны также приспособления периода Суй, точно повторявшие форму ногтя и закреплявшиеся на пальце при помощи металлической спирали или трубки (Табл.47, рис.2), хотя не исключено, что они использовались для игры на щипковых музыкальных инструментах.

Цинские *баньчжи*, как правило, имели форму полого внутри цилиндра и выполнялись из нефрита (*юй*), красного агата или сердолика (*манао*), горного хрусталя, а также золота, серебра, меди, медных сплавов и железа (*те*). Такие кольца могли применяться маньчжурскими императорами и знатью во время охоты. В собрании музея Гугун сохранились подобные предметы правлений Цяньлун и Цзяцин, вероятно, служившие украшениями. Одно из колец *баньчжи* - нефритовое, декорировано рельефной фигуркой фазана *ди* (Табл.47, рис.4). В коллекции ГМВ представлено украшенное гравировкой серебряное *баньчжи* (Табл.47, рис.3).

Украшения в ансамбле женского костюма всегда были в Китае разнообразнее и богаче по своему составу и декору в сравнении с мужскими. Это положение сохраняется и в маньчжурское время, когда китайские женщины, в отличие от мужчин, продолжали носить традиционную прическу и соответствующий ей набор украшений, а также некоторые другие элементы национального костюма. Напомним однако, что жены столичных чиновников в официальной обстановке были обязаны, как и мужчины, надевать маньчжурский костюм. При этом для всех китаянок национальная одежда и традиционные украшения существовали в качестве свадебных и погребальных.

Головным украшениям *шоуши* по традиции принадлежит основная роль в наборе ювелирных дополнений китайского женского платья. В цинское время маньчжурки часто заимствовали виды и формы головных украшений китаянок (шпильки, вещи типа *дянь* и *хуаши*), но носили их не только в волосах, подобно китайским дамам, но также, значительно чаще, поверх уборов из ткани. Вследствие чего возникло даже особое украшение *дяньцзы*, представлявшее собой комбинацию шапочки с декоративными элементами типа китайских *дянь* (см. ниже).

Официальными женскими головными украшениями в годы Цин были ювелирные детали головных уборов *гуань* в костюмах формы *чаофу* и *цзифу*, среди которых различалось два варианта -

зимний и летний, оба, как и мужские шапки, покрывались сверху кистью *чжувэй*. Зимняя *чаогуань* императриц и наложниц императора была подшита мехом черного соболя, летняя - бархатной тканью. Набор ювелирных дополнений зимней и летней шапок, в отличие от мужских, был совершенно одинаков. Трехъярусное **навершие *саньцэндин*** на уборах императриц *хуантайхоу*, *хуанхоу* и наложниц *хуангуйфэй* и *гуйфэй* составляли три **жемчужно-золотых феникса *цзиньфэн***, перемежающихся жемчужинами, и одна большая маньчжурская жемчужина *дунчжу* наверху. Вокруг шапки располагалось еще семь *цзиньфэн* со вставками из жемчужин и кошачьего глаза *маояньши* (Табл. 8). Сзади убора помещался **золотой фазан *цзиньди***, с хвоста которого спускалось пять (у императриц) или три (у наложниц) рядов **жемчужных бус** (Табл. 9). Количество жемчужин в нитях служило показателем ранга (Приложение 6) / 162, цз.6, с.1- 4, 37- 47/. В середине нити были перехвачены золотой **пластиной *цзиньсян***, инкрустированной лазуритом и жемчугом. Сзади же свисали ленты *хулин* с кораллами на концах.

Число декоративных элементов убора *чаогуань* персон, стоящих по положению ниже императриц, постепенно убывало. Так у наложниц *фэй* и *пинь* **навершие** было двухъярусным (*эрцэндин*), а вокруг убора располагалось пять **фениксов *цзиньфэн*** /162, цз. 6, с. 69-72, 76-78/. В головных уборах дам, начиная с *хуанцзы фуцзинь*, фениксы заменялись жемчужно-золотыми **павлинами *цзинькунцяо*** /там же, цз.6, с. 108-110/.

Характерно, что золотые **фазаны *цзиньди***, как и павлины *цзинькунцяо*, ранее уже служили показателями ранга в головных уборах аристократок периода Мин /158, с. 415-423/.

У знатных женщин, не принадлежавших к роду императора (Приложение 5), вместо изображений птиц в навершии убора *чаогуань* применялись золотые **розетки *цзиньхуа***. Кроме розеток для них ранговыми служили украшения *цзань*. Под этим названием, которое записывается тем же иероглифом, что и шпилька *цзань* (см. ниже), очевидно подразумевались украшения головного убора знатных женщин, начиная с *миньгун фуцзэнь* и кончая женой чиновника седьмого ранга (о двух последних в "Хуанчао лици туши" сведений нет). Украшения эти на рисунке XVIII в. выглядят как одинаковые по форме продолговатые **медальоны**, располагающиеся на уборе спереди над меховой опушкой (Табл.10).

Навершие *дин* убора *цзифугуань* императриц и наложниц императора и **уборов *чаогуань*** и *цзифугуань* чиновных дам

представляло собой оправленную круглую бусину *чжю* из драгоценного камня (жемчуга - у августейших особ) или металла (*Приложение 6*).

В ансамбль женского головного убора *чаогуань* входила золотая диадема *цзиньюэ* ("золотая повязка"), которая у императриц и наложниц императора, принцесс и аристократок не ниже *фугогун* *фуцзэнь* должна была по закону включать в себя определенное количество жемчужин *дунчжю* в соответствии с тем или иным рангом (*Приложение 6*, Табл. 11, 12). Диадема *цзиньюэ* знатных особ, начиная с *миньгун* *фуцзэнь*, представляла собой пластину из драгоценного металла, нашитую на атласную ленту и украшенную изображениями двух драконов *лун* и двух фениксов *фэн*, расположенных симметрично по сторонам от огненной жемчужины *хочжю* /162, цз. 7, с. 3/ (*Приложение 6*, Табл. 12). Сзади диадема *цзиньюэ* дополнялась жемчужными бусами (у императриц и наиболее знатных дам) или атласными лентами (у *миньгун* *фуцзэнь* и нижестоящих).

Неофициальные, праздничные и повседневные, головные украшения. Наиболее торжественным праздничным и свадебным украшением китаянок в цинское время оставался *фэнгуань* ("фениксовый головной убор"), по форме и декору восходящий к головным украшениям китайских императриц и знатных дам прошлого. Этот вид головного украшения, появившийся при дворе в конце периода Тан или начале Сун (Табл. 25, рис. 2), не применялся в правление монгольской династии Юань. Он был возрожден в период Мин указом, изданным в четвертом году Хунью (1372-1373) и вновь подтвержден в третьем году Юнлэ (1406-1407) /158, с. 414-419/, (Табл. 26, рис. 2). По данным "Мин ши. Юй фу чжи" ("История династии Мин. Описание выездов и нарядов"), в четвертом году Хунью (1372-1373) был установлен "повседневный головной убор императрицы с фениксами и драконом, украшенный жемчужинами и перьями *цуйлин*, а в третьем году Юнлэ (1406-1407) - головной убор из черного шелка с зимородковым украшением в виде горы *Бошань*. Сверху убора - один дракон-*лун*, по сторонам - два феникса-*фэн* жемчужно-зимородковых, во ртах держащие жемчужные капли, спереди и сзади - по жемчужному пиону *мудань*, число тычинок цветка - 8, листьев с аппликацией перьями зимородка - 36, украшений на висках (*хуабинь*) из жемчужин и зимородковых перьев - 2, облаков из жемчуга и перьев - 21, зимородковый обруч - 1, золотых с драгоценными камнями украшений *дяньхуа* - 9, сверху жемчужин - 9, золотой феникс *фэн*, держащий во рту жемчужину - 1, украшений *бобинь* справа и слева - по 3, украшение в виде птицы

луаньфэн из золота и нефрита - 1, украшений дянь - 24, по бокам свисают жемчужные капли, золотая шпилька цзань - 1, острый выступ цзуй на уборе фэнгуань сделан из красного коралла шаньху" /цит. по: 158, с. 419/.

В качестве парадного головного убора императриц династии Мин "установлен в четвертом году Хунью и подтвержден в третьем году Юнлэ фениксовый убор фэнгуань круглой или квадратной формы с аппликацией перьями зимородка, сверху драконов-лун, держащих во рту жемчужные капли, - 9, золотых фениксов-фэн - 4, пластин в виде облаков с аппликацией перьями - 40, веток с большими и малыми цветами - по 12, височных украшений бобинь - по 2 с каждой стороны (в годы Юнлэ прибавлено еще по одному бобинь), обруч золотой с зимородковыми перьями и инкрустацией жемчугом и самоцветами - 1" /цит. по: 158, с. 414/. Таким образом, основу композиции повседневного убора императриц составляли изображения пары фениксов и пионов мудань из золота, жемчуга, самоцветов и перьев зимородка цуй, тогда как в декор парадного убора должны были входить девять золотых драконов цзиньлун и четыре феникса цзиньфэн, держащие во рту жемчужные "капли" (подробнее см. Главу 3, Разделы 1, 2, "фэн"). Реальные уборы фэнгуань минского времени были в 1958 г. обнаружены в императорском некрополе Динлин /151, т. II, ил. 276, 277/. Оба эти варианта композиции фэнгуань (парадный и повседневный) сохраняются в годы Цин в свадебном костюме китаянок.

Самым архаичным видом китайских головных украшений представляются однозубые шпильки цзи или цзань. Керамические, костяные и каменные цзи обнаружены археологами в разных районах Китая при обследовании памятников неолитической культуры /157, с. 3, 4/. В эпоху Шан шпильки иногда выполнялись так же из металла тун и золота. Металлические шпильки цзи преобладают, в сравнении с костяными и каменными, только с периода Хань /160, с. 54/. С этого времени однозубые шпильки стали именоваться цзань /93, с. 52/. В отличие от мужских шпилек в форме большого гвоздя (после периода Мин вышедших из употребления в качестве элемента официального мужского головного убора шугагуань), женские цзань, как правило, имели более сложные навершия. Шпильки цзань становятся в период Хань официальными ранговыми украшениями императриц и знатных дам. Примечательно возрождение их в таком качестве (правда, скорее символическое, чем реальное) законом периода Цяньлун для уборов чаогуань знатных женщин, начиная с миньгун фуцзэнь. В связи с этим в маньчжурское время шпильки входили в набор установленных

законом свадебных даров: титулованные особы *гун* должны были отправлять в дар невесте четыре золотые шпильки, *хоу, бо*, а также чиновники четырех высших рангов - по три золотые шпильки, чиновники пятого и шестого рангов - по две. Кроме шпилек аристократы и чиновники всех рангов, за исключением последних трех, подносили невесте золотую головную повязку и пару золотых серег, а чиновники 7, 8 и 9 рангов - серьги и ожерелья из таких материалов, которые были им по средствам (прим. 16).

Позднее шпилек-булавок появляются **двоезубые шпильки *чай***. Наиболее ранний образец такого украшения происходит из богатого погребения периода Чуньцю в провинции Шаньси /160, с. 54-55/. Эта древняя *чай* похожа на зажим для волос *не*, который носили в прическе в горизонтальном положении. В правление династии Хань и позднее шпильки *чай* часто имели очень простую дугообразную форму и были лишены декоративных элементов. Вместе с тем, многие *чай* танского времени сложно и изысканно декорированы (Табл.37 рис.1-3). В правление династий Суй, Тан и Удай зубцы шпилек иногда были разной длины и заканчивались с одной стороны загнутым вверх крючком.

Формы наверший цинских шпилек, как правило, близки к их минским прототипам (ср. Табл.34 рис.1,2,3,5,6, Табл.37, рис.4-6), хотя иногда они подражают весьма архаичным вещам (Табл. 35). В остальных случаях формы шпилек маньчжурского времени достаточно своеобразны, но мотивы декора их, среди которых преобладают изображения в жанре "цветы-птицы", традиционны по крайней мере с периода Тан (подробнее см. *Главу 3*).

Анализ имеющегося материала позволил выделить несколько наиболее характерных форм цинских шпилек: 1. ***Цзань*** из плоской или слегка изогнутой в боковой проекции металлической (реже - костяной) пластинки а) узкая в центре и равномерно расширяющаяся к концам (Табл.31 рис.8,11); б) с широким верхним и узким нижним концом, заостренным, закругленным или имеющем петлю для подвесных деталей (Табл.31 рис.9); в) вариацией двух этих базовых форм стала характерная для цинского времени *цзань* в виде тонкого стержня, имеющая с двух сторон рельефные или скульптурные окончания и снабженная петлями для подвесных деталей (Табл.32 рис.1). 2. ***Цзань* или *чай***, рабочая часть которых имеет форму сплющенного или круглого в сечении стержня и заканчивается сверху а) гравированным (Табл.31 рис.3,4,6); б) рельефным (Табл.31 рис.10); в) скульптурным (Табл. 32 рис.2,4) или г) ажурно-прорезным навершием (Табл.31 рис.5). В некоторых случаях такие шпильки снабжены кроме декоративного навершия

еще и ложечкой-уховерткой *эрва* и называется *эрвацзань* (Табл.31 рис.3-5). В сравнении с ними, *эрвачай* встречаются значительно реже (Табл.36 рис. 1). 3. *Цзань* или *чай*, зубцы которых имеют форму стержней, а декоративные детали навершия закреплены при помощи системы проволок и пружин и сохраняют подвижность. В этом варианте шпилек можно выделить украшения а) использующие мотивы жанра “цветы-птицы” с навершиями из драгоценных камней и стекла (Табл. 31 рис.1) или из рельефных штампованных деталей с эмалями и аппликацией перьями *цуй* (Табл.31 рис.2); б) шпильки с навершиями зооморфных форм, обычно снабженные системой подвесок (Табл.32 рис.5,6); в) шпильки с навершиями в виде сложных фигурных композиций или стаффажей (Табл.33 рис. 1,2).

Гребни (*шу*, *би*, *цзе*), как и шпильки, принадлежат к тем видам украшений, которые имели еще и утилитарное назначение. *Шу* с редкими крупными зубцами применяли для расчесывания волос, частые гребни *би* использовали для удаления пыли и грязи. Поскольку с древности китайки редко расставались с гребнем и обычно втыкали его в прическу, чтобы этот инструмент для приведения ее в порядок всегда находился под рукой, гребень из инструмента превратился в украшение.

Каменные гребни *шу*, в том числе вырезанные из нефрита *юй*, найдены в неолитических погребениях. В провинции Шаньси при обследовании памятника гребни были обнаружены воткнутыми в прическу погребенной /160,ил. 85/. Обычай оформления прически гребнями, таким образом, существовал уже во времена, предшествовавшие Хань. В годы правления ханьской династии *шуби* начинают входить в состав приданого невесты. Однако пик популярности гребня в ансамбле женской прически приходится на средневековье. Волосы танских красавиц были унизаны украшениями *шуби* из золота, серебра с аппликацией зимородковыми перьями, носорожьего рога и слоновой кости. Часто в прическе соседствовало сразу несколько гребней. Способы ношения таких вещей были особенно экстравагантны в периоды Тан и Удай, как об этом свидетельствуют изображения в настенной росписи Дуньхуана, где представлены знатные дамы, прически которых оформлены парами больших золотых гребней, обращенных зубцами навстречу друг другу /157, с. 228, рис. 33, с. 256, рис. 26/.

В “Записках о феерической жизни Восточной столицы” (“*Дунцзин мэнхуа лу*”) есть сведения о том, что “столичные дамы в период Северная Сун носили на голове парадный убор из сетки, покрытой лаком и украшенной золотом, серебром, жемчугом, зимородковыми перьями, который сверху был дополнен еще

несколькими большими гребнями *шу* из белого рога, что соответствовало названию *гуаньшу* (“убор с гребнями”). Размеры его по высоте и ширине превышали 1 *чи* (то есть 32 см) /цит. по : 160, с. 73/. После правления монгольской династии Юань обычай “воткнутых гребней” сохраняется, мало-помалу клонясь к упадку, чтобы вновь возникнуть, вероятно не без европейского влияния, в конце периода Цин.

Типичным для позднецинского времени был гребень в форме дуги, равной примерно половине окружности. Подобные гребни создавались в Китае с глубокой древности до периода Юань, причем, начиная с сунского времени, кроме гребней с одинаковыми по длине зубцами, распространена и другая разновидность этой формы, где зубцы плавно и симметрично уменьшаются по высоте от центра к краям /160, с. 80-82, рис. 3, 7, 8, 10, 12, 14/. Именно эта форма была возрождена цинскими ювелирами XIX в. (Табл. 42). Однако, в отличие от прототипов цинские гребни, чаще всего декорированы полихромными эмалями (Табл.42 рис.1,2).

Украшения для прически *дянь* наименее конкретны среди всех прочих, поскольку к ним можно отнести вещи самых разных форм, как правило, инкрустированные драгоценными материалами, - не случайно, в одном из значений иероглиф “*дянь*” переводится как “техника инкрустации” (Приложение 3). Понятие *дянь*, по-видимому, объединяет все вообще женские украшения для волос и этим же названием обозначается брошь. Последняя в годы Цин присутствует в наборе китайских женских украшений, а также среди тех вещей, которые были сделаны для западного рынка (Табл.39 рис.5,6)/9, т. II, с. 638, № 2796, “*дянь*”/.

Чжоу Сибао характеризует *дянь* как “украшение из золота, серебра, нефрита и других драгоценных камней в форме цветочной грозди *хуасяо*”, что, как будет показано ниже, не лишено оснований, но вероятно все-таки эта форма является всего лишь частным случаем *дянь*. В танское время этот вид украшений входил в костюм для домашних приемов *дянь чай тань и* (к которому полагалось “двенадцать *дянь*, головные украшения *шоуши*, возможно, в форме шпилек *чай*, крупные и мелкие цветы двенадцати деревьев в пышных локонах на висках *бобинь*”), а также в ритуальное одеяние *дянь чай ли и*, служившее повседневному костюмом придворных дам из числа жен чиновных особ и одеваемое другими дамами во время дворцовых приемов. Здесь число *дянь* обозначало ранг дамы - первому рангу соответствовало 9 *дянь*, второму - 8, третьему - 7, четвертому - 6, пятому - 5 *дянь* /158, с. 156,194/.

Если версия Чжоу Сибао верна, то эти ранние дянь аналогичны тем украшениям для женских причесок, которые современные китайские исследователи обычно называют хуаши - "цветочные украшения". Такие украшения действительно имеют форму веточки или грозди, где изображение цветов, листьев, плодов, а также нередко входящих в композицию насекомых и птиц, соединены между собой проволоками и пружинками, которые обеспечивают подвижность деталей (Табл.39 рис. 1,4). Подобные украшения, по видимому, должны были обматываться прядями во время укладки волос, поскольку обычно лишены каких-либо особых деталей для закрепления их в причёске.

Вместе с тем, под словом дянь в некоторых случаях подразумевались крупные камни, примененные для инкрустации головных уборов. На основании сравнений головных украшений минских императриц с теми данными, которые приведены "Мин ши. Юй фу чжи" ("Минская история. Описание выездов и нарядов"), можно заключить, что украшениями дянь здесь названы кабошоны или фигурные пластины из драгоценных камней и металлов. Эти пластины (в количестве девяти штук) входили в состав повседневного и (в количестве двенадцати) в состав парадного головного убора минских императриц. Такие дянь, помещенные на узкой металлической "ленте", окружали лоб императрицы у основания волос наподобие венка или диадемы, как это видно на изображении, которое приводит Чжоу Сибао /158, с. 414, 419/.

Аналогией этого украшения в ансамбле женского головного убора чаогуань цинского времени явилась диадема цзиньюэ. Диадемы императриц, наложниц императора и аристократок высших рангов были инкрустированы лазуритовыми пластинками в форме облаков юньши и жемчугом дунчжу, что должно было, вероятно, служить подобием минских дянь, тем более, что и здесь количество таких украшений определялось рангом владелицы (Приложение 6, Табл.2,11).

В этой связи к дянь логично также отнести широко распространенные в цинское время женские украшения из листового металла, покрытые аппликацией перьями цуй, инкрустированные цветными камнями и стеклом, которые носили в качестве диадем, нашивая на ленту (Табл. 29,30). Эти дянь, применявшиеся в праздничных и повседневных женских головных уборах цинского времени, по технике исполнения (листовой металл, штамп, гравировка), формам и мотивам декора (изображения пары фениксов или композиции шуанлунсичжу, см. Главу 3) были аналогичны официальным украшениям цзиньюэ знатных женщин,

начиная с *миньгун фужэнь*, и жен чиновников девяти рангов (Приложение 6, ср. Табл. 12 и Табл.29 рис.1).

В период Цин украшения типа *дянь* и *хуаши* носили и китайянки, и маньчжурки. Праздничным головным украшением маньчжурских женщин, которое использовалось в менее официальной обстановке, чем уборы *чаогуань* и *цзифугуань*, служило *дяньцзы*, представлявшее собой шапочку из черного тюля, надетую на проволочный каркас и декорированную спереди и сзади изображениями в жанре “цветы-птицы” из драгоценных металлов, цветных камней, жемчужин и зимородковых перьев. Такие уборы соответствовали одной из трех категорий - *фэндяньцзы* (“фениксовый”), *маньдяньцзы* (“маньчжурский”) и *баньдяньцзы* (“смешанный”). Первый из них был оформлен девятью группами жемчужин и камней, второй - восемью, третий - пятью. Уборы первого и второго типа носили императрицы и наложницы высших рангов. Один из уборов сохранился в коллекции музея Гугун (Табл. 28 рис. 1,2).

Ушные украшения, бытовавшие в период Цин, - это *серьги эрхуань* (“ушные кольца”) и *эрчжуй* (“ушные подвески”), названия которых помогают понять разницу в формах тех и других. При этом в цинское время серьги *эрчжуй* распространены значительно больше, чем *эрхуань*.

Серьги принадлежат к самым популярным видам украшений цинского времени и применяются не только в повседневной женской одежде, но и в наиболее торжественной форме официального костюма - *чаофу*. Отношение к этому виду украшений было неодинаковым в разные периоды китайской истории. Серьги с подвесками *эрчжуй*, уже в древности воспринятые ханьцами от соседних им кочевых народов, первоначально считались “варварским” украшением. В ханьском словаре “*Ши мин*” по этому поводу говорится: “Протыкание ушей и применение звенящих подвесных бусин берет начало в обычаях варварских народов. Женщины варваров склонны к излишествам, поэтому подвешивают эти украшения (буквально: “*ландан*” - “кандалы”) из драгоценных камней. Теперь китайцы копируют их уши” /цит. по: 158, с. 103/. Примечательно, что иногда (например, в период Тан) вещи этого типа вообще не употреблялись знатными дамами, оставаясь украшениями женщин низкого происхождения и певичек. Но в периоды правления иноземных династий Ляо, Цзинь и Юань мода на прокалывание ушей и ношение серег распространяется даже среди мужчин /160, с. 150-153/.

Стабилизация интереса китаянок к этому виду украшений происходит в период Сун. Но и тогда китаянки охотнее носили *эрхуань*, чем *эрчжуй*, а в период Мин сосуществуют обе формы вещей. Декор минских серег разнообразен, однако многие из них, называемые *хулуэрхуань*, украшены лишь двумя круглыми бусинами разного диаметра и напоминают тыкву-горлянку хулу (Табл. 41 рис. 8). Такие серьги были приняты в минском Китае практически повсеместно, причем не только в среде знатных женщин из семей военных и гражданских чиновников, которым они полагались по закону, но и у простолюдинок /160, с. 151/. *Хулуэрхуань* отличались лишь материалами, из которых они были сделаны, и качеством работы ювелира. Золотые с жемчужинами серьги в форме тыквы-горлянки применялись в наборе повседневных украшений минских императриц /158, с. 418-419, рис. 1, 2/.

В цинское время серьги бытовали и в китайском, и в маньчжурском женском костюме. Ушные украшения в форме тыквы хулу, по три в мочке каждого уха, были предусмотрены в ансамбле официального костюма *чаофу* для императриц, наложниц императора, аристократок, знатных женщин, начиная с *миньгун фуцзэнь*, и жен чиновников всех рангов. У наиболее знатных особ такие серьги выполнялись из золота и жемчуга, причем у императриц, наложниц императора и жены наследника *хуантайцзыфэй*, согласно закону, жемчужины должны были крепиться к золотому дракону *цзиньлун* /162, цз. 6, с. 6/ (Табл.13). У других дам, начиная с *хуанцзы фуцзинь*, - к золотому облаку *цзиньюнь*, что по-видимому не всегда соблюдалось в реальности (ср. Табл. 13, Табл.40 рис.8).

Серьги, применявшиеся в ансамбле повседневного женского костюма периода Цин, как правило, имели специальные петли для подвешивания брелока *чжуйцзы* (Табл.40 рис.1-3). Такие подвески нередко были сложными по композиции и довольно массивными (Табл. 40 рис.4,6). В этом они очень близки к минским прототипам (Табл. 41 рис.6). Преимущество подобной конструкции заключалось в возможности легко модифицировать украшение, сняв подвеску или заменив ее другой. Рабочая часть серег обычно имеет форму крючка. В маньчжурское время серьги иногда носили даже девочки, в том числе и самые маленькие (до пяти лет), как можно видеть на портрете семьи императора Даогуана /156, с. 279, ил. 434/.

Украшения шеи и груди. В годы правления династии Цин все знатные женщины, от императриц до жен чиновников, должны были по закону носить три ряда ожерелья *чаочжэ* в ансамбле официальных одежд *чаофу* и один ряд такого ожерелья с формой

циффу (Приложение 6). По композиции это ожерелье ничем не отличалось от аналогичного мужского украшения (см. выше). Императрицы хуантайхоу и хуанхоу имели право носить одно жемчужное и два коралловых *чаочжэу*, тогда как наложницы императора, начиная с хуангуйфэй, принцессы и аристократки не ниже фугогун фуцзэнь - одно янтарное и два коралловых ожерелья /162, цз. 6, с. 24, 43/ (Приложение 6, Табл. 15).

В ансамбль женского костюма *чаофу*, в отличие от аналогичного мужского, входила еще и гривна *линьюэ* (“шейная лента”), иначе называемая также *сянцюань* (“шейное кольцо”). *Линьюэ* императриц и наложниц императора должны были выполняться из золота, кораллов и жемчуга *дунчжэу*. Количество жемчужин в украшении служило показателем ранга (Приложение 6). Сзади *линьюэ* дополнялось шнурами *тао*, светло-желтыми у императриц и более темными - у наложниц, эти шнуры заканчивались подвесками из драгоценных камней (Табл.17 рис.3). У женщин, начиная с *миньгун фуцзэнь*, *линьюэ*, согласно правилам, могло быть из ажурного золота *лоухуацзинь* с инкрустацией мелкими прозрачными драгоценными камнями (рубинами и сапфирами), шнуры *тао* цвета *цин* (то есть синего или зеленого) заканчивались кораллами /162, цз. 7, с. 8/.

Хотя на рисунках в “Хуанчао лица туши” это украшение выглядит как плоская лента (Табл.14), в действительности, как позволяют понять парадные портреты императриц и наложниц хуангуйфэй из собрания музея Гугун, а также сохранившиеся реальные предметы такого рода, *линьюэ* представляет собой круглый в сечении обруч (Табл.2, 17 рис. 3). В отступление от правил, гривна *линьюэ* из дворцовой коллекции, принадлежавшая, по мнению китайских исследователей, одной из второстепенных наложниц императора, сделана из позолоченного серебра с чеканным и гравированным узором, имеет одну коралловую и две лазуритовые цилиндрические вставки, инкрустирована одной жемчужиной и четырьмя рубинами, обработанными в виде кабошонов. Сзади гривны помещаются два темно-желтых шнура *тао*.

В неофициальном женском костюме периода Цин были приняты бусы *чжуцзы*, хотя, как и раньше, этот вид украшения применялся женщинами сравнительно редко.

Известны древние стеклянные бусы с “глазчатым” узором, которые сначала ввозились на территорию Китая извне, а затем стали, по-видимому, производиться на месте (см. Главу 1, Раздел 1, “стекло”). Бусы из золота, горного хрусталя, лазурита и агата, украшенные в технике зерни, были обнаружены в погребении девятилетней суйской принцессы недалеко от Сиани / 142, с. 115/.

Несколько отделанных зернью золотых бусин, датирующихся приблизительно III-V вв., находится в коллекции Британского музея /142, с. 116, ил. 257/. В периоды Тан и Удай знатные дамы иногда носили золотые бусы, плотно облегающие шею наподобие колье, причем часто надевали по несколько ниток, сочетая низку простых круглых бусин с одной ниткой бус более сложного вида, заканчивающихся подвесками /158, с. 228, рис. 33/. Эта мода имеет значительно более ранние аналогии на Западе /100, с. 35, рис. 32/. В период Сун шею и грудь женщины украшало уже пять рядов ожерелий с подвесками /91, с. 210/.

В музее города Сучжоу хранятся стеклянные бусы, найденные в его окрестностях в 1978 г. Бусы украшали собой статую Будды и благодаря сохранившейся на статуе надписи приблизительно датируются 1013 г. Высказывалось вполне резонное предположение, что эти бусы были выполнены в Сучжоу или Ханьчжоу, городах, знаменитых мастерскими по производству стекла /120, с. 122-123/. Другими центрами изготовления подобных украшений в Китае были Гуанчжоу и Бошань (см. *Главу 1, Раздел 1, "стекло"*), где в периоды Мин и Цин существовало производство **стеклянных бус болчжю**. Стеклянные бусы пользовались спросом как на внутреннем, так и на внешнем рынке. В минское время такие бусы во множестве вывозились в страны Южной Азии, а в маньчжурский период поступали также на русский рынок, причем даже не облагались налогом при продаже их в Кяхте. Китайские стеклянные бусы имели хождение на Аляске и в Сибири. В Маньчжурии существовали мастерские, изготавливавшие бусы специально для японских айнов, пока (в XIX в.) японцы не освоили это производство сами, чтобы затем вытеснить китайцев с внутреннего рынка /120, с. 123-125/.

Формы бусин цинского времени достаточно разнообразны. Чаще всего они бывали круглыми в сечении, продолговатыми, дольчатыми (в форме тыквы *гуа*), витыми и похожими на тыкву-горлянку хулу (Табл. 53 рис. 5). В женском costume периода Цин (а в некоторых случаях также и в мужском costume, ср. Табл. 6, 7) бусины применялись порознь, прикрепляясь к концам лент или шнуров, реже - в виде понизей. Иногда к бусам подвешивали **амулет *сопянь*** /120, с. 127/. Такие бусы с амулетом, изображающим младенца верхом на *цишине* (композиция *гуйцзы*, см. *Главу 3, Табл. 54 рис. 3*), предназначались новорожденному или же были свадебным украшением невесты. Бусы из стекла и камня могли дополняться подвесками, не игравшими роли амулета, но связанными с определенным благопожеланием. Такова декоративная подвеска в

форме цветочной корзины *хуалань* в композиции кораллового ожерелья XIX в. из собрания Спинка (Табл. 53 рис.3). Подобные **подвесные украшения** *чжуйцзы* носили также, прикрепляя их к пуговице одежды на груди (Табл. 2). В коллекции ГМВ находится серебряная подвеска на цепочке (XIX в.). Форма подвески воспроизводит фигурку летучей мыши *фу* или бабочки *де* с набором туалетных принадлежностей - щипцов, ухвертки, шила, имея таким образом, не только декоративное, но и функциональное назначение (Табл.53 рис.2).

Украшения рук, принятые в период Цин, разнообразны. В их числе должны быть названы прежде всего женские запястные **браслеты** *шоучжо*, *чжо*, *бичуань*.

Этот вид украшений в Китае представлен уже среди археологических находок в древних могилах как на севере (пров. Ганьсу, Хэбэй, Хэнань, Шаньдун), так и на юге страны (пров. Цзянсу) /160, с. 188/. Неолитические браслеты, обычно костяные или каменные, имеют сравнительно простые формы. Поверхность украшений гладко полирована, иногда лишена какого-либо декора или же покрыта примитивным гравированным рисунком. Характерно, что этот тип браслетов из камня или подражающего ему по цвету и текстуре стекла существует и в цинское время (Табл. 50 рис. 2). От эпохи Шан сохранились разомкнутые *чжо* из толстой золотой проволоки с треугольными сплюснутыми концами /149, с. 3/. Чжоусские браслеты, часто нефритовые, в отличие от самых ранних каменных вещей, украшены более сложными узорами - *лэйвэнь* ("громовой узор", китайский меандр), *паньхуэйвэнь* (узор в виде извивающихся змеек) /160, с.188/.

В средние века пик популярности подобных украшений приходится на время правления династии Тан, что явилось результатом особенно сильных индийских и ближневосточных влияний/122, с. 79/. Примечательно, что некоторые браслеты танского времени украшены чеканным изображением виноградной лозы, которое, как и сама техника чеканки, были привнесены в китайское прикладное искусство сасанидскими ювелирами. С обычными круглыми сплошными или разомкнутыми браслетами сосуществовали сложные вещи, выполненные из нескольких драгоценных материалов (например, золота и нефрита) и снабженные замковыми механизмами /160, с. 189, ил. 249/. Сунские золотые *шоучжо* часто декорировались штампованным или гравированным узором, - способ отделки, широко распространенный и в цинских вещах. Со времени правления династии Суй до периода Сун популярны спиралевидные браслеты *тяотуй*, обвивавшие руку

от запястья до локтя, которые обычно лишены декоративных элементов. Форма этих браслетов, после периода Сун практически вышедшая из употребления, заимствована китайцами у западных соседей, которым она досталась в наследство от античного времени / ср. 160, ил. 264 и 100, с. 35, 72, ил. 26/.

Формы браслетов и способы их декоративной отделки, принятые в годы Цин, разнообразны, но среди этих украшений почти нет вещей со сложными замковыми устройствами. Преобладают сплошные и разомкнутые *шоучжо*, в боковой проекции в виде правильной или слегка сплюсненной окружности. Среди них можно различить: 1. круглые в сечении а) из гладкого шлифованного камня или стекла (Табл. 50 рис.1), б) из металла с ажурно-прорезным, штампованным или гравированным рисунком (Табл. 51 рис.4) в) разомкнутые или сплошные металлические браслеты с утолщениями на концах в форме копыта *мати* (Табл.51 рис.2), г) со скульптурными зооморфными формами на концах, как правило, головками животных – *шоутоу* (Табл.51 рис. 1). 2. Браслеты, набранные из круглых каменных бусин, заключенных в металлическую оправу, имеющие зооморфные финали, обычно ими были головки драконов, “глотающих” жемчужину (композиция *шуанлунсичжу*, Табл. 51 рис. 3). Такая форма, известна в Китае с периода Юань /160, ил. 256, 257/. 3. Браслеты, имеющие в сечении форму сегмента (Табл. 50 рис. 1). 4. Браслеты, свернутые из узкой металлической ленты со штампованным или гравированным рисунком а) одинарные (Табл. 52 рис. 3), б) двойные (Табл.52 рис.6). Вещи такого типа распространены с периода Мин (Табл.52 рис. 7). В большинстве своем цинские *шоучжо* были парными.

Кольца *хуань*, *чжихуань*, *цзечжи*. Самые ранние из колец (IV тыс. до н. э.), костяные и каменные, найденные на китайской территории, принадлежали мужчинам и вероятно служили оберегами /160, с. 182/. В эпоху Шан или несколько ранее появились кольца из металла *тун* /48, с. 11-12/. Медные и бронзовые кольца простых форм сохраняются до конца периода Хань, причем теперь их носят и мужчины, и женщины. Среди ханьских *чжихуань* есть золотые, серебряные, позолоченные и железные кольца.

В наборе ханьских форм выделяются несколько особенно характерных: круглое в плане, иногда незапаянное, кольцо, свернутое из проволоки разного сечения; спиралевидное; кольцо с круглой шинкой и плоским щитком, на который нанесены иероглифы, орнаменты или зооморфные фигурки; перстень из драгоценного металла с инкрустацией камнем (янтарем, бирюзой)

или стеклянной бусиной, закрепленной, как и камень, при помощи миниатюрных держателей - лапок *тоцзо*.

Появление в Китае последнего типа колец Чжоу Сюнь и Гао Чуньмин связывают с внешними влияниями, поскольку такие вещи, аналогичные принятым на Западе, особенно часто находят на землях, прилегающих к Шелковому пути / 160, с. 184, 185/. Более популярный в Китае способ крепления камней в перстне - посадка в глубокие касты. На основании проведенного теми же авторами анализа археологических находок можно заключить, что кольца были особенно популярны с периода Хань до правления Южных и Северных династий, затем, после долгого перерыва, в период Цзинь (XII-XIII вв.) и, наконец, в правление династий Мин и Цин.

Костяные кольца с ханьского времени совершенно выходят из употребления, в то же время, до периода Цин сохраняются кольца, сделанные из драгоценного камня или металла, а также сочетающие оба материала. Практически все формы *чжихуань*, известные до конца периода Мин, были введены ювелирами ханьского времени (Табл.49 рис.1-5). Новшеством цинских мастеров представляется использование в декоре колец длинных подвесок *чжуйцзы* с фигурными пластинами и колокольцами на цепочках (Табл.49 рис.8 - 11).

В наборе женских украшений маньчжурского времени были приняты **футляры для ногтей** *чжицзятао* ("колпачки для ногтей"), известные также под названием *хучжи* ("защита пальца")/18, с. 121/. Примечательно, что сохранились упоминания о них как о предметах, применяемых китайцами вообще, возможно также и мужчинами /42, с. 326/.

Хучжи обычно носили на среднем, безымянном, реже - мизинном, пальцах обеих рук. Этот вид украшений вызывает закономерный интерес ввиду своей необычности. Параллели ему в наборе украшений других народов образуют, пожалуй, только колпачки для пальцев рук, носимые (причем, несколько иным способом, при котором концы загнуты вверх) в XVIII-XIX вв. тайскими актерами и танцовщицами. Последние, как считается, заимствовали этот эффектный вид украшений в Китае /135, б.с./.

Прообразами *хучжи* были наперстки, которыми пользовались в древности женщины (даже самые знатные), занимаясь рукоделием. Древние металлические наперстки, имевшие первоначально лишь утилитарное назначение, способствовали появлению широких, похожих на трубки, женских колец *динчжэньгу* с гравированным узором, как будто нанесенным иглой, что и определило их название. Подобные золотые украшения найдены в погребениях периода

Цзинь (III-V вв.) в провинции Цзянсу и в Ляонине. Они могли бытовать как инструмент и украшение одновременно. В отличие от них, поздние футляры для ногтей, закрытые с одного конца и достигающие трех *цуней* (более 9,5 см) в длину, существуют уже лишь как украшение (Табл. 48).

Материалами для *хучжи* в период Цин служили золото, серебро, эмали, драгоценные камни, перья зимородка *цуй*. В это время сложился определенный тип наперстка, имеющий изящную изогнутую форму, похожую на звериный коготь, с отверстием для продевания пальца в широкой части. Нижняя (вогнутая) сторона колпачка, в том случае, если последний выполнен из камня или листового металла, декорирована сквозным узором в виде связки монетообразных амулетов, благодаря чему не только увеличивался художественный эффект и уменьшался вес *хучжи*, но также открывался доступ воздуха внутрь колпачка (Табл.48 рис.3). В этом отношении еще более функциональны *хучжи*, выполненные в эффектной технике ажурной филигрании (Табл.48 рис. 1).

Детские украшения. В некоторых случаях дети, особенно девочки, могли носить “взрослые” украшения, такие, как браслеты или серьги, однако принципиальную важность имеют специфически детские украшения, бытовавшие в цинское время в ансамбле повседневного и праздничного костюма. Ими, в основном, были амулеты разных видов и форм.

Головные амулеты назывались *сотоу* (“замок для макушки”) или *иньсо* (“серебряный замок”). *Сотоу* выполнялись из очень тонкого листового серебра (чем объясняется их второе название), иногда золотились и отделялись в технике штампа и гравировки. Небольшие отверстия по краям амулетов позволяли нашивать *сотоу* на детский головной убор. “Замочки”, редко превышавшие 6 см в высоту, принимали вид божков - будды *Милэ*, даосских бессмертных *басянь* или их атрибутов, львов *шифо*, единорога *циляня*, рыбок *юй*, плодов персика *тао*, “счастливых” иероглифов /141 с. 92-95/ (Табл. 55, 56) . Все изображения имели определенный символический смысл, связанный с добрыми пожеланиями. Среди общепринятых форм *сотоу* можно выделить следующие: 1. обобщенные скульптурные изображения сидящих или стоящих божков, похожие на миниатюрные пирамидки, свернутые из штампованного серебряного листа (Табл. 56, рис. 1-3); 2. рельефные композиции, выполненные из серебра в технике литья и образованные антропоморфными или зооморфными изображениями, близкие к форме прямоугольника или квадрата и дополненные по нижнему краю бубенцами или колокольцами на цепочках (Табл. 54,

55, рис. 3); 3. круглые двусторонние амулеты, спаянные из штампованного серебряного листа, изображающие “счастливые” иероглифы (например, *шуанси*, Табл. 56, рис. 8) или “благих” животных (например, львов *шифо*, Табл. 56, рис. 7), с гладким краем или обрамленные по краю лепестками.

Кроме головных в маньчжурское время были приняты **нагрудные амулеты *сопянь*** (“плоский замочек”) из камня или металла, которые часто стилизовались в форме бабочки *де*, летучей мыши *фу* или головки жезла *жуи* (Табл. 54, рис. 2). Амулеты *сопянь*, как это видно на цинских лубочных картинках, изображающих детей, носили на обруче, цепочке, шнуре или бусах, дополняя бубенцами, звон которых должен был отпугивать злых духов (137, NN 29,30, 38, 43, 44, 48, 50, 54). Очень ранним прототипом этих цинских украшений явилась найденная в ханьской могиле золотая вещь в виде небольшого кисета с надписью “*И цзы сунь*” (“Посвящается детям и внукам”) / 160, с. 172, ил. 219/. Роль оберега в costume ребенка мог играть и **шейный обруч *сянцюань*** с гвоздем долголетия. Такое украшение было принято дарить новорожденному в семье, где, случалось, погибали дети /9, т. IV, с. 721, № 14017 “сянцюань”/.

Раздел 2. СЕМАНТИКА ВИДОВ И ФОРМ УКРАШЕНИЙ.

Комплекс украшений цинского времени имеет сложную семантику, которая в той или иной мере определяется основными задачами украшений - служить магической защитой от скверны, быть декоративными дополнениями костюма и содержать объективную информацию о социальном статусе, семейном положении и, в более редких случаях, возрасте обладателя, а также соответствовать ситуации в согласии с официальными постановлениями. Желая подчеркнуть преемственность власти от китайских императоров прошлого, маньчжурские государи следовали китайским традициям в области костюма и украшений и ввели законом комплексы официальных (ритуальных, ранговых) украшений, формы которых однако характерны исключительно для период Цин.

Головные украшения всегда были самыми важными элементами в декоре китайского костюма. В период Цин в документах, регламентирующих формы одежд, как и во все предыдущие эпохи, описания начинались с головного убора. Особое внимание к

убранству головы проявилось в древнейших правилах этикета, где тщательно причесанные и уложенные в пучок волосы *шу фа* считались признаком цивилизованности, присущей ханьцам, в противоположность распущенным волосам *ти фа*, которые, будучи приняты у соседних народов, воспринимались как проявление варварства (прим. 17). Вероятно, именно поэтому шпильки и гребни, служившие инструментами для сооружения прически и приведения ее в порядок, рано превращаются в украшения. В согласии с этикетом, определенная форма прически и головного убора считалась приличествующей человеку в зависимости от пола, возраста и социального положения. Так, детскими прическами были пучки в форме рожек *я* или пара “младенческих локонов” *лян мао*. Совершеннолетие отмечалось обрядами *цзигуань* - взрослого головного убора *гуань* для юношей и первой высокой прически со шпильками *цзи* для девушек (прим. 18). Поэтому, говоря о взрослой девушке, которая могла быть просватана, нередко использовали выражение “*цзицзи*” (“достигшая возраста шпилек *цзи*”) или “*цзиэр*” (буквально - “шпильки и серьги”) /160, с. 52; 9, т. II, с. 829, № 3854, “цзи”/. В цинское время высокую прическу могли носить лишь замужние дамы, поэтому шпильки и другие украшения для волос служили знаками определенного семейного положения женщины. И хотя в Китае существовала давняя традиция применения шпилек также и мужчинами, сохранившаяся до периода Мин, к цинскому времени шпильки уже давно стали в основном женскими украшениями и в традиционной культуре считались символами самой женщины.

В отличие от китайских женщин, предпочитавших ходить с непокрытой головой, демонстрируя эстетические достоинства высокой прически, мужчина, появляясь без головного убора, нарушил бы тем самым правила приличия. Перед начальством обнажали голову только в знак того, что просят отставки или пришли с повинной. Обычно же мужчины не снимали головного убора даже у себя дома. Наиболее торжественным официальным головным убором периода Цин была шапка *чаогуань* в ансамбле парадного маньчжурского костюма *чаофу*. В композицию убора *чаогуань* входили ювелирные дополнения из драгоценных камней и металлов. Шапка *чаогуань* императора и высших аристократов, родственников императора, была увенчана навершием *дин* с фигурками жемчужно-золотых драконов *цзиньлун*, тогда как уборы императриц и наложниц императора украшались такими же навершиями с фениксами *цзиньфэн*. Количество драконов и фениксов не только указывало ранг, но также определялось

традиционной китайской символикой чисел, которая была детально проанализирована Л.П. и В.Л. Сычевыми применительно к ансамблю китайского костюма /93, с. 18-19/.

По традиции нечетные числа, и среди них особенно 3 и 9, соотносились со светлым началом *ян* и символизировали Небо, а четные, особенно 4 и 6 - с темным началом *инь* и выступали как знак Земли. Это объясняет факт применения строго определенного числа элементов в древних и средневековых императорских головных уборах и, вслед за ними, в шапках *чаогуань* маньчжурских правителей Китая. Самым важным в символическом отношении числом до периода Цин считалось 12, которое как число месяцев года и зодиакальных созвездий соотносилось с Небом, а в качестве произведения чисел *ян* (3) и *инь* (4) было связано с символикой плодородия. По-видимому, в годы Цин место числа 12 в головных уборах августейших особ занимает число 7. Таково, например, количество жемчужных бусин на императорской кокарде *шэлинь*, а также золотых фениксов парадной шапки *чаогуань* императриц и наложниц *гуйфэй*. Число 7, как и другие нечетные числа, связанное со светлым небесным началом *ян*, может в то же время считаться одним из символов плодородия как сумма чисел 3 и 4. Примечательно, что навершия императорских уборов *чаогуань* были составлены изображениями трех рядов золотых драконов, у императора, или фениксов, у императриц, перемежающихся четырьмя жемчужинами *дунчжу*. Появление в головных уборах маньчжурских правителей подобных зооморфных изображений тоже основано на древней китайской традиции, для которой характерно сопоставление дракона и феникса с образами императора и императрицы (см. Главу 3, Разделы 1, 2). Отступлением же от правил представляется сам факт использования шапки в ансамбле женского костюма. Последнее, вместе с тем, логически вытекало из всех предыдущих изменений в конструкции принятых в Китае официальных женских головных украшений.

Парадными головными украшениями ханьских императриц и знатных дам были *буяо* и *шаньти* /158, с. 103/. Как выглядело в действительности последнее из них остается лишь предполагать, поскольку реальные такие вещи по всей вероятности не сохранились. Это украшение, вероятнее всего, походило на диадему /9, т. II, с. 376, № 1591, “шаньти” /. Название *шаньти* буквально означает “гора надо лбом” или “гора на лбу”, что помогает составить некоторое представление о его форме. Декор *шаньти* и *буяо* должен был, согласно установлениям, включать изображения веточек коричневого дерева *гуй*, фигуры шести чудесных животных и птицы

фэнхуан (подробное описание дано в *Главе 3, Раздел 1, тяньлу*). Однако в *шаньти* эти изображения крепились к металлическому обручу, в отличие от *буяо*, в сущности представлявшее собой большую шпильку /158, с. 103-104; 160, с. 56/.

Если последний вид украшения можно, таким образом, связать с исконно китайской традицией, поскольку шпильки присутствуют среди находок эпохи неолита и периода бронзы, то головной убор, подобный диадеме или короне, не был принят в Китае до периода Хань. Однако он получил, как известно, самое широкое распространение в скифо-сарматской культуре. Появление в ханьском костюме диадемы *шаньти*, а также пришедшего ей на смену несколько позднее убора *фэнгуань*, имевшего форму короны из ажурного листового металла, стало для Китая одним из следствий его многовековых контактов с кочевым миром / 63, с.128-138/.

Мода на сложные уборы *гуань*, развившиеся, по мнению В.Л. Сычева, из искусственных шиньонов, лент и шпилек, применявшихся китайками для устройства причесок с древности, окончательно оформилась в конце периода Тан /91, с. 195-196/. Примерно с X в. *фэнгуань* (“фениксовый головной убор”) становится официальным женским головным украшением, принятым в придворной и аристократической среде вместо более ранних *шаньти* и *буяо*. Кроме реальных золотых *фэнгуань* позднетанского и раннесунского времени (Табл.25 рис.2), сохранилось также несколько живописных изображений знатных дам в подобных уборах. Эти живописные изображения, происходящие из Дуньхуана, хорошо известны и их воспроизведения часто иллюстрируют работы по истории китайского костюма /например, 159, с. 149, ил. 247/. Как справедливо утверждают Чжоу Сюнь и Гао Чуньмин, такая форма головного убора и, вместе с ней, некоторые покрои танских одежд, имели уйгурское происхождение. Костюм уйгуров в целом оказал сравнительно большое влияние на одежду и украшения ханьцев, причем это влияние было особенно ощутимым среди танской знати (прим. 19).

Фэнгуань, усложняясь в декоре и увеличиваясь в размерах, остаются официальными головными украшениями китайских императриц до конца периода Мин. Реальными примерами тому служат “фениксовые уборы” из погребального комплекса Динлин, относящиеся к периоду Ваньли (1572-1620). Куполообразная форма минских *фэнгуань* напоминает горную вершину и в описаниях, приведенных “*Мин ши. Юй фу чжи*”, идентифицируется с “мировой горой” (*Бошаньли Куньлунь*) /158, с. 414/.

Поднимающиеся над металлической лентой изображения пионов, фениксов, клубящихся облаков и “облачных” драконов, держащих жемчужные понизи, воплощают идею мифического *сюаньпу* - “висячего сада”, который, согласно легенде, растет в недосыгаемых заоблачных высях “мировой горы” /111, с.82-83/.

Соотнесение убора *фэнгуань* с “мировой горой” (подробнее см. Главу 3, Раздел 2) не было нововведением минского времени. Эта идея по сути уже содержалась в ханьской диадеме *шаньти* (“гора на лбу”). Тот же смысл имеют уборы *фэнгуань* цинского времени, ставшие свадебным и праздничным головным украшением китайянок.

Существует значительное семантическое родство между “коронай” *фэнгуань* и парадным головным убором *чаогуань* маньчжурских императриц. Хотя, в отличие от “фениксовых уборов”, *чаогуань* окончательно приобретают вид шапки, в их композицию тем не менее входят драгоценная диадема *цзиньюэ* и золотые фениксы *цзиньфэн*. Куполообразная форма шапки *чаогуань* с трехъярусным (у августейших особ) жемчужно-золотым навершием *саньцэндин* представляется визуальным подобием буддийской ступы, смысл которой, в свою очередь, связан с идеей “мировой горы” (санскр. *Меру*) /29, с. 159-161/. Определенное сходство с условным изображением “небес”, венчающих буддийскую ступу, прослеживается в композиции и числовых характеристиках деталей навершия *саньцэндин*. В таком навершии три ряда символически значительных зооморфных персонажей (драконов - у императора и фениксов - у императриц) перемежаются четырьмя крупными жемчужинами *дунчжу*. Количество “зонтиков” ступы тоже обычно равнялось трем или семи, поскольку в древнеиндийской традиции существуют концепции как трехчастного, так и семичастного строения космоса. Ламаизм однако унаследовал идею трехчастной вселенной /29, с. 127-130/.

Сказанное подтверждается результатами семантического анализа костюма *чаофу*, предложенного Л.П. и В.Л. Сычевыми, по мнению которых, композиционная схема *чаофу*, в наборе элементов содержащая символы Неба и Земли, отводила роль “оси мироздания” непосредственно носителю этой парадной одежды, причем голова императора представлялась проекцией “мировой горы” /93, с. 20-21/ (прим. 20).

Важной деталью официальных мужских и женских костюмов маньчжурского времени было “придворное ожерелье” *чаочжу*. Это ожерелье набиралось из ста восьми круглых бусин и дополнялось подвесками (подробное описание ожерелья и его частей дано в Разделе 1). Форма *чаочжу*, название его элементов, а также

священное число составляющих его бусин восходят к буддийской традиции. Придворное ожерелье по сути представляло собой большие четки и возможно иногда находило аналогичное применение, как позволяет понять портрет императрицы Сяо Чжуанвэнь, матери императора Шуньчжи /156, с. 26, ил. 18/. Императрица, облаченная в простое коричневое платье формы *чанфу*, держит в руках ожерелье *чаочжу* из дерева или ореха (сходное с ним находится в собрании ГМВ, № 5457.Г), перебирая его пальцами, как четки. В такой же позе, с четками в руках изображен буддийский патриарх Чан Мэйлаоцзу на живописном портрете из собрания ГМВ /21, с. 107, ил. 98/. Четки были непременным атрибутом буддийских священнослужителей и принадлежали к тем немногим вещам, которые могли составлять личную собственность буддийских монахов.

Применение маньчжурами этого примечательного по форме и семантике предмета в качестве официального украшения придворного костюма представляется своеобразной декларацией не только светской, но и духовной власти и вызывает сравнение с образами правителей Тибета и Монголии. Апелляция к буддизму, который пользовался особым покровительством цинских императоров, прослеживается как в формах, так и в мотивах декора украшений XVII - начала XX вв. (подробнее см. *Главу 3, Раздел 2*). Буддизм, особенно в его ламаистском варианте, по-видимому, мыслился связующим звеном между народами империи Цин - маньчжурами, тибетцами, монголами и китайцами (последние были знакомы с ламаизмом уже в период Юань). Это может служить одним из объяснений расцвета учения в маньчжурское время.

Кроме ожерелья *чаочжу* в композицию женского парадного костюма *чаофу* входила гривна *линьюэ*. Аналогичный набор нагрудных и шейных украшений (в виде ожерелий и гривен) присутствует в ансамбле одеяний *бодхисаттв* на ламаистских иконах XVIII - XIX вв. (Табл. 16, рис. 1-3). Большой интерес в семантическом отношении вызывает гривна - шейное украшение жесткой конструкции, широко распространенное среди вещей скифо-сарматской эпохи. Также как ожерелье или круговое оформление ворота одежды вышивкой и нашитыми бляшками, гривна играла роль оберега /41, с. 24-26/. Примечательно, что украшения типа жесткого шейного обруча сохранились до начала XX столетия в свадебном женском костюме некоторых народов Средней Азии /94, с. 96-99, №№ 53, 54/, составлявших в то же время население китайского Туркестана. По-видимому, именно в такой

связи приходится рассматривать популярность гривны в наборе женских и детских украшений маньчжурского периода.

Неотъемлемой частью официального мужского костюма в цинское время, как и прежде, считался пояс с набором ранговых украшений /92, с. 264/. Наиболее примечательны в семантическом плане императорские пояса *чаодай*, которые были предназначены для самых торжественных случаев, таких как восшествие императора на трон и совершение жертвоприношений, имевших государственное значение. Стремление маньчжуров следовать древним китайским установлениям заметно не только в непосредственном сохранении этих обычаев, но и в семантике костюма *чаофу*, равно как и предусмотренных в нем официальных украшений. Так, например, накладные пластины поясов *чаодай* имели круглую (*юаньбань*) или квадратную (*фанбань*) форму. При этом форма круга обладала определенным приоритетом, не случайно круглыми пластинами был отделан пояс *чаодай* наследника *хуантайцзы*, в то время как пояса остальных сыновей императора *хуанцзы* и аристократов, начиная с *циньюана*, украшались золотыми квадратными пластинами *цзиньфанбань* (Приложение б). Правда, в украшениях парадных поясов чиновников эта логика прослеживается не столь отчетливо. Только император, согласно законам периода Цяньлун, имел право носить пояса *чаодай* как с круглыми, так и с квадратными накладками, в зависимости от ситуации. Пояс с круглыми пластинами император надевал лишь по случаю Больших выходов, тогда как пояс с квадратными накладками - при совершении Малых дворцовых церемоний /156, с. 178/.

Это положение объяснимо в контексте традиции, поскольку с древности круг (*юань*) и квадрат (*фан*) считались в Китае символами Неба и Земли /93, с. 19/. При этом, количество пластин официального пояса (четыре) также служило числовым знаком Земли. Примечательно, что сам пояс, будучи надетым, образовывал форму круга, а накладки *бань* располагались по направлениям четырех основных сторон света, поскольку во время ритуала император был обращен лицом к югу.

Обязательным компонентом мужских и женских парадных одежд в Китае была система декоративных поясных подвесок, которые в средневековом костюме именовались *пэйюй* - "нефритовые подвески". В цинское время, согласно законам императора Цяньлуна, к боковым бляшкам парадных мужских поясов также полагались подвески на кольцах, однако не каменные, а матерчатые - шелковые ленты *пэйфэнь* и вышитые мешочки

пэйнань, применение их (вместе с некоторыми бытовыми предметами) сохраняло лишь память о давней традиции.

Декларативный возврат к древности, инициаторами которого выступали маньчжурские государи, должен был поднять престиж правящей династии. Таким образом, набор украшений официального цинского костюма представляет собой своеобразный компромисс между китайской традицией (как она понималась маньчжурами) и нововведениями цинских императоров. Вместе с тем, анализ семантики декоративных элементов цинского официального костюма подтверждает обоснованность взгляда на историю китайской одежды в целом (и дополняющих ее ювелирных украшений в частности) как историю борьбы исконных китайских форм с формами, бытовавшими у кочевых народов сопредельных северных и западных стран. Влияние кочевого мира, которое, впрочем, никогда не было односторонним, с особой силой проявилось в маньчжурское время /93, с. 62/.

К кочевым источникам восходит, в частности, мужское кольцо для стрельбы из лука *баньчжи*. Этот вид украшения, уже в древности воспринятый китайцами, в правление династии Хань входил в набор поясных подвесок, служивших знаками принадлежности к правящему сословию. Семантика кольца *баньчжи* в полной мере отвечала воинственному духу и образу мыслей маньчжуров, что подтверждается и характером декора подобных вещей. Так, *баньчжи* из собрания ГМВ имеет форму свернутого знамени с гравированной надписью, которая содержит пожелание быстрого достижения успеха: “*Ци кай дэ шэн*”, буквальный перевод ее - “Только развернули знамена, а победа уже одержана”. Надпись из четырех иероглифов представляется китайской по форме выражения и маньчжурской по духу. Напомним, что единицей маньчжурского военно-административного деления, равно как и обозначением маньчжурского этноса, служило понятие *ци* - “знамя”, а весь народ принадлежал к *ба ци* - “восемью знаменам” (прим. 21).

Не исключено, что с *баньчжи* отчасти связано распространение колпачков для ногтей *хучжи* в качестве своеобразной эмблемы знатности и аристократизма. *Хучжи* (в переводе: “броня для пальца”, “защита пальца”) - это, как ясно из второго названия (*чжицзятао*), футляры для предохранения от порчи длинных холеных ногтей, украшения, которые получили в Китае широкое распространение лишь в годы Цин, причем носили их в основном женщины.

Почтительное отношение к ногтям, хрупким составляющим человеческого тела, этнографы отмечают у многих народов мира. Несомненна связь его с различными обычаями и суевериями, так или

иначе соотносящимися с древней симпатической магией, вернее с тем ее разделом, который называется контагиозной магией. Последняя основывается на первобытной уверенности в том, что вещи, находившиеся на протяжении некоторого времени в контакте друг с другом, сохраняют взаимосвязь и на расстоянии. Подобная магическая "симпатия" существует, например, между человеком и регулярно обновляющимися частями его тела, такими как ногти и волосы, от длины которых, как считалось, зависели долголетие и личная сила /95, с. 94-100; 74, с. 271/. Стремление оберечь ногти и волосы от порчи и (только во вторую очередь) украсить их в контексте изложенного вполне объяснимо /49, с. 21/. Поскольку семантика *хучжи* связана с наиболее архаичными слоями культуры, представляется закономерной не только форма украшения, напоминающая коготь хищного зверя, но и сама популярность этого вида вещей в Китае именно в эпоху торжества "варварского" маньчжурского вкуса.

При этом подобная мода в целом не противоречила китайской традиции: длинные ногти, считавшиеся признаком учености, носили даже мужчины /74, с. 66, 224/. Среди женщин обычай тщательно ухаживать за руками и отращивать ногти, помогающие, между прочим, играть на щипковых музыкальных инструментах *цине* (китайская лютня) и *сэ* (китайские гусли), ввели красавицы династии Тан. В годы Цин обычай отпускать ногти на пальцах рук широко распространен среди женщин, причем наложницы и девушки-служанки тоже не были исключением /160, с. 178-179/. Можно предположить, что необходимость заниматься домашним хозяйством не позволяла последним полностью придерживаться этой причудливой моды и под колпачком длиной в несколько *цуней* было вовсе необязательным нахождение столь же длинного ногтя.

В конце правления Цинов этот вид украшений был особенно любим вдовствующей императрицей Цыси, которая, по воспоминаниям современников, носила *хучжи* длиной в три *цуня* (то есть немногим менее десяти сантиметров). Американская художница Кэтрин Карл, автор известного портрета императрицы Цыси, хранящегося теперь в музее Гугун, оставила также словесное описание своей модели: "Императрица носила браслеты, кольца и на обеих руках у нее были надеты футляры для ногтей - необходимые приспособления ввиду необыкновенной длины последних. Эти футляры надевались на третий и четвертый палец каждой руки. Футляры левой руки были сделаны из блестящего зеленого нефрита, футляры же правой руки были золотые, отделанные рубинами и жемчугом" /37, с. 310-319/.

Колпачки *хучжи*, как и все другие украшения рук, в цинское время не были предусмотрены в ансамбле официальных одежд. Однако в далеком прошлом некоторые украшения рук, например, браслеты и кольца, имели особое семантическое значение в придворной среде, поскольку относились к “шоуцзи” - “наручным знакам”, которые полагались в частности женам и наложницам императора как свидетельство приближения к государю или устранения от него /9, т. III, с. 90, № 5486, «шоуцзи»/.

Объясняя одно из общепринятых ныне названий кольца *цзечжи* (в переводе: “знак воздержания на пальце”) китайские авторы ссылаются на установившиеся уже в древности правила этикета, которые регламентировали отношения императора с женами и наложницами. При этом пожалование “наручного знака” было равносильно “введению в должность”. Все контакты государя с женщинами, входящими в его покои, фиксировались в дворцовых анналах, причем указывалась дата приближения к императору и вручения кольца, а также дата отстранения от обязанностей прислуживания. Второстепенным женам и наложницам, при введении их в императорскую опочивальню, полагалось серебряное кольцо на левую руку. Те женщины, которые давно прислуживали императору, надевали такое же кольцо на правую руку. В день рождения мальчика его матери жаловалось золотое кольцо. Вместе с тем, последнее могло также служить знаком воздержания от контакта, например, когда одна из женщин ожидала рождения ребенка или же была устранена от дел на время регул. И в том, и в другом случае она не могла, как прежде, пользоваться благосклонностью императора и в знак воздержания (“цзе”) носила на левой руке золотое кольцо *цзечжи* /160, с. 182/. В цинское время кольца бытовали в основном в качестве украшений, однако память об их охранительной функции, таким образом, удерживается одним из названий.

В определенные периоды жизни пост соблюдали и маньчжурские государи. Воздержание по случаю императорских жертвоприношений обычно длилось от одного до трех дней, предшествующих началу церемонии, и заключалось в отказе от вина, мяса, горячей острой пищи, приправленной луком и чесноком, а также от чувственных удовольствий и музыки. В этот период император не мог выносить смертных приговоров и должен был безмолвствовать, предаваться очищению и медитации, находясь в соответствующем павильоне Запретного города - *Чжайгун* (“Дворец воздержания”).

В качестве знаков воздержания в годы Цин был принят особый вид вещей, унаследованных от последней китайской династии. Речь идет о небольших медальонах *чжайцзепэй* (“подвески со знаками воздержания”), прикреплявшихся к пуговице одежды на груди (Табл. 17 рис. 2). Подвески *чжайцзепэй*, хотя они и выполнялись из драгоценных материалов со вкусом и изяществом, не могут считаться обычными украшениями, поскольку основной задачей подобных вещей было постоянное напоминание об особом режиме жизни двора, при котором необходимо воздерживаться от какого-либо общения и ответственно относиться к соблюдению обряда - требования, отраженные в названии подвесок, где *чжай* - “пост, религиозное очищение”, а *цзе* кроме значения “воздержание” имеет смысл “остерегаться, быть бдительным”.

В мемуарах Юй Дэлин, придворной дамы и личной переводчицы императрицы Цыси, сохранились сведения о том, что в годы Гуансюй при дворе соблюдали пост по случаю обращения императора к богам о ниспослании дождя в период продолжительной засухи. Император во время поста носил жадеитовую подвеску. Такие же пластинки носили все евнухи, которые допускались в покои императора. Вдовствующая императрица Цыси в этот период постилась и сохраняла безмолвие. Она избегала своих обычных украшений и ее одеяние и туфли светло-серого цвета не имели отделки и вышивки /117, с. 124/. Из сказанного следует, что медальоны *чжайцзепэй* являлись по своему назначению оберегами, хотя и предусмотренными для узкого круга лиц и вполне конкретной ситуации.

В этом отношении родственными им представляются детские амулеты *сопянь* и *сотюу*. Амулеты *сотюу* дарили ребенку (как правило, мальчику) на третий день после рождения при его первом омовении. Часто подарок подносила бабушка с материнской стороны. *Сотюу* нашивали на шапку новорожденного *шэнцзымао*, которая иногда называлась также *хумао* - “тигровая шапка”, поскольку некоторые *мао* были скроены в виде головы тигра, считавшегося животным-покровителем и защитником от злых духов. Мальчики в возрасте до пяти лет носили *шэнцзымао* с набором амулетов *сотюу* по особым поводам - в дни своего рождения и в праздники, например, в продолжение торжеств по случаю китайского Нового года /141. 92-95/.

Названия детских амулетов - *сопянь* (“плоский замочек”) и *сотюу* (“замочек для макушки”) объясняются назначением подобных вещей - “замыкать” тело ребенка, делая его недоступным для дурного влияния. Представление о том, что замок или узел обладает

способностью “сковывать” злых духов и даже саму смерть бытовало в прошлом у многих народов мира /102, с. 234/. К этому представлению восходит, по-видимому, обычай плетения “магических узлов”, которыми шаман во время камлания “связывал” злых духов. Такое значение узла было известно китайцам, как и многим другим народам Азии и Европы /5, с. 203/. Сказанным объясняется факт присутствия на повседневных головных уборах *чангуань* императора (*хуанди*) и официальных головных уборах *цзифугуань* наследника (*хуантайцзы*) особого украшения в виде узелка *хунжунцзе*, сплетенного из красного шелкового шнура. С подобной семантикой узла по-видимому связана и поразительная популярность в цинское время изображений “вечного узла” - *чан*, входящего в набор восьми буддийских сокровищ - *бацзисян* (прим. 22). Аналогичную охранительную способность приписывали и определенным видам украшений, например, кольцам, считая, что они, также как и узлы, способны действовать наподобие “духовных пут”, препятствуя не только проникновению злых духов, но и выходу души из тела. Поэтому у некоторых народов роженицам не разрешалось снимать с пальца обручальное кольцо /102, с. 235/. С этим поверьем перекликается распространенная некогда в Китае традиция, предписывающая обязательное ношение кольца *цзечжи* женам и наложницам китайского императора, в том числе и тем, которые ожидали рождения ребенка.

Устойчивость подобных культурных стереотипов во многих случаях представляется не столько даже результатом взаимных влияний разных народов, сколько общностью идей и образов, возникающих на определенном этапе формирования культурной традиции. В контексте изложенного особенно отчетливо проступает связь украшений с их наиболее архаичной, охранительной, функцией, хотя и оттесняемой во многих случаях чисто эстетическими задачами, но все же никогда не исключаемой полностью.

Раздел 3. ЭСТЕТИКА ВИДОВ И ФОРМ УКРАШЕНИЙ.

В самом названии ювелирных дополнений костюма - *ши* - “украшения” содержится представление об их отчетливо выраженной декоративности, поскольку все подобные вещи призваны были служить элементами убранства одежды, даже те,

которые рассматривали прежде всего как обереги или же официальные знаки отличия.

В ансамбле цинских украшений можно различить два основных компонента - маньчжурский, который преобладал в официальных ранговых украшениях, и собственно китайский, непосредственно связанный с национальным костюмом и, вследствие причин социально-политического характера, бытовавший в период Цин в основном в праздничном и повседневном костюме китайских женщин. И если украшения официального маньчжурского одеяния *чаофу* августейших особ, как было показано в предыдущем разделе, должны были визуальнo уподобить маньчжурских правителей Китая буддийским божествам, то совершенно иной эстетический идеал воплощен в неофициальных женских украшениях цинского времени.

Несмотря на то, что в поздний период женщина в Китае становится, по несколько шероховатому, но емкому выражению В. В. Малявина, "образом мужской культивированности духа"/2, с. 217/, она по-прежнему представляется воплощением *инь* - одного из энергетических начал мироздания, и продолжает играть в "драме жизни" отведенную ей социумом роль "прекрасной обольстительницы". Женщиной в Китае принято было любоваться, хотя в целом здесь не получил развития культ красоты как таковой /80, с. 190; 43, с. 160/. Эстетический идеал женщины весьма своеобразен, как показывают литературные метафоры. Красавица - это цветок, ее ножки - лотосы, ее спальня - орхидейные покои, ее талия - ива, а пальцы - нежные побеги молодого бамбука /20, с. 10; 74, с. 262-264/. Этот ассоциативный ряд нашел выражение в эстетике женского костюма и украшений. Сравнение с красным цветком на зеленом стебле отвечает наиболее часто применявшемуся китайками сочетанию из красной кофты и зеленой юбки. В цинское время это характерно как для платья простолюдинок, так и для наряда знатных женщин, хотя у последних цвета тканей отличались более изысканными оттенками и богато орнаментировались /7, с. 280-281; 93 с. 86/.

Не случайно также и то большое внимание, которое китайские женщины всегда уделяли сооружению прически и ее декоративному оформлению. Прически китаянок даже в период Цин поражали разнообразием и изощренностью. Разделенные на пряди волосы пропитывались смолами, помогающими фиксировать сложную конструкцию, и укладывались на темени, скрепляясь шпильками и гребнями. Маньчжурские женщины носили на голове шапочки, унизанные украшениями. Форма шапочек (напоминающая рога

барана) воспроизводила более раннюю прическу. Во всяком случае, черный блестящий атлас таких головных уборов идеально совпадал с цветом и фактурой волос. Традиционное в ансамбле китайского женского костюма преобладание головных украшений *шоуши* в сравнении с другими их видами делало женщину похожей на цветок, вся прелесть которого заключена в изяществе яркого, нарядного венчика, покоящегося на стройном стебле. Использование маньчжурками головных украшений, по формам и декору аналогичных китайским, позволяет говорить о проявившемся в период Цин стремлении маньчжурских дам приобщиться к традиционному китайскому эстетическому идеалу.

В связи с изложенным понятна и особая популярность в декоре женских головных украшений цинского времени мотивов жанра *хуаняо* (“цветы-птицы”). Распространение их в китайском ювелирном искусстве впервые наблюдается в период Тан, когда происходит формирование наиболее торжественной формы китайского женского головного украшения - *фэнгуань*, включающего изображения цветов и птиц. Одним из прообразов *фэнгуань*, кроме упоминавшихся ранее, представляются головные украшения *бодхисаттв*, похожие на короны или диадемы. Основой композиции в них обычно служит крупная цветочная розетка, выложенная перлами. Характерно, что с периода Тан уборы китаянок, при всем многообразии форм, как правило, имели центральную розетку, инкрустированную драгоценными камнями. Цветочные розетки из жемчуга и рубинов (в описании, данном “*Мин ши. Юй фу чжи*”, именуемые “пионами”) были предусмотрены в композиции *фэнгуань* минских императриц (подробнее см. *Главу 3*). В цинское время в китайских свадебных головных украшениях вместо условных розеток иногда появляется изображение крупного, хорошо различимого цветка пиона, сердцевина которого инкрустирована прозрачным красным стеклом, имитирующим рубин (Табл.26 рис.1).

Поскольку декоративные мотивы цинских украшений чаще всего имеют конкретный символический смысл, они обычно легко узнаваемы. К позднецинскому времени символическая насыщенность произведений заметно возрастает. Декор вещей составляет множество разнородных элементов, соединение которых в общую композицию имеет опосредованный ассоциативно-символический смысл. Мотивы жанра “цветы-птицы” в XVII - начале XX вв. приняты во всех видах женских головных украшений - шпильках, гребнях, вещах типа *дянь* и *хуаши*. Как правило, в женских головных украшениях соседствуют изображения цветов и

порхающих между цветами в поисках нектара бабочек или мотыльков - *байдечуаньхуа* (подробнее см. *Главу 3*). Эти изображения в китайском искусстве метафорически обозначали юных любовников. Эстетика китайских женских головных украшений, таким образом, во многом была обусловлена эротической символикой декора.

Соотносящийся с образом цветка китайский женский идеал, причудливо, но несколько стереотипно характеризуемый в литературных описаниях, восходит к средневековому эстетическому эталону /43, с. 160/. В соответствии с ним определенной стилизации подверглись образы легендарных красавиц древности. Минский поэт Сюй Моу, намекая на происхождение имени цветов мака *юймэйжэнь* - "красавица Юй", сказал: "Завладев ее красотой, на ветру танцуют, словно под музыку" /цит. по: 153, с. 76/ (прим. 23). На альбомном листе из собрания ГМВ, изображающем маки, известный художник XVII в. Юнь Шоупин оставил надпись такого содержания: "Красавица потупила взор и, зажигая курительницу, в изнеможении опустилась на сиденье. Тяжелые украшения в виде птицы *фэнхуан* с жемчужинами давят на головной убор из перьев зимородка. В южной части провинции Цзянсу цветы "прелестной весны" называют "красавицей Юй", так они прекрасны и нежны..." /21, с. 106, ил. 97/.

Красавиц, подобных упомянутой здесь Юй Чжи, именовали в Китае "сокрушающими царства". Увлечение ими заставляло государей забывать о делах правления и вело к гибели династий. Последнее соображение давало придворным моральное право добиваться устранения и казни императорских фавориток. Такова судьба Ян *гуйфэй*, "драгоценной наложницы" танского императора Сюаньцзуна, принесенной в жертву знатным мятежникам. Среди легендарных красавиц прошлого были однако не только великие причудницы, подобные Ян *гуйфэй* и Мэйси, но также женщины, верные долгу, (например, Ван Цян), которые прославились все-таки не потому, что обладали некоторыми моральными качествами, а исключительно благодаря своей несравненной привлекательности (прим. 24).

Желание в искусстве обольщения уподобиться знаменитым "сокрушительницам крепостных стен" (образы которых постоянно обыгрывались в театральных постановках), вероятно, в той или иной мере было присуще любой женщине. Овладеть этим непростым искусством помогали специальные рекомендации. Искусству "брачных покоев", которое следует рассматривать в связи с даосской культурой, уже с раннеханьского времени (II в. до н. э.) были

посвящены в Китае соответствующие трактаты. К совершенствованию рекомендаций такого рода даосов побуждали самые веские причины. Одной из них была необходимость наставления в том, каким образом мужчине следует поглощать силу *инь*, чтобы при этом избежать потерь энергии. Священным долгом каждого человека перед многими поколениями предков считалась обязанность произвести на свет наследника. Кроме того, знатные и богатые люди обычно имели несколько жен или наложниц. В такой ситуации для женщины способность удержать внимание мужа была столь же важна, как и для мужчины - умение ладить со своим гаремом. Культивируемое даосами искусство любви было и в самом деле искусством, то есть явлением сложным и многогранным, имеющим эмоционально-мистическое, этическое и эстетическое измерения, служащим чувственности и социальной необходимости, допускающим творческую импровизацию и игру /2, с. 209-215/.

Не случайно, соитие в китайской, прежде всего даосской, литературе обычно называется утехой или забавой - *си*. Характерно, что двойной такой иероглиф (*шуанси*), обозначающий счастье в браке, часто присутствует в декоре женских головных украшений (подробнее см. Главу 3). Китайское "искусство брачных покоев" предполагало гармоничный переход от отстраненного любования женщиной к обновляющему и радостному единению с ней. При этом не допускалось однако пренебрежение церемониальной учтивостью и интригой как элементами все той же игры.

Последнее обстоятельство помогает понять склонность китайцев к театральным зрелищам, увлечение которыми нередко признавалось столь же предосудительным, как и страсть к фаворитке. Несмотря на это, любовь к театру питали многие китайские правители и все без исключения императоры династии Цин /12, с. 212, 219/. Среди них императоры Канси и Цяньлун известны как меценаты традиционного китайского театра. Императору Канси принадлежит сентенция "вся вселенная - большой театр", начертанная им на дарственной доске пекинскому театру Гуанхэлоу. Театрализация жизни стала одной из характерных тенденций цинского периода, поскольку "возрождаемая" древность ("золотой век" китайской истории и культуры) воспринималась во многом сквозь призму традиционного китайского театра, переживавшего расцвет в маньчжурское время. В системе основных строго фиксированных амплуа вторым по значению после положительного героя считалось амплуа *хуадянь* - "молодой героини, кокетки, гетеры". Роль *хуадянь* могли играть как актрисы, так и специально подготовленные актеры. Примечательно, что в сценических именах исполнителей роли красавиц обычно

присутствовал иероглиф *хуа* - "цветок" /12, с. 228/. Сюжеты пьес часто воссоздавали образы исторических героев и прекрасных женщин прошлого. И трудно сказать, чего было больше в этом воскрешении имен и ситуаций - проникнутого конфуцианской моралью желанием предостеречь современников от соблазна или же откровенного восхищения женской красотой и сожаления об ее утрате, оправданных в глазах ревнителей нравственности тем, что знаменитые "сокрушительницы царств" давно уже сделались частью национальной истории. Грим *хуадянь*, в отличие от грима других героев, не подразумевал какой-либо определенной ролевой характеристики, а лишь подчеркивал внешние достоинства красавицы /80, с. 215-216/. При этом актрисы, которые нередко были еще и куртизанками, особенно стремились соответствовать установленным эстетическим нормам. В актерской среде было принято традиционное для китайок бинтование ног, большое внимание обращалось также на прическу и головные украшения. Потакая вкусам зрителей, театр вместе с тем сам же и формировал эти вкусы.

Поскольку даже в период Цин жены и дочери знатных китайцев никогда не появлялись на общественных приемах, в этих случаях их заменяли актрисы и куртизанки / 7, с. 382/. Зрелищность цинских женских костюмов и головных уборов, как и характер женского макияжа, в котором в изобилии применялись пудра, румяна, белила, краска для губ и бровей, по-видимому, в значительной степени были продуктами театральной эстетики. Декоративное своеобразие китайских женских головных украшений в полной мере проявилось в реальной жизни вещей. Высокая прическа китаянки, обрамленная "кружевом" из цветочных головок и бутонов, плодов, сплетающихся побегов, "летающих" бабочек и птиц, обитателей некоего чудесного сада, была не только прической с набором украшений, но также своего рода "зрелищем". Все изображения крепились на металлический каркас при помощи тонких проволок и пружинок, поэтому крепление не было жестким и роскошный "сад" на прическе красавицы оживал и вибрировал при каждом движении. Сходство с цветущим садом дополнялось яркими красками цветных камней, стекла, эмалей, шелковых нитей и птичьих перьев, а также "облаками" экзотических ароматов сандала и алоэ.

В конце периода Цин различия между театральными головными уборами и праздничными женскими украшениями почти исчезают. И в тех, и в других, как правило, используются одинаковые материалы и художественные приемы. Широкое распространение получает аппликация перьями зимородка, которые в позднецинских

вещах обычно накладываются на металлическую основу длинными пластинками, повторяющими форму изображения и похожими на крупные стежки в вышивке гладью. В отделке многих женских уборов XIX в. используются шелковые нити, стеклянный и коралловый бисер или мелкие жемчужины. Цветным бисером или жемчужными бусинами в головных украшениях часто бывают вышиты лепестки цветов и детали зооморфных форм, которые образуют крупные одноцветные пятна, контрастирующие с окраской фона и соседних изображений (Табл.28, Табл.29 рис. 4). Следствием применения вышивки и аппликации в декоративной отделке вещей явилась аппликативность как особое средство выразительности цинских украшений. Предельная яркость последних обусловлена одновременным использованием коралла, нефрита, жемчуга и других камней, а так же перьев зимородка, окрашенного шелка и полихромных эмалей.

С другой стороны, в тяготении к крупным формам, насыщенному цвету, покрывающему большие поверхности, контрастным красочным сочетаниям, в применении головных украшений, вышитых кораллами, жемчугом, стеклярусом, сказалось эстетическое соответствие цинских украшений "варварскому" кочевому вкусу (прим. 25). Последнее не может однако рассматриваться как качественное изменение в эстетике традиционных китайских ювелирных украшений, поскольку влияния кочевого искусства, испытываемые китайским металлом в разные периоды древности и средневековья, тоже стали своего рода традицией. Кроме того, кочевые племена, соседние китайцам, в свою очередь давно уже находились в сфере влияний китайской художественной культуры. Поэтому правильнее было бы говорить о совпадении в цинское время направления новой волны кочевых влияний с теми тенденциями, которые отчетливо проявились в стилистике китайских украшений уже в период Мин и хорошо различимы в произведениях правления Ваньли /151, т. II, ил. 100-126/.

Примеры синтеза китайской и кочевой линий в эстетике цинского времени существуют не только в декоре головных уборов, но и в украшениях для женских рук. К кочевому прототипу восходит форма цинского разомкнутого браслета *шоучжо*, завершающегося головками драконов. Браслеты такого типа (как и гривны сходных форм) с головками, протомами или фигурками животных на концах, имеющие ахеменидское происхождение, были приняты в скифо-сарматское время на обширной территории от Причерноморья до нынешнего Северного Китая /100, с. 44, №№ 25, 32, 96, 118; 41, с.

24-26/. Проникновение этой формы в китайское ювелирное искусство, как считают Чжоу Сюнь и Гао Чуньмин, происходит в годы правления монгольской династии Юань. Это конечно же не было случайным. Посредничество монголов сыграло определенную роль в сохранении китайским металлом реминисценций ранней кочевой культуры и в последующем возрождении некоторых архаичных форм. Определенное типологическое сходство с описанными выше украшениями имеет цинский браслет с окончаниями в виде копыта *мати* (см. прим. 15, Табл. 51 рис. 2).

К результатам кочевого влияния можно отнести художественный прием оформления вещей длинными подвесками *чжуйцзы* на цепочках, популярный в XIX - начале XX вв. в украшениях разных видов, причем даже таких, как кольца *чжихуань*, назначение и место которых в ансамбле костюма никоим образом не предполагало подобных дополнений. В женских и детских украшениях маньчжурского времени подвески обычно сходны по формам с подвесными деталями в современных им произведениях ювелиров Средней Азии. Особенно часто встречаются круглые или продолговатые мелкие бусины из камня и стекла, длинные, очень тонкие металлические пластинки, фигурные штампованные детали, колокольцы и бубенцы на цепочках, а также комбинации подвесок разных типов (Табл. 49 рис. 8-11) / ср. 94, с. 8, ил. 26, 47, 71, 94, 97, 111, 112, 115, 123/. Прием крепления цепочек или бусин по краям большой округлой детали, похожей на зонт или балдахин, используется в произведениях китайских (Табл. 36 рис. 5, Табл. 42 рис. 2) и узбекских ювелиров XIX в. /94, с. 59, ил. 20/. Характерны также "разветвляющиеся" подвески, в которых к одной детали крепится еще не менее двух других, как правило, аналогичных по форме /там же, ил. 17, 19/.

Иногда подвесные украшения позднецинского времени имели не только декоративное, но и функциональное назначение. Например, женские нагрудные подвески в виде фигурных пластин часто дополнялись набором туалетных принадлежностей - ложечкой-уховерткой *эрва*, шипчиками *не* и шилом (которое могло также служить инструментом для ухода за ногтями). Образцы подобных серебряных несесеров XIX в. представлены в собраниях МАЭ и ГМВ (Табл. 53 рис. 2). Сходны с ними по составу и декору нагрудные подвески (*нешауз*) молодых узбечек, бытовавшие до конца XIX в. /94, с. 46, ил. 13, 14/. Известный китайцам с древности способ ношения некоторых утилитарных предметов, был иным. В ханьское время зажимы для волос *не* (ставшие впоследствии инструментами для прореживания бровей) и уховертку *эрва* обычно

втыкали в прическу. В продолжение этой традиции цинские шпильки *цзань* часто заканчивались сверху уховерткой, благодаря чему существует даже особый тип шпильки - *эрвацзань* (Табл.31 рис. 3-5).

Своеобразие эстетики цинских украшений во многом определяется заимствованиями из европейского ювелирного искусства. Это явление, так называемое “возвращенное *шинуазри*” или “европейщина” в Китае, представляется симметричным “китайщине” в Европе, получившей в XVIII в. развитие в русле стиля рококо (прим. 26).

Прочные торговые и культурные связи Китая с Западом устанавливаются в период Цин. Во многом это связано с учреждением на китайской территории отделений Ост-Индских торговых компаний, английской (1600-1858) и голландской (1602-1798), а также с посредничеством “вездесущих иезуитов”. Важную роль в процессе сложения *шинуазри* играли доставленные в Европу реальные произведения китайского искусства, в том числе и украшения. Иногда они приспособлялись к особенностям западного вкуса, вторично попадая в руки ювелиров. А. Прист считает, что оправы из золота, жемчуга и алмазов для некоторых китайских украшений из музея Метрополитен были выполнены около 1760 г. в Париже. Одно из них по описанию представляет собой подвеску в форме пальчатого лимона *фошоу* (“рука Будды”) с двумя продетыми друг в друга кольцами, второе - браслет с резной каменной вставкой, изображающей схватку двух фантастических зверей, похожих на кошек /133, предисловие/.

Китайские ювелиры маньчжурского времени, кроме украшений для внутреннего рынка, производили “экспортные” вещи европейских форм, в которых были учтены особенности чуждого вкуса. Такова, например, золотая филигранная брошь в виде птицы из собрания Спинка, находящаяся в Лондоне (Табл. 39 рис. 5). Более близка к традиционным китайским эстетическим нормам золотая брошь-бабочка, инкрустированная жемчугом и жадеитом из собрания музея Метрополитен, созданная вероятно в годы Цяньлун (Табл. 39 рис. 6). Брошь *дянь* относится к тем необычным для Китая видам вещей, появление которых в цинском женском костюме может быть связано с адаптацией европейских влияний /18, с. 113/.

Особый интерес в империи Цин вызвали популярные в западном дворянском костюме карманные часы, впервые попавшие в Китай уже в XVII в. Они быстро сделались объектами коллекционирования и возможно иногда даже служили подвесками полуофициальных поясов *цифудай* императора и аристократии (прим. 27). Собрание

европейских часов XVIII в., закрепленных на поясных брелоках-*шатленах*, принадлежало императору Цяньлуну и хранится в настоящее время в музее Гугун /156, с. 136-137, 178, ил. 188/. В XVIII в. был налажен широкий экспорт в Китай часов английского, французского и швейцарского (женевского) производства. При этом некоторые европейские торговые представители занимались маркетингом, изучая вкусы и спрос на часы в Китае и передавая результаты своих наблюдений западным производителям часов. Например, женевский посредник Шарль де Констант (1762-1835), подолгу живший в Макао и Кантоне и даже прозванный в связи с этим "китайцем", рекомендовал женевским мастерам украшать часы, предназначенные для Китая, жемчугом, резными камнями и эмалью /132, с. 100-102/.

Идея принятого в европейском костюме XVIII-XIX вв. *шатлена*, который представлял собой поясную подвеску из фигурных звеньев или пластин, служившую для крепления часов и других утилитарных предметов (ключей, печатки, флаконов и т.д.), по-видимому, была заимствована французами в Китае, чтобы затем вместе с часами неузнанной вернуться обратно /64, с. 142-143/. Известны подобные вещи, произведенные цинскими ювелирами для европейского рынка. Таков, например, золотой *шатлен* конца XVIII в., выполненный в технике ажурной филигрании и по набору деталей полностью соответствующий китайскому вкусу. Центром композиции *шатлена* служит изображение единорога *цилия*, к которому крепятся пять больших подвесок: в виде фантастического животного *шифо* (в свою очередь увешанного четырьмя малыми брелоками), плодов граната *лю*, персика *тао*, лимона *фошоу* (символы *саньдо*, см. Главу 3) и модели образцов холодного оружия (Табл. 46).

Интерес к китайщине в европейском ювелирном искусстве постоянно возрождался вместе с неорококо в течение XIX столетия. Подобно тому, и в позднецинских украшениях конца XIX - начала XX вв. можно, как нам кажется, найти отголоски европейского неорококо. Примечателен в этом отношении отличающийся некоторой манерностью форм комплект декоративных элементов для женской прически из собрания ГМВ (Табл. 38 рис.7). Все детали его - шпилька *чай* с очень короткими зубцами и пара *дянь*, украшены фигурками облачных драконов с инкрустацией розовым и голубым прозрачным ограненным стеклом и дополнены бусинами, имитирующими жемчуг, которые помещены на концах пружинки, изображающих усики драконов. Создание *парюр* - гарнитуров из многих драгоценностей с одинаковым декором, как правило, инкрустированных бриллиантами, ограненными самоцветами или

стразами, иногда закрепленными на пружинках - "трясульках" или проволоках ("на туше"), представляются чертами, характерными для ювелирного искусства стиля рококо /85, с. 17-22, ил. 8-10, 15, 24; 144, с. 92-95, 115-116/.

Примечательной деталью в композициях парных *дянь* из китайского комплекта украшений для женской прически сделалась четырехугольная пластинка, похожая на стилизованное изображение "руна", которое в орнаментальной системе кочевого (в частности, монгольского и башкирского) искусства связывалось с идеей богатства. С другой стороны, эта деталь напоминает стилизованный рокайльный медальон. Таким образом, цинским украшениям, в которых традиционные виды и формы вещей сочетались с архаизирующей тенденцией и заимствованиями из разных внешних источников, не удалось избежать эклектизма, хотя обычно последний не столь очевиден, как можно было бы ожидать.

В конце периода Цин китайские ювелиры, как и их европейские коллеги, в большинстве случаев были вынуждены заниматься поисками гармонии форм в условиях массового производства вещей, чем обусловлено принципиальное сходство художественного решения отдельных цинских и европейских вещей XIX века.

Так, например, китайское женское головное украшение в виде трехзубого гребня из собрания ГМВ (Табл. 42, рис. 1), в навершии которого девять одинаково крупных объемных форм (коробочки лотоса *ляньпэн*) помещаются на рельефных ажурных подставках (сокровища из набора *бацзисян* и фигурки летучей мыши *фу*) по расположению элементов, тектонике и ритму аналогично французскому золотому гребню с ограненными аметистами из гарнитура в стиле неорококо XIX в. (Табл. 43). Присутствующие здесь качества - монотонность и даже некоторая механистичность форм, проявляются в XIX в. во многих европейских украшениях фабричного производства, также как и в китайской ювелирной продукции позднецинского времени в целом.

В заключение второй главы могут быть сформулированы следующие **выводы**, основанные на анализе семантики и эстетики видов и форм китайских украшений маньчжурского времени:

1. Желая подчеркнуть преемственность власти от китайских императоров прошлого, маньчжурские государи следуют традиционным китайским установлениям в области костюма и украшений и вводят законом комплексы официальных, ритуальных и ранговых украшений, формы которых однако характерны исключительно для периода Цин.

2. Семантика и эстетика видов и форм официальных украшений маньчжурского времени непосредственно связана с буддийской (ламаистской) традицией.
3. Вместе с тем, в цинских украшениях с отчетливо прослеживаемой охранительной семантикой (к которым можно отнести амулеты разных видов и форм) сказалось влияние магической шаманской культуры, общей для многих народов, составлявших в цинское время население Китайской империи.
4. Воздействие маньчжурской и китайской культур в период Цин было взаимным, поэтому в неофициальном и праздничном костюме маньчжурок бытовали украшения, по формам и характеру декора полностью аналогичные китайским (шпильки, гребни, вещи типа *дянь* и *хуши*), а также возникали компромиссные формы (*дяньцзы*). Таким образом, в неофициальных женских головных украшениях маньчжурского времени возобладало обаяние традиционной китайской эстетики.
5. В результате произошедшего в период Цин расширения культурных контактов Китая со странами Европы, определенную роль в эстетике цинских украшений сыграло влияние европейской художественной культуры. Это влияние отчетливо прослеживается на примере украшений, выполненных в стиле *шинуазри* («китайщина»). Однако, вследствие непреодолимых различий между двумя этими культурами, влияние Запада не могло распространиться на семантику китайских украшений.



Глава 3. ДЕКОРАТИВНЫЕ МОТИВЫ.

Семантическое и эстетическое своеобразие личных украшений в значительной мере обусловлено преобладающими декоративными мотивами, многие из которых были специфичны исключительно для китайского ювелирного искусства. *Раздел 1* этой главы (*“Описание изображений”*) содержит информацию о тех из них, которые отмечены особым вниманием ювелиров периода Цин. Перечень этих изображений с их китайскими названиями, а также других мотивов, в принципе знакомых мастерам XVII - начала XX вв., дан в *Приложении 8*. Изображения, составляющие этот комплекс, возникли в китайском ювелирном искусстве на разных этапах его развития, в основном предшествующих маньчжурскому времени. Их продолжительное существование в личных украшениях во многом зависело от того символического смысла (обладающего кроме свойства стабильности также определенной динамикой развития), который вкладывали в конкретные декоративные мотивы создатели и владельцы вещей (*Раздел 2. “Семантика изображений”*). Как показано в последней части главы, эстетика изображений непосредственно связана с их символикой и отражает присущую китайскому взгляду обусловленность восприятия. Стилиевые изменения, означающие трансформацию эстетического эталона, наиболее заметны в произведениях цинских ювелиров XIX - начала XX вв. (*Раздел 3. “Эстетика изображений”*).

Раздел 1. ОПИСАНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЙ.

Зооморфные образы, фантастические и реальные, представляются наиболее важными и древними мотивами китайских личных украшений. Они соотносятся с самыми архаичными слоями культуры и связаны, вероятно, с тотемами протокитайских племен. Символика изображений изменялась во времени (см. *Раздел 2*). Ниже в описаниях указаны символические значения образов, наиболее актуальные в период Цин.

Первым среди зооморфных персонажей должен быть назван **дракон дун**, популярный в китайском искусстве цинского времени и ранее как символ мужского начала *ян* и императора. В *“Основных сведениях по фармакологии”* Ли Шэньчжэня (XVI в.), который в

свою очередь ссылается на ханьский источник, приводится следующее описание лун: "Голова - верблюда, рога - оленя, глаза - зайца, уши - коровы, шея - змеи, живот - морского зверя шэнь, чешуя - карпа, когти - ястреба, лапы - тигра... на спине 81 шип, полностью девятью девять, как подобает силе ян ... под подбородком - светящаяся жемчужина, на голове - гора Бошань /цит. по: 57, с. 326/ (прим. 28). Это описание в основном соответствует иконографии лун периода Цин, что может служить одним из примеров проявления архаизирующей тенденции, характерной для культуры Китая этого времени.

Образ дракона прослеживается уже в украшениях эпохи неолита, найденных археологами на китайской территории /89, с. 4/. При обследовании памятников так называемой хуншанской культуры (Внутренняя Монголия, IV-III тыс. до н.э.), был обнаружен вырезанный из светло-зеленого камня юй свернувшийся в кольцо дракон с телом змеи или улитки и головой кабана. На шее дракона имеется круглое сквозное отверстие, служившее, вероятно, для продевания шнура. Это изображение дракона (как и другое сходное с ним, найденное в том же месте) могло быть амулетом и применяться в качестве подвесного украшения /161, с. 151-164, рис. 16.4, 17.1/. Рельефные фигурки змееподобных драконов чи и цю из нефрита служили декоративными накладками в некоторых литых пряжках периода Чжоу. Зооморфные скульптурные финалы таких пряжек часто имели форму головки дракона / 140, № 8,14/. Изображения змееподобного дракона чи, особенно распространенные в искусстве династии Хань, возвращаются в личные украшения в годы правления династии Сун - время активного коллекционирования древностей и связанного с этим возобновления архаичных форм в искусстве. Изображения чи и лун в период позднего средневековья распространены в декоре накладных пластин и пряжек для мужских поясов /142, с. 167, ил. 373, 375, 377/, причем некоторые из таких пряжек в цинское время явились копиями или стилизациями древних гоу (Табл.18 рис. 1- 4, Табл. 19 рис. 1). Золотые фигурки драконов лун служат навершиями головных уборов чаогуань цинских императоров и великих князей (Приложение 6).

Особую популярность в китайских украшениях имела композиция шуанлунсичжэу, в которой изображения пары драконов лун располагаются симметрично относительно пылающей жемчужины хочжэу. Эта композиция до периода Цин применялась в Китае главным образом в декоре мужских украшений. Изображения пары драконов, играющих огненной жемчужиной, венчали парадный

головной убор императоров династии Мин, как об этом свидетельствуют портреты минских государей и сравнительно недавно обнаруженные вещи такого типа, принадлежавшие императору Ваньли / 93, с. 60, 120, табл. VII, X; 151, т. II, ил. 111, 112/. Композиция шуанлунсичжэ применена в парадном головном уборе *гуань*, обнаруженном в киданьском погребении периода Ляо на территории провинции Ляонин и, очевидно, принадлежавшем женщине (вокруг головы погребенного помещались еще и фигурки золотых фениксов, а на руках - браслеты *шоучжо*). Убор *гуань* сделан из золоченой серебряной пластины, огибающей лоб наподобие диадемы, и украшен спереди чеканными фигурами двух драконов и пылающей жемчужины. Фон композиции заполнен узором *цзюаньцаохуавэнь*, состоящим из спиралевидных растительных завитков и цветов, краевой узор имеет вид облачной ленты *юньвэнь*/160, с. 92-92, ил. 115/. В период Мин изображения драконов *лун* и у китайцев появляются не только в мужских, но и в женских украшениях, например, в уборах *фэнгуань* императриц /151, т. II, ил. 276, 277/.

В цинских уборах *фэнгуань*, ставших праздничными и свадебными украшениями китаянок, часто встречается композиция шуанлунсичжэ (Табл. 29 рис.1), ранее характерная исключительно для мужских украшений. Изображения головок драконов, глотающих жемчужину, часто оформляют концы женских браслетов XVII - начала XX вв. (Табл. 51 рис.3). Фигурки облачных драконов, драконов и фениксов встречаются в декоре женских шпилек *цзань* и *чай* цинского времени (Табл.36 рис.5, Табл.38 рис. 7).

Феникс *фэн*, *фэнхуан* - фантастическая птица древних мифов и средневековых легенд, воплощение женского начала *инь*, символ императрицы и, вследствие этого, - один из самых постоянных образов в декоре китайских женских украшений, где он нередко выступает как партнер дракона *лун*. Согласно описанию, относящемуся к эпохе Западная Хань (II в. до н.э.), *фэн*, как и *лун*, - образ композитный: "Спереди как лебедь, сзади напоминает единорога *цилина*. У него шея змеи и хвост рыбы, узоры дракона, туловище черепахи, подбородок ласточки, петушиный клюв" /цит. по : 111, с. 299, прим. 15/. В соответствии с ритуалом династии Хань, прическу императриц в наиболее торжественных случаях украшало изображение птицы *фэнхуан* из зимородковых перьев, держащей во рту подвески из белых жемчужных или нефритовых бусин /158,с.103/. Образ феникса широко распространен в китайском ювелирном деле всех времен, начиная с периода Тан. Именно тогда

возникает украшенный фигурками фениксов парадный убор *фэнгуань* (Табл. 25 рис. 2). От сунского времени сохранились отдельные фигурки фениксов из золотой филигрании, которые очевидно были деталями подобных уборов (Табл. 24 рис. 1).

В повседневных уборах *фэнгуань* минских императриц соответствующим указом в третьем году Хунью (1370-1371) была введена композиция *фэнчжуаньмудань* (“фениксы, летающие среди пионов”). Этот указ был подтвержден позднее в третьем году Юнлэ (1406-1407, подробнее см. Главу 2, Раздел 1, “*фэнгуань*”, Табл. 26 рис. 2). В цинское время подобная композиция обычна в праздничных и свадебных украшениях китаянок (Табл. 26 рис. 1, Табл. 27).

К костюмам формы *чаофу* маньчжурских императриц и наложниц высшего ранга полагались шапки *чаогуань*, дополненные золотыми, инкрустированными жемчугом и самоцветами фигурками фениксов, количество которых указывало ранг (Табл. 24 рис. 3, Приложение 6). Вместе с тем, в XVII - начале XX вв. было создано немало рядовых украшений для женских причесок с изображениями птицы *фэн*, в иконографии которой заметно стремление следовать древним описаниям (Табл. 24 рис. 4, 5, Табл. 32 рис. 6, Табл. 36 рис. 6).

Единорог *цилинь*, *линь* - воплощение миролюбия, наравне с драконом и фениксом считается благовещим животным (*жушишоу*), мифическое существо, описания которого разнятся в деталях, но построены по тому же принципу, что и два предыдущих. У *цилиндя* тело оленя (в древних текстах он упоминается как предводитель оленей), голова барана, шея волка, хвост быка, чешуя рыбы, ноги и копыта коня. Его единственный рог заканчивается мягким наростом и потому не способен ранить / 57, с. 607/. Изображения этого существа, с танского времени распространенные в декоре костюма (в тканях и вышивках), сравнительно редки в раннем китайском металле. Сохранилась, например, серебряная пластина периода Ляо с двумя симметрично расположенными фигурками *цилиндя* /140, ил. 102/. Особую популярность образ *цилиндя* приобретает лишь в ювелирном искусстве маньчжурского времени /14, рис. 3, 10; 145, с. 64, ил. 78/. В период Цин было принято подносить на свадьбу или ко дню рождения мальчика украшение, изображающее *цилиндя* с ребенком на спине. Эта композиция известна под названиями *цилиндясунцзы* - “цилиндя несет сына” или *зуйцзы* - “знатный сын” (Табл. 54 рис. 3).

Лев *шицза* - полуреальный зооморфный образ, часто называемый также *шифо* (“лев Будды”), является исключением в этой группе

фантастических животных, поскольку он не имеет в Китае мифологических корней. Его появление, относящееся к более позднему времени, стало, по-видимому, результатом распространения центральноазиатских влияний, совпавших с периодом утверждения в Китае буддизма /109, с. 57-60/. В ранних украшениях изображения львов встречаются редко. Гюлленсверд упоминает факт обнаружения в районе Гуанчжоу пяти золотых амулетов в виде львов, которые приблизительно датируются 265- 420 гг., но, к сожалению, не дает их воспроизведений /122, с. 7/. С периода Тан стилизованные львы превращаются в один из популярных мотивов прикладного искусства /150, ил. 55, 56, 58/.

Часто изображения *шиуца* образуют устойчивую сюжетную композицию *шуаншисицую* (“пара львов, играющих мячом”), которая имеет определенное сходство с композицией *шуанлунсичжу*, и распространяется в частности в китайских перегородчатых эмалях уже с периода Мин /113, ил. 85, 98/. В маньчжурское время эта композиция характерна для декора женских головных украшений. Таковы, например, накладки из листового металла, оклеенные перьями *цуй*, которые должны были крепиться на женскую головную повязку (Табл.30 рис.1). Золотая филигранная фигурка *шифо* представлена в поясной подвеске конца XVIII в. из коллекции Спинка (Табл. 46). В собрании ГМВ имеются парные детские амулеты *сотю* в виде фигурок льва с шаром (Табл.56 рис.7), а также женская серебряная шпилька *цзань* с навершием, изображающим пару львов (Табл. 32 рис. 5).

Олень лу - символ долголетия, отождествляемый с *тяньлу* (“небесным оленем”), прослеживается в украшениях с очень раннего времени. На основании данных “*Хоу хань шу*” можно заключить, что изображение *тяньлу* уже в правление ханьской династии должно было входить в композицию парадного головного украшения императриц, которое имело форму шпильки (*буяо*) или диадемы (*шаньти*). Декор этого украшения составляли понизи из бусин *байчжу*, веточки коричневого дерева *гуй* (символ Луны и начала *инь*), а также птица *фэнхуан*, девять цветков, гималайский медведь *сюн*, тигр *ху*, бурый медведь *чипи*, олень *тяньлу*, рогатый лев *писе* (“избегающий нечисти”) и наньшаньский большой бык, всего шесть животных /цит. по: 158, с. 103/.

Среди сохранившихся древних головных украшений вещи, в декоре которых встречались бы все перечисленные изображения, пока неизвестны и вопрос об их реальном существовании остается открытым. Однако опубликованы парные *буяо* из листового золота, относящиеся к концу периода Тан или времени Удай, найденные на

территории Внутренней Монголии /160, ил. 82/. Как считают китайские исследователи, навершия их сделаны в виде головок “небесного оленя”, рога которого превращаются в ветви дерева и покрываются листвой. Этот образ “оленья-древа” имеет прямые аналогии в более раннем искусстве кочевых народов и эллинизированных городов Северного Причерноморья /107, ил. 43, 67, 68, 71/. Близка к китайскому *буяо* по назначению и декору золотая шпилька из Пантикапеи, оканчивающаяся головкой оленя с процветшими рогами /100, с. 74, № 111/.

Образ оленя *ду* особенно популярен в поздних китайских украшениях. В цинское время он часто встречается в декоре женских шпилек. Подобные вещи есть и в коллекции ГМВ, причем по своим размерам, технике (штампованный драгоценный металл) и количеству подвесных деталей они напоминают древние *буяо* (Табл. 33 рис. 1,2).

Журавль *хэ*, иногда называемый также *сяньхэ* - “бессмертный журавль”, символ долголетия, широко распространен в прикладном искусстве с периода Мин среди других образов даосского круга (прим. 29). В китайских личных украшениях изображения *сяньхэ* популярны, по-видимому, лишь в маньчжурское время и встречаются в основном в женских вещах - серьгах (Табл. 40 рис. 7), шпильках (Табл. 33 рис. 1), уборах *фэнгуань*, украшениях *дянь* (Табл. 38 рис. 3).

Летучая мышь *фу* - омоним к слову *фу* - “счастье”, изобразительный мотив, характерный в цинское время для женских и детских украшений. Наиболее раннее известное автору головное украшение, в композицию которого входит фигурка летучей мыши, датируется периодом Мин. Это украшение принадлежит музею Метрополитен /133, ил. 14/. Вместе с тем, подобные примеры бесчисленны в разных по качеству и назначению цинских вещах - от ювелирных дополнений к прическам и головным уборам придворных дам (Табл. 28 рис. 1,2) до рядовых украшений представительниц средних слоев - шпилек, браслетов, колец, серег, колпачков *хучжи* (Табл. 30 рис. 2, Табл. 39 рис. 2, Табл. 42 рис. 1, Табл. 48 рис. 1,5). Во многих украшениях цинского времени летучая мышь стилизована в виде бабочки *де* (Табл. 39 рис. 2, Табл. 53 рис. 2).

Бабочка *де*, *худе*, принадлежит к числу наиболее устойчивых образов декоративной системы китайских личных украшений. Одно из ранних изображений *худе* с цветками сливы *мэй* на крыльях, вырезанное из нефрита, было обнаружено в погребении к востоку от Сиани и датируется периодом Цинь или Западная Хань /127, с. 310-

311, табл. XLII, рис. 1/. В качестве эмблемы вечности фигурка бабочки на фоне горы *Бошань* присутствовала на парадном головном уборе *тунтяньгуань* императоров династии Сун /93, с. 58, табл. V/.

Следует заметить, что за исключением этого обстоятельства, изображение *худе* уже с танского времени относится к наиболее привычным мотивам декора женских украшений. Форму бабочки имеет навершие *буяо* периода Удай, найденного в погребении на территории провинции Аньхуй /160, ил. 83, 84/. Начиная с этого времени женские украшения изобилуют изображениями бабочек, обычно входящими в композицию *дехуа* - "бабочки и цветы" или *байдечуаньхуа* - "бабочки, порхающие среди цветов", которая постоянно встречается в вещах, разных по назначению - уборах *фэнгуань*, *дяньцзы*, шпильках, колпачках для ногтей (Табл. 28 рис. 1, 2, Табл. 30 рис. 3, Табл. 35 рис. 3, Табл. 48 рис. 2).

Цикада *чань*, символ долголетия, один из самых архаичных образов китайского искусства. Изображение *чань* характерно для древних каменных амулетов, поздние образцы которых происходят из погребений периода Хань /127, с. 299-301, табл. XXXVI/. В это время фигурки цикад встречаются также в орнаментации мужских пряжек *гоу* /140, ил. 19/. Изображение *чань* различимо на золотой инкрустированной бирюзой и нефритом штампованной накладке в форме горы *Бошань*, находящейся в музее Метрополитен и датирующейся периодом Шести династий / 140, ил. 27/. Эта пластинка могла служить деталью императорского головного убора *тунтяньгуань*, как это видно на реконструкции самого торжественного ритуального одеяния китайских императоров эпохи раннего средневековья, предложенной Л.Н. и В. Л. Сычевыми /93, с. 58, 109, табл. II/. Позднее место цикады на головном уборе императора заняла бабочка *худе*, однако цикада присутствует в ритуальных личных украшениях августейших особ до конца периода Мин, примером чему представляются парные нефритовые подвески *пэйюй* из Динлин /151, т. II, ил. 131/.

В цинское время изображение *чань* иногда используется в декоре женских шпилек, таковы, например, парные *чай* с аппликацией перьями зимородка из собрания Хартмана в Калифорнии (Табл. 36 рис. 1).

Рыба *юй* - образ неизменно популярный в украшениях от эпохи неолита до маньчжурского времени. Каменные подвески в форме рыб найдены в одном из обследованных погребений хуншанской неолитической культуры /161, с. 151, рис. 16.3/. Изображения рыб наиболее постоянны в украшениях с отчетливо выраженной охранительной функцией / 127, с. 309, табл. XLI, рис. 1, 2/. Они

присутствуют в наборе погребальных принадлежностей знатных особ до конца периода Мин /155, с. 37, рис. 7. 12; 151, т. II, ил. 131/.

В цинское время изображения рыб в качестве символов богатства (омоним к слову *юй* - "излишек"), многодетности (по аналогии со множеством икринок) и супружеского счастья (пара рыб) широко распространены в женских украшениях разных видов - шпильках, серьгах, браслетах (Табл. 34 рис. 3, Табл. 38 рис. 6, Табл. 40 рис. 4, Табл. 52 рис. 3, 5). Пара рыб входит в набор *бацзисян* (см. ниже).

Жаба *чань* относится к древнейшим мифологическим персонажам. В Китае считалась воплощением начала *инь* (особенно жаба в ее трехлапом варианте)/28, с. 96-97/. Вырезанное из камня изображение лягушки, имевшее отверстие для продевания шнура и, вероятно, служившее амулетом, было обнаружено в 1977 г. на территории провинции Цзянсу при обследовании неолитического погребения культуры Лянчжу /161, с. 150, рис. 14.3/. Нефритовая фигурка лягушки ханьского времени, как считает опубликовавший ее Б. Лауфер, была амулетом, связанным с культом Луны /127, с. 307, табл. XLII, рис. 2/.

В цинское время символика жабы *чань*, как и рыбы *юй*, связана с идеей плодородия, а также, благодаря созвучию со словом *чань* - "деньги", с идеей богатства. Поэтому изображения жаб многочисленны в женских украшениях, таких как шпильки и кольца (Табл. 32 рис. 1, Табл. 49 рис. 6, 7).

Кроме перечисленных выше персонажей, в личных украшениях цинского времени часто встречаются натуралистичные изображения различных насекомых (**сверчков *цюн*, стрекоз *цинтин*, кузнечиков *чжунсы*** и другие подобные им), которые соединяются в общую композицию с близкими к реальным изображениями цветов, побегов, плодов также, как в живописи жанра *хуаняо* - "цветы-птицы".

Растительные мотивы за редким исключением появляются в декоре ювелирных произведений лишь в период раннего средневековья и преобладают в орнаментальной системе женских украшений всех династий от Тан до Цин.

Пион *мудань* в китайской традиции считался "князем цветов" /164, с. 31-32/. Орнаментально трактованными изображениями пионов из жемчуга и рубинов были увенчаны повседневные головные украшения *фэнгуань* минских императриц и, вслед за ними, свадебные головные украшения китайнок периода Цин. В композициях подобных уборов пионы соседствуют с изображениями фениксов (см. выше: *фэнчуаньмудань*). В навершиях цинских шпилек и вещах типа *хуаши* пионы часто сочетаются с орхидеями

лань, символизируя пышное летнее цветение (Табл.39 рис. 4). В не менее распространенном изображении пионов и бабочек заключено пожелание любви и богатства (Табл. 30 рис. 3).

Орхидея лань, как одно из четырех совершенных растений считавшаяся воплощением красоты, именно в таком качестве присутствует во многих женских головных украшениях периода Цин (Табл.33 рис. 2, Табл. 36 рис. 2). Изображенная вместе с бабочками, она символизирует пожелание счастья в любви. В соединении с ветвями сосны сун и бамбука чэсу орхидея воплощает пожелание долголетия /90, с. 233/.

Цветы сливы мэйхуа, относящиеся к зимнему сезону, одновременно знак начала весны, китайского Нового года, а также, в более широком плане, символ обновления. Вместе с орхидеей, бамбуком и хризантемой цзюй составляют четверку совершенных растений.

Изображения мэйхуа в китайских украшениях прослеживаются с очень раннего времени, один из примеров тому - цветки сливы на крыльях уже упоминавшейся нефритовой бабочки из древнего погребения /127, табл. XLII, рис. 1/. Этот декоративный мотив особенно популярен в отделке женских ювелирных украшений с позднетанского времени. Реалистично трактованные изображения цветущих ветвей сливы можно видеть в композиции позднетанского или раннесунского убора фэнгуань из музея Метрополитен /133, ил. 7, 10/. Побеги мэйхуа легко узнаваемы в декоративном решении браслета из позднеминского погребения в районе Шанхая (Табл. 52 рис. 7). В парных шпильках цзань из коллекции ГМВ (XIX в.) цветки мэйхуа из полупрозрачного розового камня соседствуют с коралловыми хризантемами цзюй, символизируя холодное время года и, кроме того, воплощая идеал утонченной красоты (Табл. 31 рис. 1).

Лотос лян, хэ - символ чистоты, цветок лета, распространен в декоре женских и детских украшений цинского времени как элемент благопожелательной орнаментации (Табл.42 рис. 1). В качестве символа мира и согласия представлен в композиции гуйцзы (см. выше) в руке ребенка, восседающего на цилине (Табл.54 рис. 3). Во многих женских, в том числе свадебных, украшениях изображается ляньпэн - **семянная коробочка лотоса**, которая связана с пожеланием многочисленного потомства, как и все плоды с большим количеством семян (Табл. 32 рис. 2, Табл. 54 рис. 3).

В числе последних - **гранат лю**. Изображения плодов граната встречаются уже в женских украшениях периода Мин /157, с. 184, рис. 18; 133, ил. 14/, но особенно широко они распространены в

произведениях цинских ювелиров (например, Табл. 31 рис. 2, Табл. 39 рис. 1). Устойчивую композицию в декоре личных украшений с минского времени образуют плоды граната лю, пальчатого лимона фошоу (“рука Будды”) и персика тао, символизирующие пожелание саньдо - “три много”, потомства, счастья и долгих лет. Все три плода представлены, например, в золотой филигранной подвеске позднецинского времени из собрания Спинка (Табл. 46) и в резной нефритовой пряжке из Государственного Эрмитажа (Табл. 18 рис. 5). “Сокращенный вариант” этой композиции (гранат и персик) использован в декоре минского головного украшения типа хуаши /133, ил. 14/ и в композиции шпильки цзань XIX в. из коллекции ГМВ /№ 5491.1/.

Изображение плода персика тао, который относится к наиболее почитаемым символам долголетия, часто встречается в декоре китайских украшений. Форму персика имеет золотой убор фэнгуань, венчающий прическу знатной дамы на изображении периода Тан из Дуньхуана /159, с. 149, ил. 247/. В навершиях некоторых танских буяо использовались подвески в виде листьев или плодов персика /160, с. 57/. В украшениях периода Цин персик часто соседствует с изображением летучей мыши фу (Табл. 28 рис.1,2, Табл. 30 рис. 2). Случаются также изображения наполненной плодами тао корзины лань, являющейся атрибутом одного из восьми даосских бессмертных (см. басянь) - Хань Сянцзы (Табл. 56 рис. 6).

Другой почитаемый символ долголетия - чудесный гриб линчжи, очертаниями напоминающий облако и служивший для приготовления даосского напитка бессмертия. Синонимами к слову линчжи были названия “ши эр” (“каменное ухо”), ставящее линчжи в ряд хтонических символов, и “му эр” (“древесное ухо”), обнаруживающие родство гриба стихии дерева, соединяющего Небо и Землю и, как следствие этого, причастность линчжи к символике инь-ян /32, с. 42-45/. Божественность линчжи, кроме присущих ему как галлюциногену свойств погружать адепта в экстатическое состояние и возбуждать тем самым творческие импульсы, была обусловлена еще и внешним видом растения, имевшего “облачные” формы. Линчжи, как и другие мотивы даосского круга, популярен в орнаментике китайских личных украшений в периоды Мин (детали убора фэнгуань из музея Метрополитен /133, ил. 14/) и Цин (Табл. 30 рис. 1).

Антропоморфные образы в декоре китайских украшений играют менее заметную роль в сравнении с зооморфными и растительными мотивами. От эпохи Шан сохранились нефритовые подвески пэйюй с изображениями полуфигур людей, головы которых увенчаны рогами

/158, с. 8, рис. 8, с. 9, рис. 9.2/. Применение антропоморфных форм в средневековых украшениях в значительной мере связано с распространением в Китае буддизма.

Буддийские персонажи. К ранним изображениям такого рода относится, например, фигура будды *фо* с предстоящими в окружении огненного ореола *хояньвэнь*, которая оттиснута на золотой пластинке в форме горы *Бошань*, служившей вероятно украшением головного убора. Украшение обнаружено в погребении аристократа Фэн Суфу в провинции Ляонин и датируется периодом Северная Янь /409-436, 152, с. 9-10, рис. 14, 47.2/. К тому же кругу изображений принадлежит фигурка летящей *ансары* из Института искусств Миннеаполиса, выполненная в технике штампа на тонком золотом листе и датирующаяся периодом Тан /140, ил. 31/. В собрании музея Метрополитен находятся парные золотые подвески для серег или головного убора работы танских мастеров, украшенные объемными изображениями *ботхисаттв* на лотосовых тронах /140, ил. 65/. Шпильки *цзань* из драгоценных металлов и камней с навершиями в виде миниатюрных скульптур буддийских персонажей были обнаружены в минском некрополе Динлин /151, т. II, ил. 106, 244/.

Традиция использования буддийских изображений в декоре личных украшений августейших особ имела продолжение в годы Цин. Обязательным дополнением летнего убора *чаогуань* императора *хуанди* и наследника *хуантайцзы* был золотой будда - *цзиньфо*, помещавшийся на шапке спереди надо лбом. Это украшение можно видеть, например, на парадном портрете императора Цзяцина из музея Гугун (Табл. 1,3). Небольшие фигурки будды будущего *Милэфо*, выполненные обычно из листового серебра в технике штампа, служили в цинское время амулетами, нашивавшимися на детскую шапочку (Табл. 56 рис. 1).

Вместе с тем, в разные эпохи в отделке китайских украшений используются антропоморфные изображения, не имеющие сюжетной связи с буддийской традицией. Иногда фигурки людей образуют большие композиции, подобные жанровой сцене с музыкантами и танцовщицами на золотой диадеме периода Тан /140, ил. 62/. В других случаях, например, в паре серег монгольского времени, декоративной частью украшений служит одиночная антропоморфная фигура (найдены в районе Сиани, Табл. 41, рис. 3). Из минского погребения в Сычуани происходит золотая шпилька *чай*, головка которой имеет форму листа с заключенным в нем стаффажем, объединяющим миниатюрные изображения зданий, людей и животных в пейзажном окружении /160, с. 66, ил. 78/.

Стаффаж характерен для декора некоторых уборов *фэнгуань* и свадебных шпилек цинского времени, где фигурки даосских персонажей соседствуют с изображениями ворот (Табл. 33 рис. 1). Ворота в свадебных украшениях, по-видимому, присутствуют как символы перехода невесты из родительского дома в дом жениха. Даосские персонажи появляются в китайских личных украшениях позже буддийских. В маньчжурское время они распространены в основном в женских украшениях - уборах *фэнгуань*, подвесках с композицией *гуйцзы* (Табл. 54 рис. 3) и в детских амулетах *союань* и *союоу*. В детских амулетах часто встречаются также образы божества долголетия *Шоусина* (реже, связанных с ним - *Фусина* и *Лусина*, первый из которых - божество счастья, второй карьеры) и восьми даосских бессмертных *басянь*, их имена: *Люй Дунбинь*, *Чжунли Цюань*, *Ли Тегуай*, *Лань Цайхэ*, *Хэ Сяньгу*, *Хань Сянцзы*, *Чжан Голао*, *Цао Гоцзю* (Табл. 56 рис.2,3). Легенды, связанные с образами этих полуреальных персонажей, известны достаточно хорошо / см., например, 57, с. 131-133/. К самым почитаемым святым позднего даосского пантеона относится *Люй Дунбинь*. Амулет *союоу*, изображающий этого святого в чиновничьей шапке и с мухоголкой в руке, представленный в собрании ГМВ, воплощает пожелание ребенку сделать в будущем карьеру ученого или чиновника (Табл. 56 рис.3).

Драгоценности. Популярными мотивами орнаментации китайских украшений XVII - начала XX вв. сделались наборы символических "сокровищ". Некоторые из этих наборов первоначально имели теистическое значение, но позднее были переосмыслены как благопожелательные символы.

Комплекс *бацзисян* - восемь буддийских сокровищ, составлен атрибутами будд и *ботхисаттв*. В него входят: колесо *лунь*, символ духовного завоевания мира Буддой *Шакьямуни* (кит. *Шицзяфо*), раковина *до* - инструмент, подающий сигнал к началу богослужения, зонт *сань* - знак высшего достоинства, балдахин *гай* - символ покоя и благополучия, лотос *ляньхуа* - воплощение чистоты и совершенства, ваза *гуань* - сосуд с напитком бессмертия, в китайском буддизме - атрибут божества милосердия *Гуаньинь*, рыбы *юй* - преодоленные Буддой радость и страдание, составляющие два главных течения человеческой жизни, вечный узел *чан* - символ бесконечности жизни /68, т. I, с. 19, "бао"; 70, т. I, с. 35/.

Некоторые из буддийских "драгоценностей" применяются в декоре женских головных украшений сравнительно давно. Так, в напершии шпильки *чай*, обнаруженной в погребении танского

времени, различимы изображения рыб, балдахина и “вечного узла” (Табл. 37 рис. 3). В маньчжурский период подобные мотивы встречаются как в женских, так и в мужских украшениях. Например, в композиции ожерелья *чаочжу* из собрания ГМВ можно заметить изображение колеса *дунь* /№ 5457.1/. Однако чаще всего символы *бацзисян* присутствуют в украшениях для женских причесок (Табл. 31 рис. 11, Табл. 36 рис. 5, Табл. 42 рис. 1), в декоре серег (Табл. 40 рис. 4), колец (Табл. 49 рис. 8) и колпачков *хучжи* (Табл. 48 рис. 2).

В наборе *бабао* - восемь драгоценностей, комбинируются следующие изображения: каменный гонг *цин*, название которого созвучно слову “счастье”, слиток серебра *дин*, рог носорога *сыцзяо*, жемчужина *чжу*, ветвь коралла *шаньхучжи*, все четверо - символы богатства, свиток *цзюань* - знак учености, жезл *жун* - “исполняющий желания”, круглые-*юаньшэн* и квадратные-*фанишэн* амулеты, а также некоторые другие предметы, нередко составляющие декор цинских украшений (например, Табл. 31 рис. 1,5, Табл. 49 рис. 9,10).

Другой набор с тем же названием *бабао* образуют атрибуты восьми даосских бессмертных: веер *шань*, мухогонка *иниуа*, меч *цзянь*, сосуд для снадобий в виде тыквы-горлянки *хулу*, флейта *ди*, клюка *гуай*, корзина *дань*, наполненная плодами или цветами (*хуалань*), кастаньеты *юйгу*, цветок лотоса на длинном стебле *ляньхуа* или *ляньхэ*. Полный набор этих атрибутов представлен в навершии серебряной шпильки позднецинского времени из собрания ГМВ (Табл. 33 рис. 1).

Все перечисленные комплексы “восьми сокровищ”, как и отдельные элементы их, представленные в различных комбинациях, относятся к доминирующим декоративным мотивам украшений маньчжурского времени. Они могут иногда использоваться даже в качестве краевых узоров. Таковы орнаменты из головок жезла *жун* и узла *чан* в декоре женских головных украшений XIX в. /№№ 3474.1, 9582.1, 3185.1/. Элементы комплекса *бабао* кроме того свободно соединяются с другими орнаментальными и сюжетными мотивами, входящими, например, в круг *байгу* - сто древних.

Это, в общем условное, название большого числа вещей, сохранивших память о древности как некоем “золотом веке” китайской истории и культуры. Вещи этого круга представляли особую ценность для любителя старины, которым в некоторой степени был в прошлом каждый образованный китаец. Состав комплекса подвижен и включает символы богатства и карьеры -

ветвь коралла, перо павлина, а также древние амулеты, жертвенные сосуды и другие редкие антикварные вещи, уже в средние века ставшие в Китае объектами коллекционирования. Кроме них в цикл *байгу* нередко входят отдельные предметы из наборов *сышу* (символы четырех изящных искусств - музыкальный инструмент, свитки и кисти, связка книг, столик для шахматной игры), *сыбао* (четыре сокровища образованного человека - тушь, бумага, кисть и тушечница) и *бабао* /147, с. 228/.

В навершиях некоторых цинских шпилек можно видеть изображения перьев павлина, музыкального инструмента и свитка (ГМВ, №/№ 5476.1, 3165.1) и других подобных “сокровищ”. Украшения для женской прически с символами четырех изящных искусств *сышу* представлены в собрании Государственного Эрмитажа.

Орнаментальные мотивы, характерные для украшений XVII - начала XX вв., обычно имеют вид краевых узоров. Несмотря на их второстепенную роль в произведениях, многие мотивы семантически значительны и восходят к древнейшему (мифологическому) уровню культуры.

Лэйвэнь - **громовой узор**, который иногда применяется в декоре женских головных украшений (например, Табл. 29 рис. 1, Табл. 31 рис. 9), сходен с меандром. Он прослеживается с эпохи неолита в керамике и с эпохи бронзы в китайском художественном металле. В маньчжурский период этот орнаментальный мотив переживает возрождение в годы Цяньлун. Изначально *лэйвэнь* представлял собой предельно стилизованное изображение дракона с телом змеи, так называемого “громового дракона”, в облике которого предстает божество грома *Лэйгун*. С грозой и грозовым ливнем издавна связывалась идея плодородия /57, с. 328/.

Близка по смыслу к *лэйвэнь* символика **облачного узора** *юньвэнь*, иногда называемого также *юньлэйту* - “облачно-грозовой узор”/93, с. 13/. Популярность *юньвэнь* в средневековом китайском искусстве возможно объяснялась влиянием даосизма с его практикой созерцания облаков и умозрительного “путешествия” на облаках. В украшениях периода Мин этот вид узора встречается особенно часто. Таковы облака из зимородковых перьев в коронах императрицы Сяодуань /151, т. II, ил. 276, 277/. Форму облака *юньтоу* имеют навершия парных головных шпилек с сапфирами, принадлежавших супруге минского вана Чжу Юбиня /155, с. 43, рис. 20/, а также многие поясные пряжки из погребения императора Ваньли /151, т. II, ил. 286-290, 180, 184, 162.1/. Аналогичная пряжка позднеминского времени сохранилась в собрании ГМВ (Табл.19 рис.

2,3). Разновидностью “облачного узора”, был орнамент из головок жезла *жуи*, имеющего очертания гриба *линчжи* или облака *юнь*.

Иероглифы в декоре китайских личных украшений появляются достаточно рано. Примером тому может служить серебряное кольцо, найденное в восточноханьском погребении на территории пров. Хунань (Табл. 49 рис. 1). На щитке кольца вырезаны иероглифы “*ли шоу*”, где “*шоу*” - “безупречность, чистота, высокие моральные качества”, а “*ли*” - “слива” - символ чистоты, в то же время оба иероглифа могли быть применены в значении имен собственных.

Особенно часто иероглифы используются в украшениях с периода Мин. В погребении семьи Пань близ Шанхая были найдены аналогичные кольца с фигурными щитками, на которых выгравированы иероглифы “*сун*” - сосна и “*бо*” - кипарис (Табл. 49 рис.2). Оба эти дерева, как и другие породы хвойных, символизировали в Китае долголетие и, подобно сливе, служили защитой от скверны /9, т. II, с. 604-605, № 2670 “*бо*”/. Несколько украшений, в декоре которых использованы иероглифы, найдены в минском императорском некрополе Динлин. Императору Ваньли принадлежала золотая пряжка в форме иероглифа “*син*” - “сердце”, инкрустированная сапфиром, изумрудом и рубином /151, т. I, с. 209, т. II, ил. 126/. Примечательна также драгоценная шпилька *цзань* императрицы Сяодуань с навершием из белого нефрита в форме иероглифа “*фо*” - “будда” /151, т. II, ил. 104/. Интересна и другая *цзань* с надписью “*ваньшоу*” - “десять тысяч долгих лет”, где иероглиф “*вань*” в то же время первый знак девиза правления Ваньли, что по-видимому не является случайным, поскольку во многих китайских украшениях, относящихся к другим периодам, вместо этого иероглифа изображается сходная с ним по смыслу и звучанию **свастика** *вань* (Табл. 16 рис. 3).

Наиболее популярными иероглифами, принятыми в орнаментации китайских личных украшений, следует признать знаки *шоу* - долголетие и *фу* - счастье. Оба они прочитываются в навершиях парных шпилек *цзань* минского периода, найденных в уже упоминавшемся погребении вблизи Шанхая /163, с. 431-432, рис. 11/. Те же иероглифы помещены на концах парных браслетов *шоучжо* позднеминского времени (Табл. 52 рис. 7).

Сохранилось несметное число вариантов иероглифа *шоу*, нередко стилизованного в виде заключенного в окружность знака *юаньшоу*, в украшениях периода Цин. Такие вещи существуют практически в каждой музейной или частной коллекции. Этот орнаментальный мотив присутствует в декоре вещей, бытовавших в маньчжурское время в придворной, аристократической и престолярной среде (

Табл.36 рис. 3, Табл.38 рис. 2, Табл. 40 рис. 7, Табл. 48 рис. 1, Табл. 49 рис. 11, Табл. 50 рис. 1, Табл. 51 рис. 4, Табл.52 рис. 3,5). Несколько менее распространен в цинское время иероглиф *фу*, различимый, например, в декоре браслета XIX в. из собрания ГМВ (Табл. 52 рис. 3).

В отличие от *фу*, обозначающего счастье в самом широком смысле, иероглиф *си*, особенно двойной, так называемый *шуанси* - **двойное счастье**, служил символом благополучия в браке. Иероглиф *си* распространен в композициях женских украшений уже в период Тан / 124, с.76 /. Минской императрице Сяоцинь принадлежали найденные в Динлин парные подвески к серьгам или головному убору с изображениями цветочных ваз и надписью - "*Си бао тин ань*" - "Радостное воздаяние (или, более конкретно, "взаимная любовь"), мир и благополучие" (Табл. 41 рис. 6). В период Цин иероглифами *шуанси* особенно часто украшались свадебные уборы *фэнгуань* и шпильки для женских причесок (Табл.27, Табл. 34 рис. 4). Однако в маньчжурское время теми же знаками иногда украшались и детские амулеты (Табл.56 рис. 8).

Кроме названных ранее, в украшениях периода Цин были приняты и другие благопожелательные надписи, вроде "*Бай цзы со*" ("Сто маленьких наследников"), что означало пожелание многочисленного потомства в нескольких поколениях (Табл.54 рис. 1). Специфической для маньчжурского времени была формула пожелания успеха "*Ци кай дэ шэн*", выгравированная на мужском кольце *баньчжи* из собрания ГМВ (Табл. 47 рис. 3, подробнее см. Главу 2, Раздел 2). Особая группа охарактеризованных выше цинских вещей содержала надпись "*чжэйцзе*" - "воздержание" (Табл. 17 рис. 2, о вещах со знаками воздержания см. Главу 2, Разделы 1,2).

Раздел 2. СЕМАНТИКА ИЗОБРАЖЕНИЙ.

Высокая степень знаковости, свойственная всем явлениям китайской культуры, в ювелирных украшениях лучше всего прослеживается на изобразительном уровне, поскольку большинству деталей китайских украшений была отведена не только декоративная, но и смысловая роль. Многие принципиально важные изображения возникли в китайском искусстве в древности и раннем

средневековье и позднее постоянно корректировались как в иконографическом, так и в символическом плане. К ним прежде всего следует отнести зооморфные изображения дракона *лун*, феникса *фэнхуан*, единорога *цилиндя*, а также некоторых других фантастических существ, и реальные образы - оленя, журавля, цикаду, бабочку, жабу, семантически связанные с весьма архаичными слоями культуры. Некоторые из этих образов были тотемами протокитайских племен. В системе первобытных верований тотем, как известно, чаще всего имеет реальную форму, поэтому исследователи склонны предполагать, что все фантастические образы представляют собой трансформацию реальных. Так, образ *лун*, по мнению Б.Л. Рифтина, заменил собой более ранние природные тотемы - змею, ящерицу /57, с. 326/, возможно даже улитку. Подтверждением тому служат некоторые иконографические варианты образа - змееподобные драконы *чи* и *цю*. Характерно, что ключом иероглифов как в том, так и в другом случае служит знак "змея" (прим. 30).

На раннем этапе дракон, как и змея, - хтонический персонаж, связанный с темным земным и водным женским началом *инь*. Таковы, например, змееподобные драконы подземного мира, представленные в росписи знаменитой пелены ханьского времени из Мавандуй /115, с. 10, ил.1,2/. Интересно, что на той же пелене показаны облачные драконы- олицетворение светлой небесной мужской силы *ян*. Символика последних определила основной смысл образа дракона: как воплощение мужского начала мироздания *лун* во все исторические эпохи, включая период Цин, служил знаком императора. Эта ассоциация имеет мифологическую основу. Рождение некоторых легендарных правителей древности рассматривалось как результат союза женщины и дракона, а признаком величия мифических императоров служила "драконова мета" (*лун ян*) на челе /74, с. 91-93/.

Традиционной "игрушкой" дракона считалась жемчужина *чжусу* (прим. 31). Жемчуг, генетически связанный со стихией воды, соотносился с драконом как ее повелителем /см. Главу 1, Раздел 2/. В книге "*Чжусуанцзы*", например, говорится о драгоценной жемчужине, которая помещается под языком у черного дракона Девятой пучины /цит. по: 74, с. 156/. Кроме того, как показывают сожеты танских новелл, китайцам была хорошо знакома чудесная "способность" жемчуга исполнять желания владельца. Это представление возможно связано с индийской версией *чинтамани*, исполняющей желания драгоценной жемчужины царственных змей-*нага*, отождествляемых народной традицией с драконами /108, с. 314/.

Изображение “огненной жемчужины” хочжу между двумя симметрично расположенными драконами лун (композиция шуанлунсичжу) характерно для многих личных украшений периода Цин. Дж. Нидем показал семантическую зависимость этой композиции от астрологической картины появления полной луны “на роге” Весеннего Дракона. При отождествлении последнего с индийскими мифическими чудовищами Раху и Кету, “обитающими” в месте пересечения лунной и солнечной орбит и время от времени “поглощающими” солнце, порождая затмения, “игрушка дракона” стала ассоциироваться не только с луной, но и с солнцем /130, с. 252/. Таким образом, произошедшее однажды превращение дракона в знак светлого начала ян дублировалось аналогичной трансформацией образа жемчужины, которая (в ипостаси хочжу) отчасти выпадала из лунного (“иньного”) ряда, приобретая противоположное свойство - огненность солнечного (мужского) порядка.

Изображения дракона с древности применялись в декоре мужских украшений. В минский период золотые филигранные фигурки лун появляются также и в головных украшениях китайских императриц, но композиция шуанлунсичжу остается привилегией императоров, и только в период Цин она получает распространение в женских украшениях, например, в китайских свадебных головных уборах фэнгуань. Принципиальную важность в этом случае, вероятно, возымела соотнесенность композиции со схемой изображения “мирового древа”, описанной ниже, и, вследствие этого, связь ее с идеей плодородия, особенно уместной в свадебном украшении. С другой стороны, факт применения в прошлом композиции шуанлунсичжу в императорском парадном головном уборе в маньчжурское время должен был рассматриваться ханьцами как часть национальной традиции, сохранение которой, по упоминавшимся ранее причинам, оказалось возможным лишь в женских неофициальных и свадебных украшениях.

Равновесие образу дракона в произведениях китайских ювелиров часто сообщает присутствие феникса фэн, в таком контексте означающего начало инь и сопоставимого с образом женщины и императрицы, хотя в целом символика феникса тоже значительно сложнее. Не исключено, что в древности птица фэн ассоциировалась с божеством ветра /75, с. 463/. О том, что феникс сродни также стихии огня и светлого начала ян свидетельствует существование еще в период Хань шаманского по сути обычая “гэ чи фэн” в соответствии с которым 15-го дня десятой луны песней “приди красный феникс” призывали солнце /70, т. II, с. 151, № 9353 “фын”/.

В этом контексте уместно вспомнить также о мифической красной птице, страже Юга.

В “*Шань хай цзин*” содержится следующая информация о фениксах: “На горе *Даньсюэ* (“Пещеры киновари”) живут птицы. По внешнему виду они напоминают петуха, разноцветные и с узорами. Их зовут *фэнхуан* - “феникс”. Эти птицы когда хотят - едят и пьют, когда хотят - поют и танцуют. Их появление возвещает тишину и спокойствие в Поднебесной” /цит. по: 111, с. 299, 13/. Подобный иконографический вариант феникса, обликом напоминающий петуха, распространен в китайских украшениях династии Тан. В навершии танского *буяо* похожий на петуха феникс обрамлен растительными побегами и цветами (Табл. 25 рис. 1). Этот образ напоминает нефритового петуха китайской мифологии, который восседал на верхушке “мирового дерева” - *фусан* и криком возвещал восход солнца /111, с. 139/. Образы “мирового дерева” и птиц, связанных с солярным культом, существовали с древности у народов, населяющих Корею и Маньчжурию, а также более отдаленные от Китая западные земли. Связи Китая с последними отчетливо прослеживаются уже в художественном металле времен Чжоу и Хань, испытавшем сильное влияние “звериного стиля” кочевников (прим. 32).

О том, что шаманская птица у “мирового дерева” становится составной частью многопланового образа феникса, свидетельствует, как нам кажется, композиция *фэнчуаньмудань* в головных уборах минских императриц и свадебных украшениях китаянок периода Цин. Эта композиция построена по схеме, которая, будучи хорошо известной в мировом искусстве, в настоящее время безоговорочно относится исследователями к условным изображениям шаманского “мирового дерева” или “мировой горы” /см., например, 29, с. 143-151/. Она предполагает пару семантически значимых образов (животных, птиц, людей и т.д., в данном случае - фениксов), расположенных симметрично относительно некоторой центральной оси. Эта ось (в китайских украшениях - цветок пиона-*мудань*) собственно и есть “гора” или “дерево”, связующие миры. В таком контексте заслуживает особого внимания уподобление “*Мин ши. Юй фу чжи*” уборов *фэнгуань* образу “мировой горы” *Бошань*, изображение клубящихся облаков в верхней части убора императрицы Сяодуань, появление облачных лент и круглой пластинки с иероглифом *жи* - “солнце” в цинском свадебном украшении *фэнгуань* из собрания ГМВ (Табл.26 рис. 1).

Исследователи отмечают повсеместную соотнесенность образа “мирового дерева” с женской сущностью мира, равно как с общей

моделью брачных отношений и генеалогией рода в целом /58, т. I, с. 397-399/. Эта идея при всей ее глобальности и древности тем не менее, в силу определенных обстоятельств, составляет некий смысловой фон композиции *фэнчуаньмудань*, на первый план которой выведена благопожелательная символика: образы пиона (“князя цветов”) и феникса (“князя птиц”), соединенные вместе, по мнению Шэнь Цунвэня, означают пожелания счастья и любви /164, с. 31-32/. Такое положение, по-видимому, объясняется тем, что композиция “мирового дерева” имеет прямую семантическую связь с шаманским культом, который явился первичным субстратом даосской религии, но впоследствии, с появлением “организованного даосизма”, был оттеснен к кругу “непристойных культов”. Тем не менее “околошаманские культы” постоянно существовали в Китае на уровне народных верований как семантический фон официальной культуры /97, с. 33/.

С образом “мирового дерева” в китайских женских украшениях порой соотносился и образ оленя *лу* или его мифический двойник *тяньлу* - “небесный олень”. Последний в средневековом китайском искусстве является постоянным спутником даосских бессмертных *сянь*. Раннее упоминание о *тяньлу* содержится в “*Хоу шань шу*” в связи с описанием декора парадного головного украшения императриц (подробнее см. *Раздел I, лу*). В навершиях *буяо* периода Тан или Пяти династий *тяньлу* непосредственно отождествлен с “древом”, поскольку его ветвистые рога покрыты листвой /160, ил. 82/. Каменные подвески *пэйюй* эпохи Шан, изображающие людей в рогатых головных уборах, сходных с теми, что применялись енисейскими шаманами до сравнительно недавнего времени, позволяют с некоторой долей вероятности полагать фактом давнее знакомство китайцев с культом солярного оленя или “оленя-дерева” /158, с. 8, рис. 8, с. 9, рис. 9.2/. С другой стороны, почитание *тяньлу* возможно явилось для ханьцев следствием их контактов с кочевыми племенами, у которых культ оленя получил еще более широкое распространение /подробнее, 63, с. 131-133/.

Подтверждением этого предположения представляется существование в китайской мифологической традиции *цилиндя*, фантастического единорога с оленьей статью, считавшегося, согласно легенде, предводителем оленей /70, т. I, с. 530, № 4306 “линью”, т. II, с. 527, № 12301 “ци”/. В этом образе западный прототип приведен в соответствие с китайской традицией. В цинское время *цилиндя* чрезвычайно популярен не только в китайской, но и в маньчжурской аристократической и народной среде. Изображение чудесного единорога помещалось на одежде титулованных особ *гун*,

хоу и бо, а также императорских зятьев /70, т. II, с. 527/. Выражение “*линь чжицзюэ*” - “рог цилиня” употреблялась как метафора при упоминании сыновей императора, таким образом *цилин* соотносился с людьми знатными и достойными, что совпадало с ранней китайской интерпретацией этого образа - согласно традиции, появление *цилин* предвещало рождение мудреца. В связи с изложенным становится понятной широкая распространенность композиции *цилин*сунцзы - “цилин несет сына”, иначе называемой *гуйцзы* - “знатный сын”, в детских амулетах и украшениях невесты, где она служила пожеланием достойного потомства /14, с. 1-3; 141, с. 92, 95/.

В образе мальчика, сидящего на *цилине*, предстает *Лю Хар*, даосский персонаж из свиты бога богатства *Цай Шэня*. Прототипом его явился “респектабельный алхимик” X в. *Лю Хайчань*, один из основателей южной даосской школы “золотого эликсира” (“*цзинь дань дао*”), превратившийся в народной традиции в отрока *Лю Хара* /1, с. 186-203; 97, с. 33, 263/. Подобная вульгаризация некоторых даосских образов, по справедливому на наш взгляд мнению Е.А.Торчинова, объясняется особым положением даосизма, срединным между элитарной имперской и народной культурами, вследствие чего даосизм выполнял функцию моста между ними. Даосизму принадлежала ведущая роль в сохранении мифологической традиции, а также в порождении “вторичной” мифологии, вызванной к жизни самой даосской доктриной /97, с. 88-89/. Древнейшие мифологические персонажи нередко использовались для иллюстрации ее положений. Очевидна, например, проекция *иньянцзяо*, существовавшего внутри даосизма учения о первоначалах *инь-ян*, на образы *фэнхуан* (где *фэн* - самец, а *хуан* - самка феникса) и *цилин* (*ци* - самец, *линь* - самка единорога), которые лучше прочих воплощают идеал гармонии и стабильности, поскольку в них оптимально сочетаются оба начала.

Составной частью даосизма было также учение о благовещах признаках - *жуицзюэ*. В основе его лежит мысль о существовании особой связи магического характера между человеком и космосом, при которой любое отклонение от естественного порядка на Земле вызывает ответную реакцию Неба. Распознать эту реакцию помогают рассеянные в пространстве “знаки”. Как сказано в часто цитируемом средневековыми авторами пассаже из древней “Книги перемен” (“*И цзин*”), “Небо посылает символы. По ним можно видеть добро и несчастье, и мудрец в соответствии с ними дает толкование” /цит. по: 51, с. 205/. Непосредственную связь между Небом и Землей осуществлял император. Если правление было

недостойным, а поведение предосудительным, в природе замечались различные аномальные явления. К таковым относилось, например, “*цилинь доу*” - столкновение цилиней, противное миролюбию этих существ, сопровождавшееся лунными и солнечными затмениями /70, т. I, с. 530, № 4306 “*линь*”/. С другой стороны, мудрое и добродетельное правление отмечалось появлением “*благих знаков*” - “*жуичжао*”, “*жуисян*”, о которых полагалось официально докладывать двору. К благим символам предписывалось “относить... такие, как цилинь, черепаха, дракон. В докладе необходимо... сообщать о типе благого предзнаменования, его цвете и наименовании” /цит. по: 51, с. 206/. К “*благовещим животным*”, кроме трех перечисленных, принадлежал и *фэнхуан*. Появлением фениксов, как известно, ознаменовалось восшествие на трон основателя династии Мин, правившего под девизом Хунъю (1328-1368).

Идея “*знамений*” сыграла существенную роль в китайской культуре. Как показывает в частности анализ декора китайских украшений, она имела логическое продолжение в стремлении не только замечать подобные “*знаки*” в пространстве, но и целенаправленно окружать ими человека, создавая вокруг него своеобразный защитный магический барьер. К этому кругу символов кроме изображений “*благовещих животных*” можно также отнести растительные мотивы - например, *линчжи*, “*божественный гриб*” или персик *тао*, иногда называемый *жуисяньтао* - “*персик, предвещающий бессмертия*”, и антропоморфные образы *сянь*.

Все эти изображения, так или иначе связанные с символикой долголетия, имеют отношение к культу бессмертных-*сянь*, получившему развитие внутри даосизма. Долголетие всегда занимало главенствующее положение в традиционной китайской системе ценностей. Уже к началу ханьского периода вера в *сянь* и возможность обретения бессмертия имела достаточно прочную социальную основу, несмотря на скептическое в целом отношение конфуцианцев и интеллектуальной элиты. Этимология слова *сянь*, проанализированная Е.А. Торчиновым, позволяет понять семантику образа бессмертного. Нынешнее написание иероглифа сочетает две графемы (слева - классификатор “человек”, справа - фонетик “гора”), суммарный смысл которых “горный человек”, “отшельник”. Однако прежде слово *сянь* записывалось восходящим к пиктограмме иероглифом в виде оперенного человека. Последнего, вероятно, можно отождествить с шаманом во время его экстатического полета (прим. 33). Напомним также, что словосочетание “*юй кэ*” - “пернатый гость” или “*юй и*” - “одетый в перья” в средневековой

китайской литературе синонимично понятию сянь (см. Главу 1, Раздел 1), а полет верхом на журавле хэ (сяньхэ) или облаке юнь считался обычным способом перемещения бессмертных. Из сказанного Е.А. Торчинов делает вывод о том, что вера в сянь, восходящая к шаманизму, впоследствии (около середины I тыс. до н.э.) “контаминировалась с независимо возникшими представлениями о возможности обретения телесного бессмертия и бесконечного продления жизни”. При этом понятие о бессмертии как “преображении”, то есть радикальной трансформации всего существа адепта, заменяется убеждением в возможности предельного увеличения срока жизни путем приема эликсиров без какой-либо этической и медитативной подготовки. Интересно, что это убеждение, оформившееся уже во времена правления династии Хань, тогда и много позднее было присуще не только народному уровню сознания, но и элитарному “придворному” даосизму /97, с. 152-153, 157-158/.

Подмена понятия “бессмертие” понятием “долголетие”, которая может быть прослежена на примере трансформации некоторых древних образов (например, бабочки, цикады, лунной жабы и других), отражена в орнаментике личных украшений. Для декора поздних китайских украшений кроме этих зооморфных образов характерны предельно обмирщенные изображения восьми даосских бессмертных басянь или их атрибутов, символизирующих сверхъестественные возможности бессмертных, божества долголетия Шоусина, иероглифа шоу - “долголетие”.

Бабочка де, подобно цикаде чань, в древности воплощала идею вечности, поскольку цикл претерпеваемых ею превращений (личинка, гусеница, кокон, взрослое насекомое) позволял увидеть жизнь как процесс непрерывного обновления, исключающего окончательность смерти, - идея, слившаяся позднее с буддийской интерпретацией жизни существ как серии перерождений. Именно в качестве символов вечности изображения де и чань помещались в композиции раннесредневекового парадного головного убора императора. Впоследствии образ цикады был менее популярен и не имел такого развития, как образ бабочки, получивший кроме того значение эротического символа (в композиции дехуа). Вместе с тем, унаследованная от древности символика этого образа была основана в маньчжурское время на отождествлении бабочки де со старцем от 70 до 80 лет (также де). В таком образном соотношении, равно как и в применении омонимического принципа, предполагающего некоторую интеллектуальную игру, угадывается влияние конфуцианства. Вмешательство последнего, искажив

первоначальную суть образа бабочки, придало ему иную (более поверхностную) трактовку.

Принципиальную важность в декоре цинских украшений имели мотивы, связанные с символикой многодетности. К ним относятся изображения плодов с большим количеством семян (граната лю, коробочек лотоса ляньпэн), поскольку понятия “зерна” и “сыновья” (цзы) аналогичны по смыслу, созвучны и близки по написанию, а также некоторых существ, отличающихся особой плодовитостью - рыб юй, кузнечиков чжунсы, жаб чань (прим. 34). Иногда эти образы дублируют друг друга, например, в навершии женской шпильки кузнечик может быть показан сидящим на коробочках лотоса (Табл.32 рис. 4). Характерно, что слово чжунсы - “кузнечик” в переносном смысле означало многочисленное потомство, а выражение “чжунсы яньцин” (“обильная награда многочисленным потомством”) служило поздравлением с новорожденным /9, т. IV, с. 987, № 15174 “чжун”/.

Традиционный для Китая “фетишизм мужского потомства” был оправдан культом предков и имел, таким образом, проекцию в конфуцианстве. Однако, по мнению В.М. Алексеева, более реальной причиной его была “боязнь потерять наследника накопленных богатств и работника на пользу своего дома” /1, с. 28/. Эта позиция, отмеченная житейским практицизмом, также базируется на идее долголетия, только не индивидуального, а родового, залогом чего в известном смысле является многодетность. В таком контексте соединенные вместе изображения монет и жаб чань, которые в диалектном произношении (“чань”) являются омонимом слова “деньги”, должны быть понятны как пожелание не только богатства, но и сыновей. Благодаря своему емкому смыслу эта композиция характерна для декора многих украшений цинского времени, чаще всего колец чжисхуань (Табл. 49 рис. 6,7).

Примечательно, что популярность даосских символов в цинское время, когда даосизм практически лишился государственной протекции, не уменьшается, а даже возрастает. Позиция маньчжурского императорского дома по отношению к даосизму в общем понятна: стремление декларативно отрешиться от него выражало осознание “примитивности” собственных шаманских верований и желание приобщиться к высокой культуре Китая. Эта противоречивая ситуация по-видимому подтверждает обсуждавшуюся в научной литературе точку зрения на даосизм как специфическую религию китайского этноса, в некотором смысле более “национальную”, чем конфуцианство, поскольку именно она имеет мощную поддержку в системе народных верований,

традиционно составляющих “дополняющую противоположность” даосизма /97, с. 21-36/.

С другой стороны, особенности этой китайской народной культуры имели много общего с характером “низовых” шаманских верований маньчжуров и других народов империи Цин, что в принципе допускало возможность взаимных влияний в этом слое культуры даже на таком позднем этапе. В связи с изложенным интересно отметить появление в системе декора некоторых женских шпилек *цзань* XIX в. персонажей, новых для китайских украшений. Облик этих персонажей, в разной мере похожих на людей, имеет вместе с тем некоторые демонические черты: одна из фигур - трехпалый монстр с головой лягушки, другая - “ведьма” в развевающихся одеждах, вооруженные палкой или посохом, показаны в состоянии быстрого бега или полета. Семантическим фоном фигур служат изображения даосского круга - олень *тяньлу*, журавль *сяньхэ* и атрибуты восьми бессмертных (Табл. 33, рис. 1,2).

Параллели этим странным существам можно найти среди образов монгольских лубочных картинок XIX - начала XX вв. (*дзагал*), где в антропоморфном или демоническом облике изображались шаманские духи, связанные с древнейшими верованиями, в народной среде устоявшими под натиском ламаизма /105, с. 102, 106/. Подобные существа, скорее всего знакомые и маньчжурам, появляясь в китайских женских украшениях на очень позднем этапе, представляются напоминанием о самом архаичном слое китайской культуры, обнажившимся под воздействием обстоятельств (о маньчжурском шаманизме см. *Введение, Раздел 3*).

В правление маньчжурской династии в Китае происходит обновление буддизма, который (особенно в варианте ламаизма) пользовался официальной поддержкой цинских государей. Закономерно поэтому, что буддийские сюжеты играют заметную роль в декоре личных украшений маньчжурского времени. Наиболее очевидным подтверждением связи с буддийской традицией представляются изображения, подобные паре львов *шифо*, которые в Китае назывались “львами Будды” и служили оберегами (Табл. 32 рис. 5, Табл. 56 рис.7), а также восьми буддийских драгоценностей *бацзисян* (Табл. 32 рис. 6, Табл. 36 рис.5, Табл.42 рис. 1). В украшениях, как правило, сочетаются отдельные предметы из этого набора: колесо и балдахин, ваза и балдахин, цветок лотоса и “вечный узел” и другие. Все восемь имели в буддизме традиционное толкование, о котором говорилось выше (см. *Раздел 1*).

Характерно, что в цинское время “драгоценности” символически соотносились также с различными жизненно важными частями

человеческого тела, в ламаизме условно приносимыми в жертву Будде (колесо, например, было эмблемой сердца, балдахин - легких, лотос - печени и т.д. /68, т. I, с. 19 "бао"/). Ламаизм, с которым связан этот аспект трактовки сокровищ, представляет собой популярный в цинском Китае тибетский вариант буддизма, характеризующийся несвойственным ортодоксальному индийскому учению натуралистичным устрашающим ритуалом. На изображениях ламаиские божества обычно выступают в ожерельях из бранных останков человеческого тела /30, с. 20-22/. Соответствующим настроением проникнуто изображение остова руки, державшего стрелу, которое служит навершием серебряной шпильки *цзань* из собрания ГМВ (№ 5477.I). Верхняя часть стрелы имеет вид *ваджры* (кит. *цзиньганчу*), индийского "громового камня", символизирующего могущество божеств индуистского и буддийского пантеонов. Форма *цзиньганчу* характерна также для навершия другой шпильки из той же коллекции (№ 3197.I).

В цинское время смысл многих буддийских изображений изменяется, согласуясь с идеями даосизма и конфуцианства. Так, балдахин, входящий в набор *бацзисян*, становится эмблемой императорского покровительства, зонт - знаком неподкупного чиновника, рыбы - символом многодетности, а также успешной сдачи экзаменов на должность /93, с. 65/. Слияние буддийской и даосской символики в изображениях рыб особенно очевидно при анализе декора парных браслетов из собрания ГМВ (Табл.52 рис. 3,5). Здесь рыбы, "плывущие" навстречу друг другу и, в соответствии с буддийской доктриной, образующие два встречных течения мирской жизни - радость и страдание, преодоленные Буддой, органично сливаются с даосской графемой *тайцзиту* (две запятые, символизирующие начала *инь-ян*). В таком сопоставлении рыб с символами *тайцзи* обнаруживается их семантическая близость, по-видимому, осознававшаяся в древности и связанная с идеей зарождения жизни на эмбриональном уровне /147, с. 387/. Этот смысловой аспект отчасти объясняет популярность рыб как символов жизни в наборе ритуальных нефритовых подвесок с глубокой древности до периода Мин, а также широкую распространенность в связи с идеей многодетности этих изображений в женских украшениях XVII - начала XX веков. Как омоним слова "излишек (прибыль)" рыба *юй* в цинское время становится символом богатства. Символика, основанная на принципе созвучия слов и являющаяся триумфом абстрактной рассудочности, здесь, как и в некоторых других примерах, не затрагивает первоначальной сути древнего образа.

Цветок лотоса - лянхуа, считавшийся одним из восьми буддийских "сокровищ", имеет и более архаичный смысл. В индийской мифологии он обозначал творческую силу, соотносимую с женской сущностью, водой и животворным материнским лоном. Сотворенный четырьмя стихиями - землей, водой, воздухом и огнем солнца, лотос идеально воплощает мысль о превращении материального начала в духовное. Поэтому в средневековом индийском и, вслед за ним, китайском искусстве изображение этого цветка постоянно сопровождается персонажей буддийского пантеона. В процессе китаизации буддийских образов символика лотоса также трансформируется. Цветок лотоса обозначает гармонию как омоним слова хэ ("согласие", "гармония"), семантика которого во многом основана на конфуцианском этическом принципе /69, с. 322, 347/.

В ювелирных украшениях цинского времени чаще, чем сам цветок, изображается семянная коробочка лянпэн, заключающая пожелание многочисленного потомства. Поскольку высокую прическу и украшения для нее в цинском Китае носили лишь замужние дамы, такой аспект символики лотоса в женских головных украшениях вполне закономерен. При этом его китайская интерпретация, проникнутая заботой о благе семьи, не противоречит содержанию образа в древнеиндийской мифологии.

Набор изображений в произведениях цинских ювелиров был в общем универсальным, поскольку одни и те же образы встречаются в украшениях людей разного пола и возраста. Особенно это касается сюжетов, связанных с символикой долголетия. Однако некоторые условности в назначении изображений все же соблюдались. Так, феникс фэн представляется исключительно женским символом, принятым в декоре уборов чаогуань императриц и наложниц императора и широко распространенным в праздничных и повседневных украшениях как китаянок, так и маньчжурок наравне с изображениями круга хуаняо - цветов, плодов, птиц, бабочек и т.п. Удвоение символов служило знаком счастливого супружества и поэтому особенно характерно для украшений невесты и замужней женщины /14, с. 6/. В мужских вещах популярен образ дракона (лун, чи, цю), а также символические "сокровища" (в основном бацзисян), в детских - изображения бессмертных покровителей (сянь, фо), чудесных животных (шифо, цилин) и общие для всех украшений символы долголетия, знатности и богатства.

С идеей богатства связаны некоторые мотивы, заимствованные цинскими ювелирами у кочевников, например, стилизованное изображение "руна", головок или рогов барана (Табл. 38 рис. 7, Табл. 52 рис. 3). Роговой узор, известный на территориях,

занимаемых кочевыми народами, с незапамятных времен, был неизменно популярен в декоративно-прикладном искусстве кочевников, в частности монголов (прим. 35), а также в поздних украшениях многих народов Средней Азии и Казахстана /94, с. 9-10/. Появляясь в цинских украшениях, он обычно стилизуется в виде традиционного китайского облачного узора юньвэнь. Такую форму имеют обрамления многих женских головных украшений позднецинского времени (Табл. 29 рис. 2-4). Если учесть, что образ барана ян и в самом Китае с древности считался одним из символов счастья, то подобное нововведение может рассматриваться как продолжение старой традиции, тем более, что оно сразу же обрело привычную пластическую форму, - явление, имеющее многочисленные параллели в истории китайской культуры /51, с. 205/. Необходимо особо отметить, что удельный вес таких поздних заимствований в цинских украшениях ничтожен в сравнении с комплексом изображений, которые можно уже назвать традиционными.

Интересной особенностью цинских украшений представляется проявившаяся в них тенденция к соединению изображений и материалов, имеющих сходный символический смысл. Так, фигурки птицы фэн особенно часто декорируются жемчугом и бусинами, имитирующими перлы, благодаря чему насыщенность образа, олицетворяющего силу инь, заметно возрастает (Табл. 24 рис. 3). Обычно жемчугом или его заменителями в цинских украшениях оформляются изображения дракона лун (Табл.13). В навершиях женских шпилек иногда присутствуют плоды персика тао или тыквы гуа, также символизирующей долголетие, выполненные из янтаря хуо, и цветки сливы-мэйхуа, вырезанные из камня юй (Табл.31 рис.1). Соотнесение камня, символизирующего совершенную мудрость и красоту, с образом сливы мэй закономерно, поскольку в контексте даосизма последняя представлялась не только одним из совершенных растений, но была кроме того связана с памятью о Лаоцзы, родившимся по легенде под сливовым деревом.

Определенную роль в семантике изображений играет цветовая символика материалов. Так, коралл (красный цвет которого, принадлежащий силе ян, считался защитой от скверны) наравне с перлами (женский символ) использовался в декоре свадебных шпилек (Табл. 34 рис. 4). В праздничных и свадебных женских украшениях периода Цин распространена аппликация перьями зимородка цуй. Ими часто бывают оклеены изображения птиц фэн или хэ и облаков юнь, что объясняется "небесной" символикой

синего цвета. Украшения, отделанные перьями *цуй*, предназначались в основном молодым женщинам, которые, будучи лишены признаков “возраста” в уборах из перьев должны были походить на вечно юных небожительниц.

Несколько обособленное место в декоре цинских украшений занимают, как нам кажется мотивы, непосредственно связанные с символикой конфуцианства, вроде изображений *сышу* в женских головных украшениях из Государственного Эрмитажа. Появление подобных мотивов в произведениях цинских ювелиров связано с возрождением конфуцианства при активной поддержке маньчжурского императорского дома. Тем не менее, как показывает анализ декора цинских украшений, символика конфуцианства, всегда остававшегося не столько даже религиозным, сколько этико-политическим учением, играла в прикладном искусстве вообще и в украшениях цинского времени в частности значительно меньшую роль в сравнении с символикой буддизма и особенно даосизма.

Раздел 3. ЭСТЕТИКА ИЗОБРАЖЕНИЙ.

Декоративная система цинских украшений в значительной мере представляет собой результат многовекового развития в русле единой традиции. Последняя прослеживается в китайском художественном металле с эпохи поздней бронзы и еще более отчетливо с периода Тан, времени обособления ювелирного искусства как отдельного ремесла внутри китайского художественного металла. Многие наиболее характерные мотивы декора украшений сложились в позднетанское и раннесунское время, а способы стилизации изображений окончательно оформились в период Мин. Ювелиры раннецинского времени не привнесли в декоративную систему китайских украшений ничего принципиально нового. Консервация минских форм сопровождалась достижением виртуозного технического совершенства, наиболее заметного в работах придворных ювелиров, и одновременно некоторым снижением вкуса /59, с. 78/.

В целом, в декоре цинских украшений можно выделить два больших изобразительных ряда, первый из которых образован зооморфными персонажами, а второй - мотивами жанра “цветы-птицы”. Эти группы изображений в ювелирных украшениях, исторически восходящие к разным эпохам и видам искусства

(фантастические зооморфные образы - к древнему художественному металлу, изображения цветов и птиц - к средневековой классической живописи), вследствие этого совершенно различны как в семантическом, так и в эстетическом отношении. Архаичностью зооморфных образов во многом объясняется присутствие в их иконографии черт, представляющих собой далекие реминисценции "звериного стиля" кочевников. Проблеме связей китайского и кочевого искусства, особенно ощутимых в художественном металле времен Чжоу и Хань, посвящена обширная литература (см. прим. 32). Примечательно, что зона распространения этих влияний не была ограничена, как следовало бы ожидать, лишь областями Северного Китая, но, судя по данным археологии, простиралась в доханьское время значительно южнее р. Янцзы до современной провинции Юннань / 26, с. 62-66 /. Вследствие этого на территории Китая было найдено немало зооморфных изображений, относящихся к разным векам древности и выполненных в традициях "звериного стиля". Интерес к последнему, заметный в раннем китайском металле, закономерен, поскольку зооморфные формы вообще превалировали в орнаментике древней бронзы и сохранили за собой важную роль в декоре изделий из металла всех эпох, включая период Цин. Кочевые влияния, которые были постоянным фактором в древнем и средневековом металле Китая, предельно усиливались в годы правления иноземных династий. В сочетании названного фактора с традиционализмом, присущим этому ремеслу, как и всей китайской художественной культуре, в ней надолго сохранились даже те черты, которые были утрачены культурами кочевых народов, прямых наследников искусства "звериного стиля".

Общность трактовки зооморфных образов в памятниках "звериного стиля" и произведениях китайских ювелиров обнаруживается прежде всего в явлении, которое Г.А. Федоров-Давыдов называет "зооморфным превращением", рассматривая в качестве частных случаев такового трансформацию одного существа в другое или создание композитного звериного образа /101, с. 22/, чем по существу были "чудесные животные" (*жуишоу*) - дракон, феникс, *цилин* в китайской традиции. В этом отношении родственными им представляются ближневосточные крылатые львы и грифоны, популярные в раннем кочевом искусстве (прим. 36).

В произведениях "звериного стиля" получил развитие необыкновенно эффектный способ декоративной разработки формы, при котором сочленения и выступающие части тела и головы зверя подчеркиваются инкрустацией цветными камнями или же другими

художественными приемами - системой вихреобразных линий, завитков и т.д. /76, с. 54-55; 101, с. 42/. У китайских фантастических животных завитки и вихреобразные линии обычно заменяются стилизованными изображениями язычков пламени, выходящими из лопаток и бедер зверя или из основания крыльев птицы (Табл.24 рис. 1, Табл. 54 рис. 3) Эта черта, как и прием отделки выступающих частей тела животного драгоценными камнями, сохраняется в китайских украшениях даже в период Цин. Таково, например, художественное решение золотых фигурок фениксов, которые были инкрустированы камнями у изгиба крыла, на груди, у основания хвоста и в других столь же заметных или выпуклых участках формы (Табл.24 рис. 3). В цинское время подобные золотые фениксы со вставками из жемчужин служили для обозначения ранга маньчжурских императриц и наложниц императора. Рисунок оперения птицы в виде плоских накрывающих друг друга чешуек обычен для изображений фениксов в ювелирных украшениях начиная с периода Тан (ср. Табл. 24 рис. 2, Табл. 39 рис. 5). Этот способ стилизации также имеет очень ранние прецеденты в искусстве кочевых племен /76, с. 37, табл. X/.

Важной находкой мастеров "звериного стиля" представляется своеобразный прием изображения зверя, при котором развернутая на плоскости фигура представлена в наиболее выразительном ракурсе, обычно профильном или совмещающем фас и профиль. Пара таких фигур нередко образует симметричную композицию, основой которой выступает так называемое "геральдическое противопоставление" /101, с. 30-31/. Последнее представляет собой зеркально симметричное, относительно некоторой оси, расположение объектов и восходит к древнему искусству Ближнего Востока /76, с. 11-12/. "Геральдическое противопоставление" широко применяется в композициях "мирового дерева" или "мировой горы" (Табл. 26, Табл. 29 рис. 1, Табл.30).

К наиболее архаичным представлениям, свойственным "первобытному" сознанию, относится понятие о части как эквиваленте целого, в контексте которого исследователи рассматривают добавление к образу животного "органов поражения" - клыков, когтей, "усиливающих" его мощь /101, с. 24/. В этой связи уместно вспомнить о существовании в китайской традиции "четырекоготного" дракона *ман* и "пятикоготного" - *лун*, причем именно последний, считавшийся в период Мин символом императора, в цинское время преобладает в декоративной системе китайских украшений /93, с. 46, прим. 12, с. 121/.

В стилистике зооморфных изображений позднецинского времени можно уловить две противоположные тенденции, явившиеся результатом распада первоначального равновесия, основанного на гармоничном сочетании в образе животного натурализма и стилизации. Одна из этих тенденций проявилась в умножении декоративных элементов, которыми, например, до предела насыщены изображения фениксов в цинских придворных головных уборах *чаогуань*. Другую тенденцию можно было бы определить как стремление к абстрактной геометризированной трактовке органической формы. Подобное решение присутствует в кантонском свадебном головном уборе *фэнгуань* XIX в. из собрания МАЭ. Здесь фигурки семи *фэн* с острыми, как ростки лука, маховыми перьями и круглой бусиной вместо головы, стилизованы до неузнаваемости. Поэтому А. И. Иванов, вероятно, и принял их за изображения лука и объяснил как символ-омоним к слову “цун” - “умный” /33, с. 84, табл. V/. Угадать в этих изображениях очертания птиц можно только имея ввиду минские прототипы этого свадебного убора - головные украшения *фэнгуань* императриц, обнаруженные сравнительно недавно и еще не известные А.И. Иванову. Таким образом, декоративные мотивы личных украшений позднецинского времени, по символическому смыслу и набору материалов, применяемых в их отделке, аналогичные минским прототипам, нередко значительно отличаются от последних в эстетическом отношении.

Изображения цветов, плодов, насекомых и птиц начинают преобладать в китайских женских украшениях в период Тан. Это во многом связано с мощным тогда потоком творческих импульсов, исходившим из Индии и Ближнего Востока, главным образом, Ирана, и сопровождавшимся миграцией мастеров, в частности сасанидских златокузнецов и ювелиров /122, с. 9-24/. С другой стороны, в китайской живописи танского времени происходит формирование жанра *хуаняо* - “цветы-птицы”. Именно этот жанр стал вскоре основным источником образной системы прикладного искусства.

Большинство мотивов жанра *хуаняо* имело конкретный символический смысл, чем определяется характерная для декора китайских вещей узнаваемость каждого образа. Воздействие живописного стиля *хуаняо* прослеживается в равно непосредственной и реалистичной трактовке изображений, присутствие которых в украшениях продиктовано в первую очередь их символической обусловленностью и тех изображений, которые такой обусловленности не имеют. Вследствие чего композиция с кузнечиком на коробочках лотоса, связанная с пожеланием

многодетности, также как изображения стрекоз, сверчка (Табл. 32 рис. 1) или жука на продырявленном листе, представляются перенесенными в ювелирные украшения из современных этим украшениям живописных альбомов. Не удивительно, что именно образы жанра *хуаняо* в женских шпильках и вещах типа *дянь* и *хуаши* в наибольшей мере наделены качеством естественности, спонтанности - *цзыжань*, получившим развитие в классической живописи и отвечающим требованиям даосско-буддийской эстетики. Это особенно очевидно в сравнении изображений этого круга с образами фантастических животных *жуишоу*, нередко присутствующих в композициях, построенных по схеме жесткой зеркальной симметрии.

В то же время, одной из характерных эстетических особенностей декора китайских украшений представляется проявившийся здесь принцип взаимного уподобления форм. Так, летучая мышь *фу* часто похожа на бабочку *де*, (Табл.39 рис. 2) а изображение облака *юнь* имеет очертания гриба *линчжи*, и наоборот (Табл. 30 рис. 1). Облачные формы *линчжи* связывают его с женским началом, водой и божественным напитком. Встречаются также изображения гриба в коралловой форме (ср. с символикой коралла, Глава 1, Разделы 1, 3). Такой способ стилизации изображений на семантическом уровне обусловлен китайским феноменом восприятия реальности, который, в свою очередь, соотносится с весьма архаичными слоями культуры. Постоянный поиск добрых знамений и благовещих признаков (*жуичжао*) особым образом настраивал взгляд. При этом важную роль играло убеждение в наличии внутреннего родства разных сущностей, имеющих некоторое внешнее подобие. Сказанное в частности объясняет и характерный для китайского искусства избирательный подход к внешним влияниям, при котором удерживалось только то, что имело хотя бы отдаленные аналогии в собственной культурной традиции /51, с. 205/.

Примеры стилизации изображений по принципу взаимного уподобления форм обнаруживаются в цинское время не только в произведениях декоративного искусства, например, в ювелирном деле, но и в живописи /31, с. 44-45/. Условия для сближения живописи и прикладных искусств в годы Цин можно считать особенно благоприятными, учитывая, что именно в это время в Китае работало такое большое количество живописцев и было издано так много руководств по живописи, как никогда прежде. В этих практических руководствах подробные описания живописных приемов сопровождались иллюстрациями, в которых один и тот же объект, такой как цветок орхидеи или хризантемы, был представлен

в нескольких ракурсах, причем слегка измененное положение листьев, лепестков или чашечки цветка, подверженного росту и старению, колыхаемого ветром, даже в фиксированном виде сохраняло впечатление “жизни” и “движения”. Характерно, что по этому же принципу построены изображения жанра *хуаняо* в декоре китайских женских украшений. По-видимому, подобными руководствами пользовались не только живописцы, профессионалы и любители, но и ремесленники, тем более, что именно прикладные виды, в большей мере, чем живопись, определили эстетическую ценность искусства периода Цин. Близость декоративной системы китайских украшений к живописи проявилась кроме того в распространении стаффажей и фигурных сцен, а также в сочетании изображений с иероглифами, часто входящими в композицию ювелирных вещей.

Эстетика цинских украшений в значительной степени являет собой логическое завершение определенной традиции и в известном смысле отражает признаки заключительного этапа ее существования. Традиционализм, столь характерный для всей цинской художественной культуры, умозрительно выражался в стремлении привести любую идею в соответствие с привычной схемой, оперировать сложившимися понятиями, опираться на источники. Последнее создавало идеальные условия для существования системы общепонятных символов и устойчивых композиционных схем. Эта ситуация поддерживалась официальными положениями неоконфуцианской доктрины, обновленной и укрепившейся при маньчжурах /31, с. 142/.

Конфуцианская эстетика утверждала достоверность образов и их соотнесенность с реальностью опыта и прошлых воплощений в искусстве, прямую связь изображения и слова (отсюда особая популярность в цинских украшениях символов-омонимов и письменных знаков), профессионализм как важнейшее условие для создания произведения и, как следствие этого положения, требование литературной и исторической эрудиции для художника /110, с. 146-147/. В реальности цинского искусства теоретически противоречивые положения конфуцианской и даосско-буддийской линий в эстетике часто взаимно дополняли друг друга. Так, сразу узнаваемые изображения насекомых или угловатых веточек сливы *мэй* в декоре женских украшений цинского времени связаны с идеей “красоты безобразного”, то есть природной красоты, в которой в действительности нет ничего уродливого и которой свойственны асимметричность и “неправильные” естественные формы. Вместе с тем они отвечают конфуцианскому требованию близости к натуре и

являются традиционными для китайского ювелирного дела по крайней мере с конца периода Тан.

Как показывает анализ изобразительной системы цинских украшений, “подведение итогов” в них сопровождалось попытками осмысления пройденных этапов и воссоздания “исторических” стилей, что тоже было одной из традиций китайского искусства. Например, многие зооморфные образы на мужских поясных пряжках разных веков от Сун до Цин представляются точными копиями либо стилизациями наиболее древних форм, восходящих к эпохе поздней бронзы (Табл.18, рис.1-4, Табл. 19, рис. 1). Некоторые принятые в XVII - начале XX вв. формы женских украшений тоже достаточно архаичны и являются результатом консервации или стилизации более ранних форм. Такова, например, однозубая шпилька *цзань*, узкая в середине и равномерно расширяющаяся к краям. Прототипами ее были шанские костяные *цзи* (Табл. 35, рис. 1 а-в). Эта форма встречается среди танских украшений (Табл. 35, рис 2). Подобные шпильки XIX в. по технике исполнения (листовой металл, чеканка, гравировка), а также мотивам декора (изображения в жанре *хуаняо* на гладком, либо прочеканенном мелкими кружками фоне) удивительно близки к танскому прототипу (Табл. 35, рис. 3-5). Стилизация сунских форм заметна в очертаниях гребня, который в XIX в. вновь стал популярным в Китае видом женского украшения / 124, с. 80/. Золотые фигурки фениксов в маньчжурских придворных уборах *чаогуань* тоже близко воспроизводят стиль танских и сунских прототипов (Табл.24, рис 1-3).

Ситуация, в которой оказалось китайское искусство XIX в., во многом сопоставима с положением европейского искусства этого времени, с тем же тяготением к “историзму”, нашедшему выражение в эклектике. В последней все существовавшие в прошлом формы рассматривались в качестве стилеобразующих и присутствовали в искусстве на началах равнозначности /38, с. 254/. Нечто подобное наблюдается в китайских украшениях периода Цин. Вместе с тем, в них иногда возникают примеры нетривиальных художественных решений, хотя и основанных на традиционной художественной и образной системе.

Одним из таких примеров представляется декор головного убора *маньцзы*, сплетенного из проволоки, покрытого черным тюлем и украшенного спереди и сзади перьями зимородка *цуй*, жемчугом и цветными камнями (Табл. 28 рис. 1,2). Расположение декоративных элементов в передней части убора имеет очертания птицы *фэн* с распахнутыми крыльями, призрачный силуэт которой заменил собой реальные изображения фениксов, присутствующие в придворных

уборах *чаогуань*. Варианты композиций, в принципе аналогичные этой, были ранее уже обыграны европейскими мастерами XVIII в., например, в художественном решении броши с ограниченными рубинами, в композиции которой угадывается фигура птицы с длинными, как у феникса, хвостовыми перьями (Табл. 44 рис. 3) или в декоре пряжки-аграфа для скрепления мантии русской императрицы работы придворного ювелира И. Позье (Табл. 45 рис. 1). Силуэт аграфа, абсолютно симметричный, имеет вид бабочки, крылья которой составлены близко расположенными веточками с листьями и цветами. В центре пряжки помещается несколько крупных камней, образующих лепестки большого цветка, может быть, пиона, с тычинками из мелких бриллиантов. В результате оригинальной аранжировки распространенные в цинском искусстве мотивы в произведении стиля *шинуазри* как бы наслаиваются друг на друга.

Изобразительные мотивы, аналогичные репертуару китайского жанра *хуаняо*, впервые появляются в европейском ювелирном искусстве лишь в XVIII в., в период расцвета *шинуазри*, одного из "малых стилей" в русле рококо. Эти мотивы во многом были навеяны попавшими в это время в Европу реальными произведениями китайского искусства /подробнее, 64, с.135-150/. Несколько отстраненный, обобщающий взгляд на китайский опыт позволил европейским ювелирам выделить в нем наиболее характерные черты и создать на их основе варианты собственных декоративных решений.

Нечто подобное, позволяющее говорить о сходстве творческих позиций, происходит столетием позже и в китайском ювелирном искусстве. Цинский мастер, выполнявший заказ маньчжурского императорского дома, как и, в свое время, придворный ювелир русской императрицы, имел дело с феноменом китайской культуры, обращаясь к ней в некотором смысле "извне". Такой подход, не только для иностранца, но и для носителя традиционной культуры оказался возможным как раз потому, что к концу периода Цин традиция фактически приблизилась к своему логическому финалу и способы обращения с ней требовали определенного пересмотра. Предложенный в декоре головного украшения *маньцзы* механизм обновления традиции во многом аналогичен подходу к этой проблеме европейских мастеров *шинуазри* и, вслед за ними, ювелиров конца XIX - первой трети XX вв.

Эстетичность китайских ювелирных украшений, которая возможно воспринимается теперь как нечто вполне естественное, тем не менее весьма условна. В самом деле, можно ли считать

безусловно “красивыми” близкие к натуральным изображения жуков, стрекоз и других насекомых или нарочито искривленных веточек, покрытых бутонами,- примеры визуального воплощения “красоты безобразного”, идеи, возникшей в даосско-буддийской эстетике? Не случайно, европейское сознание далеко не сразу оказалось готовым к восприятию этой своеобразной “прелести” китайских украшений. Подтверждением тому представляются попытки западных ювелиров XVIII в. заново отделять оригинальные китайские украшения, адаптируя их к иной культурной среде, чего практически не было уже в XIX в. Напротив, в творчестве западных мастеров XX в. иногда прочитываются своеобразные пластические “цитаты” из китайского ювелирного искусства. Так, применение коралловых веточек, сохраняющих природную форму, китайских резных фигур из нефрита и приема апликации перьями зимородка *цуй* характерно для отделки произведений Луи Картье в период расцвета стиля *ар деко* /34, с. 83, 85, ил. 40/.

Нечто подобное наблюдается и в украшениях позднецинского времени, в которых традиционные изобразительные мотивы часто сочетаются с европейскими декоративными приемами, например, инкрустацией ограненными стразами или использованием цветных прозрачных эмалей поверх гравированного металла, что создает совершенно особый художественный эффект. Таким образом, в китайском ювелирном искусстве XIX - начала XX вв. наблюдается трансформация традиционного эстетического эталона, причем анализ нововведений позднецинского времени свидетельствует (в большинстве случаев) о результатах, далеких от создания качественно новой гармоничной целостности. Тем не менее, китайским украшениям периода Цин присуще определенное эстетическое своеобразие, основанное на причудливом соединении в их декоре наиболее архаичных форм, мотивов, содержащих следы кочевых влияний, с новациями, находящими аналогии в европейской ювелирной продукции XVIII-XX вв.

Таким образом, в заключение третьей главы можно сделать следующие общие **выводы** относительно семантики и эстетики декоративных мотивов китайских украшений периода Цин:

1. В ювелирном искусстве маньчжурского времени существует определенный круг наиболее употребимых образов и сюжетов, которые в большинстве своем являются традиционными для Китая и во многом определяют семантическое и эстетическое своеобразие китайских украшений.

2. Эстетика китайских украшений в значительной мере была производной от их семантики: декоративные мотивы визуально приближались к естественным формам (или же соответствовали определенному канону) и легко узнавались, поскольку они обычно имели конкретный символический смысл, соотносящийся с традиционной китайской системой ценностей.
3. В декоре китайских украшений можно выделить два больших изобразительных ряда, в первый из которых входят фантастические зооморфные образы, во второй - мотивы жанра "цветы-птицы". Эти группы изображений абсолютно несходны как в семантическом, так и в эстетическом отношении.
4. В зооморфных изображениях, принятых в декоре цинских украшений, прослеживаются реминисценции "звериного стиля", который сформировался в раннем кочевом искусстве и был уже в древности воспринят китайским металлом.
5. В изображениях жанра "цветы-птицы" наблюдается значительное художественное соответствие эстетике китайской классической живописи.
6. Среди декоративных мотивов цинских украшений присутствуют некоторые принципиально новые изображения (шаманских духов, рогового узора), которые непосредственно связаны с культурными влияниями кочевого мира, предельно усилившимися в маньчжурское время.
7. В китайских украшениях цинского времени наблюдается тенденция к возрождению собственных "исторических" стилей и форм, связанная, с одной стороны, с внутренними культурными течениями (в частности с неоконфуцианским стремлением к консервации и реставрации древности), а с другой стороны отражающая некоторые общекультурные стереотипы и соотносящаяся с аналогичными процессами ("историзмом") в европейском искусстве второй половины XIX в.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Выше была предпринята попытка решить две достаточно сложные задачи. Первая из них заключалась в том, чтобы собрать данные о материалах, видах, формах и декоративных мотивах китайских украшений периода Цин, рассеянные по многим, часто очень далеким друг от друга источникам, таким как своды иллюстраций и комментарии к законам периода Цяньлун, мемуарная и художественная литература, портреты и фотографии цинского времени, переводы алхимических руководств и исследования китаистов в области даосской алхимии, труды по истории китайского костюма и отдельным видам цинских украшений, и сравнить содержащуюся там информацию с реальными украшениями маньчжурского времени. В результате проделанной работы был реконструирован комплекс украшений XVII - начала XX веков, и в первом разделе каждой из трех глав приведены справочные сведения, актуальные для атрибуции вещей.

Другая задача предпринятого исследования обусловлена стремлением осознать феномен цинских украшений и их значение в историческом плане, анализируя заложенную в них семантическую и эстетическую программу. Решению этой задачи посвящены два последних раздела каждой главы. Результатом анализа материала в этом направлении явились следующие соображения: в официальных (ритуальных, ранговых) и неофициальных (праздничных и повседневных) украшениях периода Цин весьма определенно, хотя и по-разному, сказались черты основных для китайской культуры религиозных систем - даосизма, буддизма (ламаизма) и конфуцианства, и общие для эпохи тенденции - традиционализм и обновление форм.

Характер украшений, принятых в официальных маньчжурских костюмах *чаофу* и *цзифу* августейших особ и высшей аристократии, позволяет осознать некоторые принципиально важные претензии маньчжурского императорского дома, которые прочитываются в контексте буддизма (ламаизма) и конфуцианства. Так, в ювелирных дополнениях императорского костюма *чаофу* угадывается ориентация на ламаистский канон, что делает возможным (в пределе) отождествлять императора с образом Будды. С буддизмом связан набор материалов официальных украшений чиновников девяти рангов. Почти все эти материалы входят в круг *цибао* - "семи (буддийских) драгоценных субстанций". Особая популярность буддийских изобразительных мотивов в декоре праздничных и повседневных украшений маньчжурского времени также явилась

следствием расцвета учения при благоволении и поддержке императоров. С идеями конфуцианства согласуется сама попытка сохранения в период Цин комплекса ритуальных украшений, служивших в древнем и средневековом Китае показателями определенного ранга, причем главная роль в декоре одежд знати по-прежнему отводилась головным и поясным (у мужчин) украшениям. В поясных наборах к тому же отчасти сохранена и традиционная китайская система образов, символически значительных числовых соотношений и геометрических форм. Примечателен в связи с изложенным и факт непосредственного продолжения минской традиции применения при дворе подвесок со знаками воздержания (*чжайцзе*). Нечто подобное прослеживается и в неофициальных украшениях этого времени. Так, сохранение в китайском женском костюме убора *фэнгуань* в качестве праздничного и свадебного украшения и применение маньчжурками таких головных украшений, которые были аналогичны китайским (шпильки, гребни, вещи типа *дянь* и *хуаши*) представляется еще одним свидетельством лояльности Цинов по отношению к китайским культурным традициям.

В семантике материалов китайских украшений проявилась связь с даосской традицией, имевшей дело с драгоценными металлами и камнями в пределах алхимической практики. Последняя обусловила постоянно высокий уровень интереса к драгоценным материалам и их истинным или воображаемым свойствам, характерный для китайской культуры всех эпох. Влияние даосизма обнаруживается также при анализе декора неофициальных украшений XVII – начала XX веков, в которых оно было наиболее глубоким. Принципиально важной представляется популярность в женских головных украшениях трехчастных зеркальносимметричных композиций, построенных по схеме “мирового дерева” (*фэнчуаньмудань*, *шуанлунсичжэу*), свидетельствующих о прочной связи поздних китайских украшений с древнейшим шаманским пластом культуры, пережившим в период Цин обновление под непосредственным влиянием маньчжурского шаманизма. В то же время, шаманский пласт собственно китайской культуры, по справедливому мнению исследователей даосизма, хорошо сохранился в недрах системы. И хотя в период Цин даосизм практически лишается государственной протекции, в отличие от буддизма и конфуцианства, популярность даосских мотивов в украшениях не уменьшается, а пожалуй даже возрастает. Такое положение дел можно объяснить тем, что именно даосизму, явившемуся специфической религией китайского этноса и в этом качестве одним из факторов его самоидентификации, выпала роль связующего звена в сложении религиозного и образного

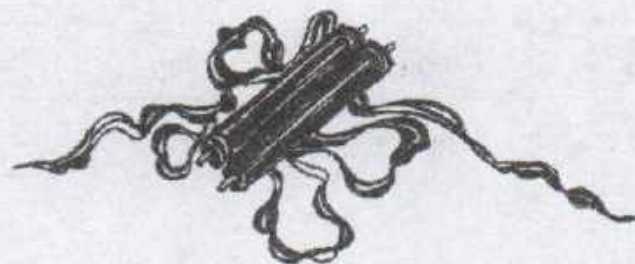
синкретизма, проявившегося на семантическом уровне в китайских украшениях XVII - начала XX веков.

Неофициальные (праздничные и повседневные) украшения в большинстве своем предназначались женщинам. Эти украшения, хотя и имели, как все вообще вещи такого рода, значение оберегов, вместе с тем были призваны оттенить внешнюю привлекательность их обладательницы. Традиционное для китайского женского костюма и принятое в цинское время в одежде маньчжурок преобладание головных украшений *шоуши* обусловлено китайским средневековым эстетическим эталоном, предполагающим отождествление образов красавицы и цветка, что характерно и для китайской классической литературы. С этим же обстоятельством связана и средневековая традиция оформления женской прически живыми или искусственными цветами. С периода Тан в декоре женских украшений начинают преобладать мотивы жанра *хуаняо* - "цветы-птицы", некоторые из этих мотивов (*байдечуаньхуа*) соотносились с даосской символикой *инь-ян* и получили эротическое толкование. Определенное влияние на эстетику цинских украшений и китайский женский эстетический идеал вообще оказал китайский театр, переживавший в годы Цин период расцвета. Важным источником форм и художественных приемов, используемых в отделке украшений XVII - начала XX веков, стало ювелирное искусство кочевых народов, составлявших в маньчжурское время население империи Цин. Культурные связи китайцев со многими из этих народов были давними и устойчивыми, что проявилось в китайских украшениях разных периодов древности и средневековья.

Новым фактором в китайском ювелирном искусстве стало начавшееся во второй половине XVIII в. усвоение художественных идей, вызревших в европейской культуре, что представляется следствием установления стабильных и разносторонних отношений Китая с Европой в маньчжурское время. Откликом на интерес к Китаю в Европе, оформившемся в *шинуазри* - "китайщину", явилась "европейщина" в Китае. Примечательно, что это стилевое направление распространилось не только в декоре так называемых "экспортных" вещей, но также в украшениях, ориентированных на китайский внутренний рынок.

Столь различные источники вдохновения цинских ювелиров определили эстетическое своеобразие украшений маньчжурского времени. Это своеобразие проявилось в присущей вещам эклектичности, которая была задана, с одной стороны, попыткой консервации и реставрации китайских традиционных, в том числе и очень архаичных форм, с другой стороны, влиянием кочевого

искусства, и, наконец, адаптацией идей европейских ювелиров. Эклектичность, отражающая трансформацию традиционного эстетического эталона, особенно заметна в украшениях XIX - начала XX вв. Произшедшая трансформация однако не завершилась созданием нового стиля, подобного такому, каким был для европейского искусства стиль модерн.



Примечания:

1. Пять цветов, имевших символический смысл в эпоху древности, соответствовали пяти стихиям у *син*, порожденным взаимодействием двух начал *инь-ян*, они соотносились со сторонами света, временами года, небесными телами, как это показано в приведенной ниже таблице:

Цвет	Время года	Стихия	Направление	Планета (звезда)
зеленый	весна	дерево	восток	ЮПИТЕР
красный	лето	огонь	юг	МАРС
белый	осень	металл	запад	ВЕНЕРА
черный	зима	вода	север	МЕРКУРИЙ
желтый	конец лета	земля	центр	ЗЕМЛЯ

Переосмысление этой символики происходит в период Мин. Тогда и в следующий за ним период Цин востоку соответствует Солнце, западу - Луна. Символическое значение имеют четыре цвета: синий, желтый, красный и белый /подробнее см. : 93, с. 22-23/.

2. Императрицы и наложницы императора в Китае во все времена, включая период Цин, соответствовали определенным рангам : *тайхуантайхоу* - императрица-бабушка, *хуантайхоу* - вдовствующая императрица, императрица-мать, *хуанхоу* - императрица - жена высшего ранга, *хоу* - второстепенная жена, *хуангуйфэй* - императорская драгоценная наложница, *гуйфэй* - драгоценная наложница, *фэй* - наложница и т. д. /9, т. II, с. 162; 78, с. 24/.
3. “Просевное золото встречается среди речного песка, а получают его, промывая песок на шерсти”, как свидетельствует танский фармаколог Чэнь Цанци /108, с. 331/.
4. Один лян равен 37,301 г /9, т. I, с. 180/.
5. Некоторое количество украшений, небольшое в сравнении с другими предметами декоративно-прикладного искусства, например фарфором, было вывезено из Китая европейцами в XVIII-XIX вв. и, по-видимому, сыграло не последнюю роль в формировании стиля *шинуазри* в европейском ювелирном искусстве (подробнее об этом см. 64,133-135)

6. Такая информация дана Ли Яобо в отчете о находках золотых украшений в богатом погребении периода Северная Янь (409-436 гг.). Автор приводит сведения о достаточно высоких пробах золотых изделий, составляющих от 80-85% до 90-95% содержания золота в сплаве /152, с. 10/.
7. Аффинажных мастерских уже в позднетанское время в Китае было более сорока /108, с. 337/. В этот период и позднее монополия на добычу, обработку и сбыт полезных ископаемых принадлежала государству и охранялась законами и органами исполнительной власти. Даже изделия из обычных металлов, меди, латуни и олова, население могло приобрести только в казенных ведомствах, причем на продаваемой вещи обязательно ставилось клеймо казенного учреждения /88, с. 118/.
8. В средние века медь считалась сравнительно дорогим материалом и ценилась в десять раз выше железа /88, с. 118/.
9. Образ “древа” был, по-видимому, очень важен для древней китайской культуры, поскольку он соотносился с некоторыми ее основополагающими понятиями. Так, Юпитер, с которым связан двенадцатилетний цикл (принятый в китайском, юпитерианском в основе своей, календаре), именовался древними астрологами “Великим деревом” и “Звездой-птицей”. Весь путь Юпитера по небу - “как жемчужины на нитке” /19, с. 79/.
10. В даосской традиции существовало два типа алхимии - “внешняя”, лабораторная, и “внутренняя” - психофизиологическая. “Внешняя” занималась созданием эликсира бессмертия из природных веществ, “внутренняя” рассматривала в качестве основы для этого тонкие энергии и соки самого человеческого организма, исходя из тезиса о подобии строения человека и космоса /99, с. 14/.
11. Не исключено также, что традиция применения сандала и других ароматических пород дерева на их родине, в Индии и странах Юго-Восточной Азии, связана с древнейшими формами почитания их как разновидностей “мирового дерева”, “столпа Вселенной”, что является неперенным атрибутом шаманской картины мира и шаманского культа /29, с. 143-154/.
12. В оригинале: “*чуй юнь би*”, что в переводе Б. Р. Рифтина звучит: “изумрудом /отливают/ ниспадающие облака”. Хотя иероглиф *би*, кроме значений “яшма” и “бирюза” имеет также значение “изумрудный” /9, т. II, с. 426 /, все же, в связи с малой популярностью изумруда в Китае, а также тем, что традиционному вкусу больше отвечали непрозрачные и полупрозрачные цветные камни, например, яшма, это место логичнее было бы перевести как

- “волосы, отливающие цветом яшмы”, т. е. синим или голубым (ср. “иссиня-черные волосы”).
13. *Хэнгэ* или *Чангэ* - лунная фея. Следующие в тексте одно за другим уподобления логически связаны, поскольку в средние века в Китае нефрит часто соотносился с луной. Выражение “*цзинь у юй ту*” (“Золотой ворон и нефритовый заяц”) в литературе было синонимично понятию “солнце и луна” /40, с. 39/.
 14. По мнению Г. Г. Стратановича, в Китае до иероглифической письменности существовало узелковое письмо *цзешэн*. В качестве конспектов, при помощи которых древние ораторы произносили свои речи, использовались поясные шнуры *шоу* с памятливыми узлами /86, с. 101-103/. Вместе с тем, не исключена связь обычая завязывания узлов на поясных шнурах с шаманской практикой применения охранительных “магических узлов”, известных китайцам, как и многим другим народам (см. *Главу 2, Раздел 2*) /5, с. 203; 102, с. 230-231/.
 15. К тому же кочевому источнику восходит покрой рукавов маньчжурского халата *пао*, заканчивающихся копытовидной манжетой *матисю*: “манжета сверху длинная, а снизу - очень короткая, чтобы удобнее было стрелять” / 93, с. 85/. Форма копыта-*мати* распространена в прикладном искусстве цинского времени, в частности, в фарфоре и эмалях. Такую форму имеют финали некоторых браслетов XIX в. (см. Табл. 51, рис.2).
 16. Приводящий эти данные Н. Я. Бичурин под “золотой повязкой” очевидно подразумевает налобное украшение типа диадемы *цзиньюэ*, а под “ожерельем” - *чаочжю*, украшения, входившие по закону в ансамбль парадного костюма *чаофу* жен аристократов и чиновников всех рангов (см. *Приложение 6; Табл. 15*).
 17. Требование укладывать волосы (“*шу фа*”) распространялось на юношей и девушек с 15-летнего возраста, взрослую же шапку в древности (по данным Л.П. и В.Л. Сычевых) молодые мужчины впервые надевали в 20-летнем возрасте /93, с. 84/.
 18. Древнейшие правила этикета были закреплены в одной из книг конфуцианского канона - “*И ли*” (“Правила этикета”) /9, т. IV, с. 223/.
 19. Факт такого рода заимствований в стилистике танского костюма и украшений вполне объясним, если принять во внимание прямое родство императоров династии Тан с кочевниками, благодаря чему тюркюты и уйгуры охотно служили этим правителям Китая, “называя их ханами” /22, с. 58-61/.
 20. Весьма примечательно соответствие семантики образов на одежде цинского императора и сибирского шамана XIX - начала

XX веков, где также представлена “карта” мироздания, а сам носитель такого облачения рассматривался в качестве посредника между мирами /67, с. 68; 72/.

21. По традиции, восходящей к основателю маньчжурского государства Нурхацы, объединившему подвластные ему военные силы в армию “восьми знамен” - *ба ци*, эта система сохранилась и в империи Цин. Деление знамен по старшинству было следующим: 1. желтое знамя с красной каймой, 2. желтое знамя без каймы, 3. белое знамя без каймы, 4. белое знамя с красной каймой, 5. красное знамя без каймы, 6. красное знамя с синей каймой, 7. голубое знамя без каймы, 8. голубое знамя с красной каймой. Вскоре после установления династии Цин восьмизнаменные войска ввиду их малочисленности были увеличены за счет монгольских и верноподданных китайских войск. Монголы Внутренней Монголии составляли опору власти цинских императоров и считались наиболее близкими маньчжурам по духу, поскольку признали свою зависимость от последних уже в 1636 году. Таким образом, восьмизнаменные войска стали иметь три подразделения - маньчжурский (наиболее привилегированный), монгольский и китайский *кушай*. На восьмизнаменные войска трех *кушаев* была возложена охрана императорского дворца, столицы и близлежащей территории, а также других наиболее ответственных объектов. Особое место в *ба ци* отводилось войскам так называемого “столичного направления”, состоявшим в основном из маньчжуров. При участии передового гвардейского отряда этих войск в военных действиях командование им должен был принимать на себя император или же, по его поручению, принцы крови и князья императорского дома /35, с. 218-220/.

22. Изображение буддийского “вечного узла” (*чан*), вероятно в качестве оберега, встречается в орнаментике личных украшений даже тех азиатских народов, которые были далеки от буддизма. Примером тому служит декор серебряной пряжки XIX в. на киргизском мужском поясе из собрания ГМВ /94, с. 149, № 107/.

23. Юй Чжи, или “красавица из лагеря в Гайсе”, - имя любимой наложницы полководца Сян Юя, выступившего против основателя династии Хань - Гаоцзу. После гибели возлюбленного Юй Чжи покончила жизнь самоубийством. Согласно средневековой легенде, ее кровь превратилась в цветы мака /65, с. 235; 153, с. 76/. Мэйси, наложница сяского государя Цзе, любила слушать звук разрываемого шелка, что должно было восприниматься современниками и потомками лишь как неразумная прихоть

- капризной женщины, получившей в китайской истории прозвище “красавица, разрывающая шелк” /111, с. 212-216, 339-340/.
24. Ван Цян, или Ван Чжаоцзюнь, - знаменитая красавица из гарема ханьского императора Юаньди. Уязвленный ее гордостью придворный художник Мао Яньшу изобразил красавицу на портрете самой уродливой из государевых наложниц и обманутый император отдал ее в жены вождю хуннов. Только перед отъездом Ван Цян Юаньди увидел ее и полюбил, но нарушить слово уже не мог и красавица всю жизнь провела на чужбине /96, с. 83/.
25. Вышивка жемчугом украшала головные уборы и одежды знатных монголов /например, 105, ил. 68; 21, ил. 147/. В башкирском костюме существовали вышитые кораллами, жемчугом и стеклянным бисером женские головные уборы *кашмау* и девичьи шапочки *такья* /25, с. 4/, отмечена важная роль бисера в украшениях, предназначенных для людей разного пола и возраста у сибирских народов, а также в отделке сибирского шаманского костюма. Из характерных приемов наиболее примечательна вышивка бисером и низание /36, с. 31-32/, которые получили широкое распространение также и в китайских украшениях цинского времени (ср. Табл. 28 рис.1,2 и Табл. 29 рис. 4).
26. *Шинуазри* - “китайщина”, представляет собой многокомпонентный сплав черт, отразивший увлечение Запада разными восточными культурами. Название этого явления первой половины XVIII в. - “*шинуазри*”, указывает однако на преобладание в нем китайского элемента. Сложение *шинуазри* происходит в первой трети XVIII в. во Франции, откуда это художественное течение распространяется затем в другие европейские страны.
27. Учитывая склонность китайцев к симметрии, европейские часовщики иногда создавали парные карманные часы. Один из таких комплектов был подарен императору Цяньлуну голландским послом в 1775 г. Поскольку одновременное ношение двух карманных часовых механизмов выглядит абсурдно, О. Патрици предполагает, что подобные парные карманные часы в Китае существовали как объекты коллекционирования и экспонировались в интерьере /132, с. 102-104/.
28. Гора *Бошань* в этом описании соответствует выступу на лбу дракона, возможно служившему фаллическим символом (ср. с “рогом” *цилия*) вследствие чего рогатый дракон *лун* ассоциировался с мужским началом *ян*.

29. Журавль хэ нередко ошибочно переводится как “аист” /57, с. 600/.
30. Дракон цю, паньцю (“свернувшийся цю”) - по одной версии - молодой дракон, по другой - взрослый безрогий /9, т. II, с. 944/. Чи - безрогий дракон либо самка или детеныш дракона /9, т. III, с. 334/.
31. Соотнесение образов дракона и жемчужины может, вероятно, служить подтверждением мысли о первоначальном родстве образов дракона и улитки.
32. Вопросы связей китайской культуры со “звериным стилем” кочевников уделяется много внимания в трудах востоковедов с начала XX в. Развернутый анализ этой литературы см.: Васильев Л.С., Проблемы генезиса китайской цивилизации, М. 1976, с. 291-295.
33. Упоминания о шаманстве китайцев и других народов (уйгуров, монголов, маньчжуров), населявших империю Цин, а также описания камланий и экстатических “полетов” шаманов у некоторых азиатских народов даны: 5, с. 26-27, 201-207, 272.
34. В отличие от поздней символики бабочки де, основанной на том же омонимическом принципе, но совпадающей при этом со смыслом древнего образа, жаба чань в цинских украшениях, как правило, утрачивает связь с архаическим преданием о трехлапой лунной жабе, готовящей эликсир бессмертия, в которую превратилась фея Чанъэ, а следовательно утрачивает также связь с символикой бессмертия.
35. Подобные изображения представлены, например, уже в росписи пещеры Хойт-Ценкер Агуй, верхний палеолит, Монголия /105, с. 6-7, 133/.
36. Существовала, конечно, и обратная связь. Например, центральная часть композиции кушанской золотой короны из погребения рубежа нашей эры (Тилля-тепе, Афганистан) украшена изображением трех запятых /138, 48, 70-75/, которые, согласно “И цзину”, являются дальневосточным символом “трех сил” - Неба, человека и Земли / 32, с. 46, прим. 22/. В убранстве золотой шаманской диадемы II в. из карагалинского погребения (окрестности Алма-Аты, Казахстан) соседствуют различные зооморфные, антропоморфные и растительные мотивы, в том числе крылатый зверь с кошачьей статью, а также дракон и гриб линчжи /6, с. 25/. Присутствие в карагалинской диадеме китайских образов, в частности дракона, особенно примечательно, поскольку показывает, что в сложении его художественного облика некоторое участие приняли и западные мастера. Глаза животных

на диадеме инкрустированы сердоликами и альмандинами, а тела украшены вставками из бирюзы. “Встреча” подобных фантастических существ двух разных миров происходит также в китайском художественном металле периода Хань /136, pl.IV-XII/.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

На русском языке:

1. Алексеев В.М. Китайская народная картина, М., 1966
2. Антология даосской философии (составители Малявин В.В., Виноградский Б.Б.), М., 1994
3. Алиханова Ю.М., Никитина В.Б., Померанцева Л.Е., Литература древнего Востока (тексты), М., 1984
4. Арапова Т.Б. Китайские расписные эмали. Собрание Государственного Эрмитажа, М., 1988
5. Басилов В.Н. Шаманство у народов Средней Азии и Казахстана, М., 1992
6. Бернштам А.Н. Золотая диадема из шаманского погребения на реке Карагалинке - Сб. Краткие сообщения института археологии, вып. V, М.-Л., 1940
7. Бичурин (Иакинф) Н.Я. Китай, его жители, нравы, обычаи, просвещение, Спб., 1840
8. Болл Дж.Д., Вопросы Китая в алфавитном порядке, Владивосток, 1905
9. Большой китайско-русский словарь в четырех томах под редакцией И.М.Ошанина, М., 1983
10. Бубнова М.А., Добыча полезных ископаемых в Средней Азии в XVI- XIX вв., М., 1975
11. Бубнова М.А., Состояние добычи драгоценных и поделочных камней в среднеазиатских владениях в XVI- XIX вв. - Сборник статей по истории, археологии, этнографии и искусству Средней Азии, посвященный памяти А.А.Семенова, Душанбе, 1980
12. Васильев Б.А., Китайский театр. - Сборник статей по восточному театру, Л., 1929
13. Васильев Л.С., Проблема генезиса китайской мысли, М., 1989
14. Веселовский Н., Китайские символы в предметах украшения, Спб., 1911
15. Виноградова Н.А., Китайская пейзажная живопись, М., 1972
16. Георгиевский С., Принципы жизни Китая, Спб., 1888
17. Герасимов А.Е., Китайские ковры. Производство и анализ символики китайских ковров, Харбин, 1931
18. Гессе-Вартег Э., Китай и китайцы, Спб., 1900
19. Голыгина К.И., Обрядовый календарь - «шаманская книга» в литературе - сб. тезисов XXV НКОГК, М. 1994
20. Голыгина К.И., Предисловие к роману Би Сяошэн «Цвет абрикоса», М., 1992

21. Государственный музей искусства народов Востока (альбом), Л., 1988
22. Гумилев Л.Н., Из истории Евразии, М., 1993
23. Гэ Хун, Баопу-цзы (перевод Торчинова Е.А.), - Сб.Петербургское востоковедение, вып. II, Спб., 1992
24. Дандамаев М.А., Луконин В.Г., Культура и экономика древнего Ирана, М. 1980
25. Декоративно-прикладное искусство башкир (составители Авижанская С.А., Бикбулатов Н.В., Кузеев Р.Г.), Уфа, 1964
26. Деопик Д.В., Всадническая культура в верховьях Янцзы и восточный вариант «звериного стиля», - сб. Культура и искусство народов Средней Азии в древности и средневековья, М. 1979
27. Джайльс Г.А., Китай и его жизнь, Спб. 1914
28. Евсюков В.В., Мифология китайского неолита, - «Народы Азии и Африки», 1988, N 5
29. Евсюков В.В., Мифы о вселенной, Новосибирск, 1988
30. Жуковская Н.Л., Ламаизм и ранние формы религии, М. 1977
31. Завадская Е.В., Эстетические проблемы живописи старого Китая, М. 1975
32. Завадская Е.В., Философско-эстетический смысл так называемого божественного гриба («линчжи») в искусстве Китая, - Сб. Научные сообщения ГМИНВ, вып. IX, М., 1977
33. Иванов А.И., Из музейных материалов по быту китайцев. Головные уборы китайских невест, - Сб. Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого при Императорской Академии наук, т. III, Петроград, 1916
34. Искусство Картье (французское ювелирное искусство с 1847 по 1960 гг.), Париж, 1992
35. Итс Р.Ф., Гловацкий Г.А., Парадный костюм китайского генерала из собрания Кунсткамеры (к истории китайской армии XVIII- XIX вв.), - Сб. Музея антропологии и этнографии, т. XVII, 1957
36. Карапетова И.А., Бисер в культуре народов Сибири, - Сб. тезисов конференции «Ювелирное искусство и материальная культура», вып. III, Спб., 1997
37. Карл К., В гостях у вдовствующей китайской императрицы, - «Новый журнал литературы, искусства и науки», 1906, N 3
38. Кириченко Е.И., Модерн. К вопросу об истоках и типологии, - Сб. Советское искусствознание, 78, N 1, М. 1979
39. Кирсанова Р.М., Сценический костюм и театральная публика в России XIX в., М. 1997
40. Китайско-русский словарь под редакцией И.М. Ошанина, М., 1952

41. Королькова Е.Ф., Гривны и браслеты скифо-сарматской эпохи, - Сб. тезисов конференции «Ювелирное искусство и материальная культура», вып. I, Спб., 1996
42. Коростовец И.Я., Китайцы и их цивилизация, Спб., 1896
43. Кравцова М.Е., «Красавица» - женский образ в китайской лирике (поэзия древности и раннего средневековья), - Сб. Проблема человека в традиционных китайских учениях, М. 1983
44. Кречетова М.Н., Резной камень Китая в Эрмитаже, М. 1960
45. Кузьменко Л.И., Жанр «цветы - птицы» (хуаняо) в росписях китайского фарфора XVIII в., - Сб. Научные сообщения ГМВ, вып. IX, М. 1977
46. Кузьменко Л.И., Сазонова Н.В., Московские коллекционеры произведений искусства Востока, ГМВ, М. 1997
47. Кутушева Г.Р., Женские украшения приуральских башкир и татар конца XIX - первой половины XX вв., - Сб. тезисов конференции «Ювелирное искусство и материальная культура», вып. III, Спб. 1997
48. Кучера С., Ранний металл в Китае, - Сб. тезисов XXIV НКОГК, ч. 1, М. 1993
49. Леви-Стросс К., Почему люди носят украшения, - «За рубежом», N47, 1991
50. Ли Цинчжао, Строфы из граненой яшмы, М. 1974
51. Лубо-Лесниченко Е.И., Китай на шелковом пути, М. 1994
52. Лу Куань Юй, Даосская йога, алхимия и бессмертие (перевод Торчинова Е.А.), Спб., 1993
53. Маньчжуры и китайцы, - «Естествознание и география», декабрь, 1908
54. Мартынова В.М., Драгоценный камень в русском ювелирном искусстве XVII - XVIII вв., М. 1973
55. Марченков В.И., Ювелирное дело, М., 1992
56. Михалевич Г.П., Магические, символические и лечебные свойства драгоценных камней по персидским минералогическим сочинениям XII - XVII вв., - сб. Памироведение, вып. 2, Душанбе, 1985
57. Мифологический словарь (под общей редакцией Мелетинского Е.М.) М., 1991
58. Мифы народов мира, тт. I, II, М., 1982
59. Моран А., История декоративно-прикладного искусства, М., 1982
60. Мудрецы Китая. Ян Чжу, Лецзы, Чжуанцзы (перевод Позднеевой Л.Д.), Спб., 1994
61. Неглинская М.А., Китайские расписные эмали в коллекции Государственного музея искусства народов Востока, М., 1995

62. Неглинская М.А., Китайские ювелирные украшения для прически позднецинского времени,- Сб. Научные сообщения ГМВ, вып. XXI, М., 1993
63. Неглинская М.А., Серебряное головное украшение позднецинского времени из собрания ГМВ,- Сб. Научные сообщения ГМВ, вып. XXI, М., 1993
64. Неглинская М.А., Традиционные китайские украшения и шинуазри (китайщина) в европейских ювелирных украшениях XVIII в., - Сб. Научные сообщения ГМВ, вып. XXII, М., 1996
65. Нефритовая Гуаньинь. Новеллы и повести эпохи Сун, М., 1972
66. Николаева Н.С. Япония- Европа. Диалог в искусстве (середина XVI - начало XX вв.), М., 1996
67. Новик Е.С., Обряд и фольклор в сибирском шаманизме, М., 1984
68. Палладий и Попов П.С., Китайско-русский словарь, Пекин, 1888
69. Переломов Л.С., Конфуций. Жизнь, учение, судьба, М. 1993
70. Полный китайско-русский словарь под редакцией епископа Иннокентия тт. I, II, Пекин, 1909
71. Полосьмак Н.В., Погребение знатной пазырыкской женщины, - «Вестник древней истории» N 4, М. 1996
72. Прокофьева Е.Д., Шаманские костюмы народов Сибири,- сб. Религиозные представления и обряды народов Сибири в XIX - начале XX вв., Л., 1971
73. Пуи , Первая половина моей жизни, М., 1968
74. Рифтин Б.Л., От мифа к роману, М., 1979
75. Рифтин Б.Л., О китайской мифологии в связи с книгой Юань Кэ, - в кн. Юань Кэ, Мифы древнего Китая, М. 1987, сс. 378-477
76. Руденко С.И. , Искусство Алтая и Передней Азии, М., 1961
77. Рудова М.Л., Символика в китайском искусстве по народным новогодним картинам «няньхуа», - Труды отдела Востока ГЭ, т. VII, 1969
78. Семанов В.И., Из жизни императрицы Цыси, М. , 1976
79. Семенов А.А., Из области воззрений мусульман Средней и Южной Азии на качества и значение некоторых благородных камней и минералов, -« Мир ислама », 1912.т.I, N 3
80. Серова С.А., Китайский театр и традиционное китайское общество XVI - XVII вв., М., 1990
81. Скачков П.Е., Библиография Китая, М., 1960
82. Слово о живописи из сада с горчичное зерно (перевод Завадской Е.В.), М., 1969
83. Соколов-Ремизов С.Н., Литература, каллиграфия, живопись: к проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока, М., 1985

84. Соколов С.Н., Символическая тема «четыре совершенных» (сы цзюньцзы) в прикладном искусстве Китая, - Сб. Научные сообщения ГМВ, вып. IX, М., 1977
85. Сокровища Алмазного фонда СССР, М., 1972
86. Стратанович Г.Г., «Цзешэн» - узелковое письмо древнего Китая, - «Вестник древней истории», N 3, 1959
87. Стужина Э.П., Китайское ремесло в XVI - XVIII вв., М., 1970
88. Стужина Э.П., Китайский город XI - XIII вв., М., 1979
89. Сунь Шоудао, Го Дашунь, На заре китайской цивилизации, - «Китай», N 8, 1986
90. Сулова И.В., Головные украшения китайок и их символика, - Сб. Одежда народов зарубежной Азии, Л., 1977
91. Сычев В.Л., Из истории китайского женского костюма (с древности до эпохи Сун), - Сб. Научные сообщения ГМВ, вып. XXII, М., 1996
92. Сычев Л.П., Традиционная символика вещей и имен в романе Цао Сюэциня «Сон в красном тереме», - Сб. Проблемы просвещения в мировой литературе, М., 1970
93. Сычев Л.П., Сычев В.Л., Китайский костюм. Символика, история, трактовка в литературе и искусстве, М., 1975
94. Сычева Н.С., Ювелирные украшения народов Средней Азии и Казахстана XIX - XX вв. из собрания ГМВ, М., 1984
95. Тайлор Э.Б., Первобытная культура, М., 1989
96. Танские новеллы, М., 1960
97. Торчинов Е.А., Даосизм. Опыт историко-религиоведческого описания, Спб., 1993
98. Торчинов Е.А., Даосизм и алхимия в традиционном Китае, - Сб. Петербургское востоковедение, вып. 2, Спб., 1992
99. Торчинов Е.А., Даосизм и традиционные китайские системы психофизической тренировки, - Введение к книге Лу Куань Юй, Даосская йога, Спб., 1993
100. Уильямс Д., Огден Д., Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи V -IV вв. до н.э. (каталог выставки), Спб., 1995
101. Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды, М. 1976
102. Фрезер Д., Золотая ветвь, М., 1986
103. Хохлов А.Н., Российские купцы в Китае 60-80-х гг. XIX в., НКОГК, XIX, часть II (тезисы), М., 1988
104. Цветы сливы в золотой вазе (Цзинь пин мэй), т. I, II, М. 1986
105. Цултем Н.-О., Искусство Монголии, М., 1984

106. Чжан Юй, Сунь Цзяньхуа, Гробница киданьской принцессы, - «Китай», N 12, 1989
107. Шедевры древнего искусства Кубани (каталог выставки), М., 1987
108. Шефер Э., Золотые персики Самарканда. Книга о чужеземных диковинах в империи Тан, М., 1981
109. Эберхард В., Китайские праздники, М. , 1977
110. Эстетика (словарь терминов под общей редакцией Беляева А.А. и др.), М. , 1989
111. Юань Кэ, Мифы древнего Китая, М., 1987

на западноевропейских языках:

112. Bartholomew T.T., Abstinence Badges from the Wait collection, «Orientations», Nov. 1993
113. Brinker H., Lutz A., Chinese cloisonne. The Pierre Uldry collection, L., 1989
114. Camman S., Substance and symbol in Chinese Toggles from the C.F. Bieber collection, Philadelphia, 1962
115. Chinese painting and calligraphy (5-th centure B.C. - 20-th century), Beijin, 1984
116. Curtis E.B., Christian motifs in Chinese snuffbottles, «Arts of Asia», Jan.-Feb. 1982
117. Der Ling, Two years in the Forbidden City, N.-Y., 1928
118. Eberhard A. und W., Die Mode der Han und Chin Zeit, Antwerpen, 1948
119. Ewans J., A history of jewellery 1100 - 1870, L., 1970
120. Francis J. P., Glass beads of China, «Arts of Asia», Sept.-Oct., 1990
121. Garrett V.M., The importance of Accessory in Qing Dynasty Dress Regulations, «Arts of Asia», Nov.-Dec. 1997
122. Gyllensvard B., Tang gold and silver, Stockholm, 1957
123. Harada Y., Chinese dress and personal ornaments in the Tang dynasty, Tokyo, 1970
124. Hartman R., Kingfisher feather jewelry, «Arts of Asia», May-June, 1980
125. Hartman Galleries Ltd., California, «Arts of Asia», Jan.-Feb., 1981
126. Kuntzsch I., Glanz und Zauber des Schmucks, Leipzig, 1978
127. Laufer B., Jade. A study in Chinese archaeology and religion, Chicago, 1912
128. Moss H., By Imperial command. An introduction to Ching Imperial painted enamels, Hong-Kong, 1976

129. Myths and Rebuses in Chinese Art, - Asian Art Museum of San Francisco, from July 20, 1988
130. Needham J., Science and Civilisation in China, vol. 3, Cambridge, 1959
131. Pagani C., Late Ching dynasty opium boxes, «Arts of Asia», May-Yune, 1991
132. Patrizzi O., The watch market in China, «Arts of Asia », May-Yune, 1980
133. Priest A., Chinese jewelry. A picture book. The Metropolitan museum of art, N.-Y., 1944
134. Priest A., Chinese sculpture in the Metropolitan museum of art, N.-Y., 1944
135. Racinet A., Le costume historique, Paris, 1878
136. Rostovzeff M., Inlaid bronzes of the Han dynasty in the collection of C.H.Loo, Paris, 1927
137. Rudova M. Chinese popular prints, Leningrad, 1988
138. Sarianidi V., Bactrian gold, L., 1985
139. Saunders E. D., Mudra. A study of simbolic destures in Japanese buddhist Sculpture, N.-Y., 1960
140. Singer P., Early Chinese gold and silver, N.-Y., 1971
141. Stevens K., Chinese miniature silver deities, «Arts of Asia», Jan.-Feb., 1981
142. Tait H., Jewelry 7000 years. An international history and illustrated survey from the collections of the British museum, N.-Y., 1991
143. The Forbidden City, Stockholm, 1990
144. The Jewellery gallery in the Victoria and Albert museum, L., 1982
145. The minor arts of China, N 4, Spink and Son Ltd., L., 1989
146. Trubner H., The Far Easten collection. Royal Ontario museum, 1968
147. Williams C.A.S., Outlines of Chinese symbolism and art motives, Tokyo, 1974
148. Williams W.S., The Middle Kingdom, vol. 1, N.-Y., 1883

на китайском языке:

149. Бэй цзин ши пин гу сян фа сянъ шан дай му цзан (Открытие могилы эпохи Шан около Пекина, уезд Шипингу), «Вэнь у», N 11, 1977
150. Гу дай чжуань ши вэнь сюань цзи (Собрание орнаментов на предметах древних эпох), Сиань, 1953
151. Динлин (Императорские могилы минской династии), тт. I, II, Пекин, 1990

152. Ли Яобо, Ляо нин бэй пяо сян сы чуань ин цзы бэй янь фэн су фу му (Могила Фэн Суфу периода Северная Янь в уезде Бэйпяо, пров. Ляонин), «Вэнь у», N 3, 1973
153. У Цзицин, Цюнь фан пу (Энциклопедия красоты), Тайбэй, 1988
154. Цао Сюэцин, Хун лоу мэн (Сон в красном тереме), Пекин, 1957
155. Цзян си нань чэн мин ван чжу юбинь му фа цзюэ бао гао (Сообщение о раскопках погребения минского вана Чжу Юбиня, г. Наньчэн, пров. Цзянси), «Вэнь у», N 3, 1973
156. Цин дай гун тин шэн хо (Жизнь цинского двора), Гонконг, 1985
157. Чжоу Лицзюань, Шан хай пу дун дун чан лу мин му цзи шу (Сообщение о минском могильнике в восточной части Дунчанлу в Шанхае), Шан хай бо у гуань цзи кань(Сборник Шанхайского музея), N 4, Шанхай, 1987
158. Чжоу Сибао, Чжун го гу дай фу ши ши (История китайского костюма древних династий), Пекин, 1984
159. Чжоу Сюнь, Гао Чуньмин, Чжун го ли дай фу ши(Китайский костюм всех династий), Шанхай, 1984
160. Чжоу Сюнь, Гао Чуньмин, Чжун го ли дай фу ню чжуан ши (Китайская женская одежда и украшения минувших династий), Гонконг, 1988
161. Хуан Сюаньпэй, Люэ лунь у го синь ши ци ши дай юй ци (Краткое сообщение о неолитических изделиях из нефрита, найденных на территории нашей страны), Шан хай бо у гуань цзи кань (Сборник Шанхайского музея),N 4, Шанхай, 1987
162. Хуанчао лица туши (Образцы предметов ритуальной утвари царствующей династии), б. м., 1766
163. Шанхай ши лу вань цюй мин пань ши му фа цзюэ цзань бао гао (Сообщение об открытии погребения минского времени семьи Пань в районе Шилувань в Шанхае), «Као гу» N 8, 1961
164. Шэнь Цунвэнь, Лун фэн и шу (Искусство дракона и феникса), Гонконг, 1986
165. Ян Бода, Гуань юй у го гу боли ши янь цзю ди цзигэ вэнти (Несколько вопросов, касающихся изучения древнего стекла нашей страны), «Вэнь у», N 5 , 1979 с. 76-78

АННОТАЦИИ К АЛЬБОМУ ИЛЛЮСТРАЦИЙ:

Таблица 1. Парадный портрет императора Цзяцина (1796-1820) в летней форме костюма *чаофу*, 271x141 см, собрание музея Гугун, Пекин / 156, 129, ил.178 /

Таблица 2. Парадный портрет императрицы Сяохэжуй, жены императора Цзяцина, в летней форме костюма *чаофу*, 241x113,2 см, собрание музея Гугун / 156, 144, ил.195 /

Таблица 3. Летний парадный головной убор *чаогуань* императора (вид спереди), здесь и далее - прорисовки из сборника *Хуанчао лица туши* / 162, цз.4, 1/

Таблица 4. Летний парадный головной убор *чаогуань* императора (вид сзади) / 162, цз.4,2 /

Таблица 5. Зимний официальный головной убор *цзифугуань* императора (вид спереди) / 162, цз.4,16 /

Таблица 6. Парадный пояс *чаодай* первого типа (с круглыми пластинами *юаньбань*) императора /162, цз.4,14/

Таблица 7. Парадный пояс *чаодай* второго типа (с квадратными пластинами *фанбань*) императора /162, цз.4,15/

Таблица 8. Летний парадный головной убор *чаогуань* императриц *хуантайхоу* и *хуанхоу* (вид спереди) / 162, цз.6,3 /

Таблица 9. Летний парадный головной убор *чаогуань* императриц *хуантайхоу* и *хуанхоу* (вид сзади) / там же/

Таблица 10. Зимний парадный головной убор *чаогуань* жены *миньгуна* - *миньгун фуцзэнь* (вид спереди) /162, цз.7,1 /

Таблица 11. Диадема *цзиньюэ* императриц *хуантайхоу* и *хуанхоу* /162, цз.6,5/

Таблица 12. Диадема *цзиньюэ* *миньгун фуцзэнь* /162, цз.7,3/

Таблица 13. Серьги *эрши* императриц *хуантайхоу* и *хуанхоу* /162, цз.6,6/

Таблица 14. Гривна *линьюэ* императриц *хуантайхоу* и *хуанхоу* /162, цз.6,23 /

Таблица 15. Набор ожерелий *чаочжу* императриц *хуантайхоу* и *хуанхоу* /162, цз.6,24 /

Таблица 16. Рис. 1. Система украшений буддийского божества с живописного изображения XIX в./105, ил. 50-54, атрибуты опущены/

Рис. 2. Гривна и ожерелье в системе маньчжурского парадного костюма *чаофу* /158, 509, ил.6/ , здесь и далее - прорисовки автора

Таблица 17. Рис. 1. Ожерелье *чаочжу*, XVIII в., бусины-коралл, крупные-лазурит, мелкие-бирюза, подвески-рубин, дл. около 40 см, собрание музея Гугун /156, 297, ил.464/

Рис. 2. Подвеска *чжайцзэнэй*, XVIII в., коралл, бирюза, шелк, фарфор, роспись, в. около 4,5 см, Музей университета Огайо, Колумбия /112, 79, ил.19/

Рис. 3. Гривна *линьюэ*, XVIII в., серебро, позолота, коралл, лазурит, рубин, дл. около 15 см, собрание музея Гугун /156, 183, ил. 256 /

Таблица 18. Рис. 1. Двухчастная пряжка для мужского пояса (вид спереди), XIX в., бронза, литье, резьба, гравировка, золочение, 9x2,5 см, ГМВ, N 15951.1

Рис. 2. Та же пряжка (вид сзади и сбоку)

Рис. 3,4. Деталь поясной пряжки (вид спереди и сзади), XIX в., бронза, литье, резьба, гравировка, золочение, 6x3 см, ГМВ, N 15952.1

Рис. 5. Двухчастная поясная пряжка с изображением символов *саньдо*, XIX в., нефрит, резьба, гравировка, размеры не указаны, Государственный Эрмитаж /44, ил.62/

Таблица 19. Рис. 1. Поздняя копия древней пряжки в форме крюка *гоу*, бронза, литье, гравировка, золочение, 8x15 см, ГМВ. N 15951. I

Рис. 2. Пряжка для мужского пояса (вид спереди), конец периода Мин, правление Ваньли (1573-1620), бронза, полупрозрачные цветные камни, литье, полировка, гравировка, золочение, размеры: 8,5x 4,5 см, ГМВ, N 7450.1

Рис. 3. Та же пряжка (вид сзади)

Таблица 20. Портрет императрицы Сяо Чжэньсянь-хуанхоу, жены императора Сяньфэна (1851-1861), в повседневном костюме *чанфу* с соответствующим ему набором украшений, собрание музея Гугун / 156, 231, ил. 357/

Таблица 21. Маньчжурская женщина в уборе *дяньцзы* с набором головных украшений /«Die Dame», 1929-1930,Heft 26, s. 38/

Таблица 22. Китайские женщины в повседневных костюмах *чанфу* с набором головных и ушных украшений /«Die Dame», 1929-1930,Heft 26, s. 38/

Таблица 23. Головные украшения *дянь* с аппликацией перьями зимородка *цуй* и подвижными деталями на пружинках в китайском женском костюме *чанфу*, фрагмент портрета XVIII в., собрание музея Гугун, /156, 191, ил. 274/

Таблица 24. Женские головные украшения в виде птицы *фэн* (феникса)

Рис.1. Возможно - деталь убора *фэнгуань*, период Сун (960-1179), золото, филигрань, дл. 5 см, частное собрание /140, 70, ил. 101/

Рис. 2. Шпилька *цзань*(одна из пары), период Тан (618-907), серебро, золочение, накладная филигрань, стекло, инкрустация, дл. 20 см, частное собрание /140, 51, ил. 66/

Рис. 3. Деталь убора *чаогуань* императриц и наложниц императора, период Цин (1644-1911), прорисовка Чжоу Сибао /158, 509, рис. 5/

Рис. 4. Шпилька *цзань* (одна из пары), XIX в., листовое серебро 875, штамп, гравировка, накладная филигрань, цветное стекло, инкрустация, размеры 26x14 см, ГМВ, N 20810. I

Рис. 5. Шпилька *чай*, XIX в., серебро, золочение, штамп, накладная филигрань, стекло, инкрустация, дл. 21 см, ГМВ, N 11000. I

Таблица 25. Рис. 1. Головное украшение *буяо*, период Тан (618-907), листовое золото, штамп, накладная филигрань, инкрустация (утрачена), в. 10,6 см, собрание музея Метрополитен /140, 34, ил. 34/

Рис. 2. Головной убор *фэнгуань*, конец периода Тан (618-907) - начало периода Сун (960-1179), золото, жемчуг, рубин, кошачий глаз, филигрань, инкрустация, размеры не указаны, собрание музея Метрополитен /133, ил. 7/

Рис. 3. Украшения в причёске бодхисаттвы, с прорисовки Б. Гюлленсверда /122, рис. 41 d/

Рис. 4. Головное украшение типа диадемы *шаньти* в скульптурном портрете знатной дамы, период Сун (960-1179), дерево, резьба, собрание музея Метрополитен /134, табл. CXIV, кат. N 67 /

Таблица 26. Рис. 1. Фрагмент убора *фэнгуань* с композицией *фэнчуаньмудань* (фениксы среди пионов), XIX в., листовое серебро, цветное стекло, штамп, гравировка, накладная филигрань, инкрустация, дл. 19 см, ГМВ, N 3152. I

Рис. 2. Центральная часть убора *фэнгуань* императрицы Сяодуань, конец периода Мин, правление Ваньли (1573-1620), листовое золото, жемчуг,

- кошачий глаз, рубин, сапфир, перья зимородка *цуй*, филигрань, штамп, инкрустация, аппликация, собрание музея Гугун /158, 418, рис. 4 /
- Таблица 27. Свадебный убор *фэнгуань*, к. XIX - н. XX вв., желтый металл, цветное стекло, шелк, перья зимородка *цуй*, штамп, инкрустация, аппликация, размеры не указаны, собрание Хартмана, Калифорния /124, 75/
- Таблица 28. Рис. 1. Убор *дяньцзы* наложницы маньчжурского императора (вид спереди), XIX в., бамбук, шелк, плетение, золото, жемчуг, жадеит, кошачий глаз, рубин, янтарь, перья зимородка *цуй*, инкрустация, аппликация, размеры не указаны, собрание музея Гугун /156, 187, ил. 261/
- Рис. 2. Тот же убор (вид сзади) /156, 187, ил. 262/
- Таблица 29. Женские головные украшения *дянь*, XIX в. Рис. 1. Листовое серебро, перья зимородка *цуй*, штамп, аппликация, 15x3 см, ГМВ, NN 9582.I, 5494.I, 5495.I
- Рис. 2. Желтый листовый металл, перья зимородка *цуй*, цветное стекло, штамп, аппликация, инкрустация, размеры: 18,7x 7,5 см, ГМВ, N 5997.I
- Рис. 3. Желтый листовый металл, перья зимородка *цуй*, цветное стекло, штамп, аппликация, инкрустация, размеры: 19,5x3,2 см, ГМВ, N 5999.I
- Рис. 4. Желтый листовый металл, жемчуг, гранат, коралловый бисер, перья зимородка *цуй*, штамп, накладная филигрань, аппликация, низание, размеры не указаны, собрание музея Гугун /156, 188-189/
- Таблица 30. Рис. 1-3. Женские головные украшения *дянь*, XIX в., желтый листовый металл, цветное стекло, перья зимородка *цуй* и *фэй*, штамп, инкрустация, аппликация, размеры не указаны, собрание Хартмана, Калифорния /124, 79 /
- Таблица 31. Женские однозубые шпильки *цзань* Рис. 1. XIX в., серебро, золочение, коралл, нефрит, цветное стекло, эмаль, перья зимородка *цуй*, шелк, резьба, шлифовка, гравировка, инкрустация, аппликация, размеры: 15x13,5 см, ГМВ, NN 5227.I, 5499. I (парные)
- Рис. 2. XVIII в., листовое серебро, золочение, перья зимородка *цуй*, чеканка, пайка, аппликация, 22x4,5 см, ГМВ, N 5491.I (в комплекте с *хуаши* N 5492.I, см. далее Табл. 39, рис. 1)
- Рис. 3-5. Шпильки *цзань* с ложечкой *эрва*. Рис. 3. XIX в., серебро, чеканка, размеры : 21x1,2 см / 14,13, рис. 10а,10б/
- Рис. 4. XIX в., серебро, чеканка, гравировка, 8x1.7 см (рабочая часть утрачена), /14,13, рис. 6/
- Рис. 5. XIX в., серебро, цветная эмаль, 9,5x3 см (рабочая часть утрачена), /14, 10, рис. 9/
- Рис. 6. XIX в.(?), серебро, литье, гравировка, дл. 11,8 см (14,9, рис.8)
- Рис. 7. XIX в.(?), бронза, литье, гравировка, дл. 19,5 см, ГМВ, N 5206. I
- Рис. 8. XIX в., листовое серебро, штамп, гравировка, 9,2x1,7 см /14, 13,рис.14/
- Рис. 9. XIX в., серебро, чеканка, гравировка, 18,1x5,1 см, ГМВ, N 3187. I
- Рис. 10. XIX в., серебро, чеканка, гравировка, размеры навершия: 6,2x4 см (общая длина 30 см), /14, 8, рис. 7/
- Рис. 11. XIX в., серебро, штамп, гравировка, 7,5x 2 см /14, 11, рис.11- верхняя часть прорисовки/, ГМВ, N 5485. I (нижняя часть)
- Таблица 32. Женские однозубые шпильки *цзань*, XIX - начало XX вв.
- Рис. 1. Серебро, цветные эмали, стеклянные бусины, низание, дл. 17 см, ГМВ, N 3186.I
- Рис. 2. Серебро, цветное стекло, чеканка, инкрустация, 9x3,5 см, ГМВ,

N 5483. I

Рис. 3. Серебро, стеклянные бусины, чеканка, низание, 13x3,7 см, ГМВ, N 3171. I

Рис. 4. Серебро, цветные эмали, стеклянные бусины, низание, дл. 18 см, ГМВ, N 3194. I

Рис. 5. Серебро, штамп, пайка, 20x17 см, ГМВ, N 151. I

Рис. 6. Белый металл, штамп, пайка, дл. 23,5 см, ГМВ, N 10999. I

Таблица 33. Женские однозубые шпильки *цзань*, XIX - начало XX вв.

Рис. 1. Листовое серебро, штамп, пайка, 32x15,7 см, ГМВ, N 3151. I

Рис. 2. Листовое серебро, цветное стекло, штамп, пайка, шлифовка, огранка, инкрустация, 30x14,5 см, ГМВ, N 3150. I

Таблица 34. Женские однозубые шпильки *цзань*. Рис. 1. XIX в., желтый металл, жемчужный бисер, цветное стекло, перья зимородка *цуй*, низание, инкрустация, аппликация, размеры не указаны, собрание Хартмана, Калифорния /125,44/

Рис. 2. Период Мин, правление Ваньли (1573-1620), золото, белый нефрит, рубин, резьба, шлифовка, инкрустация, дл. 7,6 см, собрание музея Гугун /151, т. II, ил. 233/

Рис. 3. XIX в., желтый металл, стеклянные бусины, перья зимородка *цуй*, низание, аппликация, размеры не указаны, собрание Хартмана, Калифорния /125, 78/

Рис. 4. XVIII - XIX вв., золото, коралл, жемчужный бисер, гранат, зеленый жадеит, перья зимородка *цуй*, чеканка, пайка, резьба, инкрустация, аппликация, размеры не указаны, собрание музея Гугун /156, 188-189/

Рис. 5. Период Мин, правление Ваньли (1573-1620), золото, нефрит, жемчужные бусины, филигрань, резьба, низание, инкрустация, дл. 8,4 см, собрание музея Гугун /151, т. II, ил. 264/

Рис. 6. XVIII - XIX вв., золото, коралл, жемчужный бисер, перья зимородка *цуй*, резьба, низание, аппликация, размеры не указаны, собрание музея Гугун /156, 188-189 /

Таблица 35. Однозубые шпильки в форме восьмерки.

Рис. 1(а,б,в). Неолитические костяные шпильки *цзи* (IV-III тыс. до н. э.), размеры : дл. 8,7 см (1 а.), дл. 10 см (1 б), дл. ок. 10 см (1 в), /160, табл. 2, III, рис. 1, 3, 6/

Рис. 2. Шпилька *цзань*, конец периода Тан (618-907), серебро, ковка, чеканка, дл. 12,2 см, частная коллекция /140, кат. N 80 /

Рис. 3, 5. Шпильки *цзань*, XIX в., листовой металл, штамп, размеры: 12x4,5 см, МАЭ, N 2054-51/16-1 (Рис. 3), 10x3,5 см, МАЭ, N 11-129 (Рис. 5) /90, 241, рис. 9/

Рис. 4. Шпилька *цзань*, XIX в., серебро, штамп, гравировка, 9,2x 1,7 см /14, 13, рис. 14/

Таблица 36. Женские двоезубые шпильки *чай*, XIX - начало XX вв.

Рис. 1. *Чай* с ложечкой-ухверткой *эрва* (одна из пары), желтый листовой металл, перья зимородка *цуй*, штамп, пайка, аппликация, размеры не указаны, собрание Хартмана, Калифорния /124, 79/

Рис. 2. Желтый металл, стеклянные бусины, перья зимородка *цуй*, штамп, пайка, низание, аппликация, размеры не указаны, собрание Хартмана, Калифорния /124, 78/

Рис. 3. Белый металл, эмаль, штамп, ажурная резьба, размеры наверху: 6,5x3 см, общая длина 14 см, МАЭ, N 1907-13 /90, 238, рис. 5

Рис. 4. Желтый металл, перья зимородка *цуй* и *фэй*, штамп, аппликация, размеры не указаны, собрание Хартмана, Калифорния /124, 78/

Рис. 5. Серебро 875, синяя эмаль, штамп, пайка, размеры: 26x14 см, ГМВ, N 20810.I

Рис. 6. Серебро, стеклянные бусины, шелковые нити, штамп, пайка, низание, размеры: 27x2,5 см, ГМВ, N 5489.I

Таблица 37. Двоезубые шпильки чай. Рис. 1. Золото, ковка, период Хань (206 г. до н. э. - 220), дл. 9 см, частная коллекция /140, кат. N 24/

Рис. 2. Серебро, чеканка, ажурная резьба (одна из пары), конец периода Тан (618-907), дл. 30, 6 см, частная коллекция /140, кат. N 75/

Рис. 3. Серебро, ковка, период Тан (618-907), размеры не указаны /124, 76/

Рис. 4. Золото, цветные драгоценные камни, пайка, инкрустация, конец периода Мин, правление Ваньли (1573-1620), дл. 13,5 см, собрание музея Гугун /151, т. II, ил. 101/

Рис. 5. Желтый листовый металл, цветные камни, жемчужный бисер, перья зимородка *цуй*, штамп, пайка, низание, инкрустация, аппликация, XIX в., размеры не указаны, собрание Хартмана, Калифорния /125, 44 /

Рис. 6. Желтый листовый металл, перья зимородка *цуй*, цветное стекло, штамп, аппликация, инкрустация, XIX в., размеры не указаны, собрание Хартмана, Калифорния /125, 44 /

Таблица 38. Рис. 1,4-6. Женские украшения для прически *дянь*, желтый листовый металл, стеклянные бусины, перья зимородка *цуй*, штамп, аппликация, низание, к. XIX - н. XX вв., размеры не указаны, собрание Хартмана, Калифорния /124, 78-79/

Рис. 2,3. Шпильки *цзань*, желтый листовый металл, стеклянные бусины, перья зимородка *цуй*, штамп, аппликация, к. XIX - н. XX вв., размеры не указаны, собрание Хартмана, Калифорния /124, 78-79 /

Рис. 7. Набор украшений для женской прически из шпильки *чай* и пары *дянь*, желтый листовый металл, стеклянные бусины, цветное стекло, штамп, накладная филигрань, пайка, огранка, инкрустация, к. XIX - н. XX вв., размеры: 8,5x5 см (*чай*), 8x3 см (*дянь*), ГМВ, NN 5496-5498.I

Таблица 39. Украшения *дянь* и *хуаши*. Рис. 1. *Хуаши*, листовое серебро, перья зимородка *цуй*, золочение, чеканка, пайка, аппликация, к. XVIII - н. XIX вв., 16x7 см, ГМВ, N 5486.I (в комплекте со шпилькой *цзань*, табл.31 рис.2)

Рис. 2. *Дянь*, серебро, перья зимородка *цуй*, штамп, накладная филигрань, пайка, аппликация, к. XVIII- н. XIX вв., размеры : 6x4 см, ГМВ, N 5486.I

Рис. 3. *Дянь*, желтый металл, зеленая эмаль, штамп, пайка, XIX в., дл. 4,5 см, ГМВ, N 3156.I

Рис. 4. *Хуаши*, желтый металл, цветное стекло, перья зимородка *цуй*, штамп, пайка, инкрустация, аппликация, к. XIX в., размеры : 11x4 см, ГМВ, N 6000.I

Рис. 5. *Дянь*, серебро, золочение, филигрань, сер. XIX в., дл. 4 см, собрание Спинка, Лондон /145,65, ил. 80/

Рис. 6. *Дянь*, золото, жемчуг, нефрит, филигрань, инкрустация, правление Цяньлун (1736-1795), 4,5x4,5 см, собрание музея Метрополитен/133,ил.19/

Таблица 40. Ушные украшения *эрши*, серьги *эрхуань* и *эрчжуй*.

Рис. 1. *Эрхуань* (одна из пары), серебро, цветные эмали, стеклянные бусины, пайка, низание, к. XIX в., в.4 см, ГМВ, N 3172, 3173.I

Рис.2. *Эрчжуй*, серебро, штамп, пайка, к. XIX в., 7,5x3 см /14, 6,рис.6/

Рис. 3. *Эрчжуй*, желтый металл, стеклянные бусины, перья зимородка *цуй*, штамп, пайка, низание, аппликация, к. XIX в., размеры не указаны, собрание Хартмана, Калифорния /124,81/

Рис. 4. Подвеска к серьге *эрчжуй*, листовое серебро, штамп, пайка, II пол. XIX в., размеры: 12x3,5 см, /14,6, рис.5/

Рис. 5. *Эрхуань*, желтый металл, перья зимородка *цуй*, штамп, филигрань, пайка, аппликация, II пол. XIX в., размеры не указаны, собрание Хартмана, Калифорния /124,75/

Рис. 6. Подвеска к серьге *эрчжуй* (одна из пары), серебро, чеканка, ажурная резьба, пайка, II пол. XIX в., размеры: 12x2,8 см, ГМВ, NN 3201,3202.1

Рис. 7. *Эрчжуй* (одна из пары), листовое серебро, накладная филигрань, штамп, пайка, II пол. XIX в., 6,5x1,5 см, ГМВ, N 5493.1

Рис. 8. Набор украшений *эрши* в форме двойной тыквы *хулу* к костюму *чаофу* императриц и наложниц императора, золото, филигрань, жемчужные бусины, низание, правление Цяньлун (1736-1795), размеры не указаны, собрание музея Гугун /156, ил.255/

Таблица 41. Серьги *эрхуань* и *эрчжуй*. Рис. 1. *Эрхуань*, бронза, литье, период Шан (XVI - XI вв. до н.э.), в. 2,2 см / 160,151, рис.5.6/

Рис. 2. *Эрчжуй* (одна из пары), золото, литье, штамп, пайка, период Тан (618-907)

в. 3,4 см, собрание музея Метрополитен /140, кат. N 65/

Рис. 3. *Эрхуань*, золото, нефрит, резьба, инкрустация, период Юань (1271-1368), в. 3,3 см /160, 152, рис.5.9/

Рис. 4. *Эрхуань*, золото, литье, чеканка, поздняя Цзинь (1115-1234), размеры не указаны /160, ил.190/

Рис. 5. *Эрхуань*, золото, филигрань, пайка, период Сун (960-1179), размеры не указаны /160,152, рис.5.8/

Рис. 6. Подвеска к серьге *эрчжуй* (одна из пары), золото, чеканка, ажурная резьба, конец периода Мин, правление Ваньли (1573-1620), 8,8x3,5 см, собрание музея Гугун /151, т. II, ил.262/

Рис. 7. *Эрхуань*, золото, жемчуг, рубин, чеканка, пайка, инкрустация, конец периода Мин (1368-1644), в. 3,5 см /163, 427, рис.4/

Рис. 8. *Эрхуань* в форме двойной тыквы *хулу* (*хулу эрхуань*), золото, филигрань, период Мин (1368-1644), размеры не указаны /160, ил. 197/

Рис. 9. *Эрчжуй* (одна из пары), золото, рубин, шлифовка, низание, конец периода Мин, правление Ваньли (1573-1620), дл. 4,3 см /151, т. II, ил. 110/

Таблица 42. Женские гребни *шуби*, XIX в. Рис.1. Серебро, цветные эмали, чеканка, ажурная резьба, формовка, пайка, размеры: 8x10 см, ГМВ, N 5481.1

Рис. 2. Серебро, золочение, цветные эмали, чеканка, ажурная резьба, формовка, пайка, размеры не указаны /126,184, ил. 75/

Таблица 43. Гребень из гарнитура в стиле неорококо, золото, ограненные аметисты, черепаховый шит, Франция, около 1860 г., размеры: 11,5x12,5 см /34,18, ил.3/

Таблица 44. Ювелирные украшения работы европейских мастеров XVIII в.

Рис. 1. Парные шпильки, золото, серебро, бриллианты, инкрустация, Россия, размеры не указаны, собрание Алмазного фонда /85, ил.37/

Рис. 2. Эгрет, золото, серебро, бриллианты, ограненные сапфиры, инкрустация, крепления на туше, Россия, размеры: 7,5x7,5 см, собрание Алмазного фонда /85, ил.11/

Рис. 3. Брошь и пара шпилек из гарнитура в стиле рококо, золото, серебро, бриллианты, ограненные гранаты, инкрустация, крепление на пружинках, Россия, размеры: 11x5 см (брошь), 2,6x3,3 см (шпильки), собрание Алмазного фонда /64, 150/

Рис. 4. Украшение для женской прически типа китайских *хуши*, золото, ограненные сапфиры, Франция, размеры не указаны, собрание Музея Виктории и Альберта, Лондон /144,92/

Таблица 45. Ювелирные украшения работы европейских мастеров XVIII в.

Рис. 1. Пряжка-аграф, серебро, бриллианты, крепление на туше, мастер И.Позье, Россия, размеры: 25x11 см, собрание Алмазного фонда /85, ил.37/

Рис. 2. Цветочный букет, золото, ограненные драгоценные камни, шелк, крепление на туше, Петербург, собрание Золотой кладовой ГЭ /54, ил.36/

Рис. 3. Поясное украшение-*шатлен*, золото, эмали, Франция, размеры не указаны, собрание Музея прикладного искусства, Прага /126,234, ил.176/

Таблица 46. *Шатлен*, золото, филигрань, Китай (для европейского рынка), к. XVIII - н. XIX вв., дл. 11 см, собрание Спинка, Лондон /145,64, ил.78/

Таблица 47. Рис. 1. Мужское кольцо для стрельбы из лука *баньчжи*, листовое золото, формовка, конец периода Чжоу (XI в. - 526 г. до н.э.), размеры: 6,5x2,2 см /160, 178, рис. 7.9/

Рис. 2. Колпачок для ногтя *хучжи*, золото, формовка, конец периода Хань (206 г. до н.э. - 220 г.), размеры не указаны /160, ил. 229/

Рис. 3. *Баньчжи*, серебро, литье, гравировка, XIX в., дм. 2 см., ГМВ, N 3214.1

Рис. 4. *Баньчжи*, сердолик, резьба, гравировка, XVIII в., размеры не указаны, собрание музея Гугун /156, ил. 244/

Рис. 5. *Баньчжи*, нефрит, резьба, полировка, XVIII в., размеры не указаны, собрание музея Гугун /156, ил. 244/

Таблица 48. Колпачки для ногтей *хучжи* (иначе - *чжицзятао*). Рис. 1. Золото, жемчуг, рубин, перья зимородка *цуй*, филигрань, инкрустация, аппликация, XVIII в., дл. около 10 см, собрание музея Гугун экспонировались на выставке «Сокровища пекинского музея Гугун» в Японии, с 3.11 по 24.12.1995)

Рис. 2. Серебро, штамп, формовка, ажурная резьба, II пол. XIX в., дл. 7,5 см, ГМВ, NN 3181, 3183. I

Рис. 3-5. Серебро, цветные эмали, накладная филигрань, ажурная резьба, XIX в., размеры (слева направо): 9,2x1,3 см, 6,7x1,3 см, 9x1,4 см, ГМВ, NN 16386.I, 16388.I, 16387.I

Таблица 49. Кольца *чжисхуань* (иначе - *цзечжи*). Рис. 1. Серебро, литье, гравировка, период Хань (206 г. до н.э. - 220 г.), размеры: 1,1x0,9x0,5 см /160, 184, рис. 7.5/

Рис. 2. Золото, штамп, гравировка, конец периода Мин, правление Ваньли (1573-1620), дм. 1,8 см /163, 431, рис.2/

Рис. 3. Разъемное кольцо, серебро, штамп, гравировка, конец периода Мин, правление Ваньли (1573-1620), дм. около 1,8 см /157, 184, рис. 16 b/

Рис. 4 (а, б) Белый нефрит, резьба, полировка, конец периода Мин, правление Ваньли (1573-1620), размеры не указаны /57, 184-186/

Рис. 5 (а, б). Золото, драгоценные камни, инкрустация, конец периода Мин, правление Ваньли (1573-1620), дм. около 1,5 см /163, 431, рис. 1/

Рис. 6. Серебро, штамп, формовка, II пол. XIX в., размеры: 2x1,5 см, ГМВ, N 3213.I

Рис. 7. Разъемное кольцо, серебро, чеканка, пайка, формовка, II пол. XIX в.,

2,3x2,2 см, ГМВ, N 3210.I

Рис. 8. Разъемное кольцо, серебро, чеканка, ажурная резьба, гравировка, пайка, II пол. XIX в., дм. 2,3 см, дл. подвески 13 см, ГМВ, N 3222.I

Рис. 9, 10. Кольца разъемные парные, серебро, чеканка, пайка, II пол. XIX в., дм. 2,6 см, дл. подвески 8 см, ГМВ, NN 3209, 3216. I

Рис. 11. Кольцо разъемное, серебро, чеканка, ажурная резьба, гравировка, пайка, II пол. XIX в., 2,5x2,2 см, дл. подвески около 8 см, ГМВ, N 3215.I

Таблица 50. Браслеты *шоучжо*, XVIII в. Рис. 1. Дерево алоэ, золото, жемчужный бисер, полировка, инкрустация, дм. 7,6 см, собрание музея Гугун /156,190, ил. 268/

Рис. 2. Бирманский жадеит (*цуйлой*), резьба, полировка, дм. 7,6 см, собрание музея Гугун /156,190, ил. 269/

Таблица 51. Браслеты *шоучжо*, XIX в. Рис. 1. Разъемный браслет, белый металл, литье, чеканка, полировка, дм. 8,2 см, ГМВ, N 5466.I

Рис. 2. Разъемный браслет, белый металл, литье, чеканка, гравировка, ш. 8,8 см ГМВ, N 5465.I

Рис. 3. Серебро, коралловые бусины, чеканка, полировка, гравировка, низание, дм. 8,5 см, ГМВ, N 5468.I

Рис. 4. Серебро, чеканка, ажурная резьба, полировка, ш. 8,6 см, ГМВ, N 2980.I

Таблица 52. Браслеты *шоучжо*, XIX в. Рис. 1. Разъемный браслет (один из пары, вид сверху), белый металл, чеканка, полировка, дм. 7 см, ГМВ, NN 2978, 2979.I

Рис. 3,5. Те же браслеты в виде сбоку.

Рис. 2. Разъемный браслет, белый металл, чеканка, полировка, дм. 6,5 см, ГМВ, N 5467.I

Рис. 4. Тот же браслет в виде сбоку.

Рис. 6. Разъемный браслет, белый металл, чеканка, полировка, дм. 6,8 см, ГМВ, N 5464.I

Рис. 7. Браслет с иероглифами *шоу* («долголетие») и *фу* («счастье»), серебро, чеканка, гравировка, конец периода Мин, правление Ваньли (1573-1620), дл. около 15 см /157, 184, рис. 21/

Таблица 53. Бусины *чжу* и подвески *чжуйцзы*. Рис. 1. *Чжуйцзы*, нефрит, ажурная резьба, полировка, XIX в., размеры не указаны, собрание ГЭ /44, ил. 62/

Рис. 2. *Чжуйцзы* с набором туалетных принадлежностей (иглой *си*, шипчиками *не*, ложечкой-уховерткой *эрва*), серебро, чеканка, ажурная резьба, гравировка, XIX в., размеры : 15x4 см, ГМВ, N 5480.I

Рис. 3. Бусы с подвеской *чжуйцзы*, коралловые, жемчужные, стеклянные бусины, золото, перья зимородка *цуй*, низание, формовка, полировка, пайка, аппликация, XIX в., в. подвески 8 см, собрание Спинка, Лондон /145, ил. 131/

Рис. 4. Подвеска в виде вечного узла *чан* и бусины *чжу*, стекло, шелковый шнур, плетение, низание, XVIII в., в. подвески 3 см, собрание Спинка, Лондон /145, ил. 110/

Рис. 5. Формы бусин цинского времени из так называемого «пекинского стекла» /120, 127 /

Таблица 54. Амулеты *сопянь*, XIX - начало XX вв. Рис. 1. Белый металл, чеканка, гравировка, ш. 5,5 см, общая дл. 37 см, ГМВ, N 20821. I

Рис. 2. Белый металл, чеканка, размеры : 5,8x4,5 см, ГМВ, N 20822. I

Рис. 3. Амулет *сопянь* с композицией *гуйцзы*, серебро 875, литье, чеканка, гравировка, пайка, размеры: 16,5x7,8 см, ГМВ, N 33864 кп

Таблица 55. Детская шапочка хумао с набором амулетов *сотоу* (вид сзади, вид спереди, фрагмент), /141, 92/

Таблица 56. Детские амулеты *сотоу* (иначе - *иньсо*), XIX в. Рис. 1. Милэфо, серебро, штамп, пайка, в. 4 см /141, 94/

Рис. 2. Чжан Голао, серебро, штамп, пайка, в. 4,5 см /141, 94/

Рис. 3. Люй Дунбинь, серебро, штамп, пайка, в. 5 см., ГМВ, N 3188. I

Рис. 4,5. Пара амулетов в виде плодов, серебро, штамп, гравировка, пайка, дм. 4 см, ГМВ, NN 3175, 3176. I

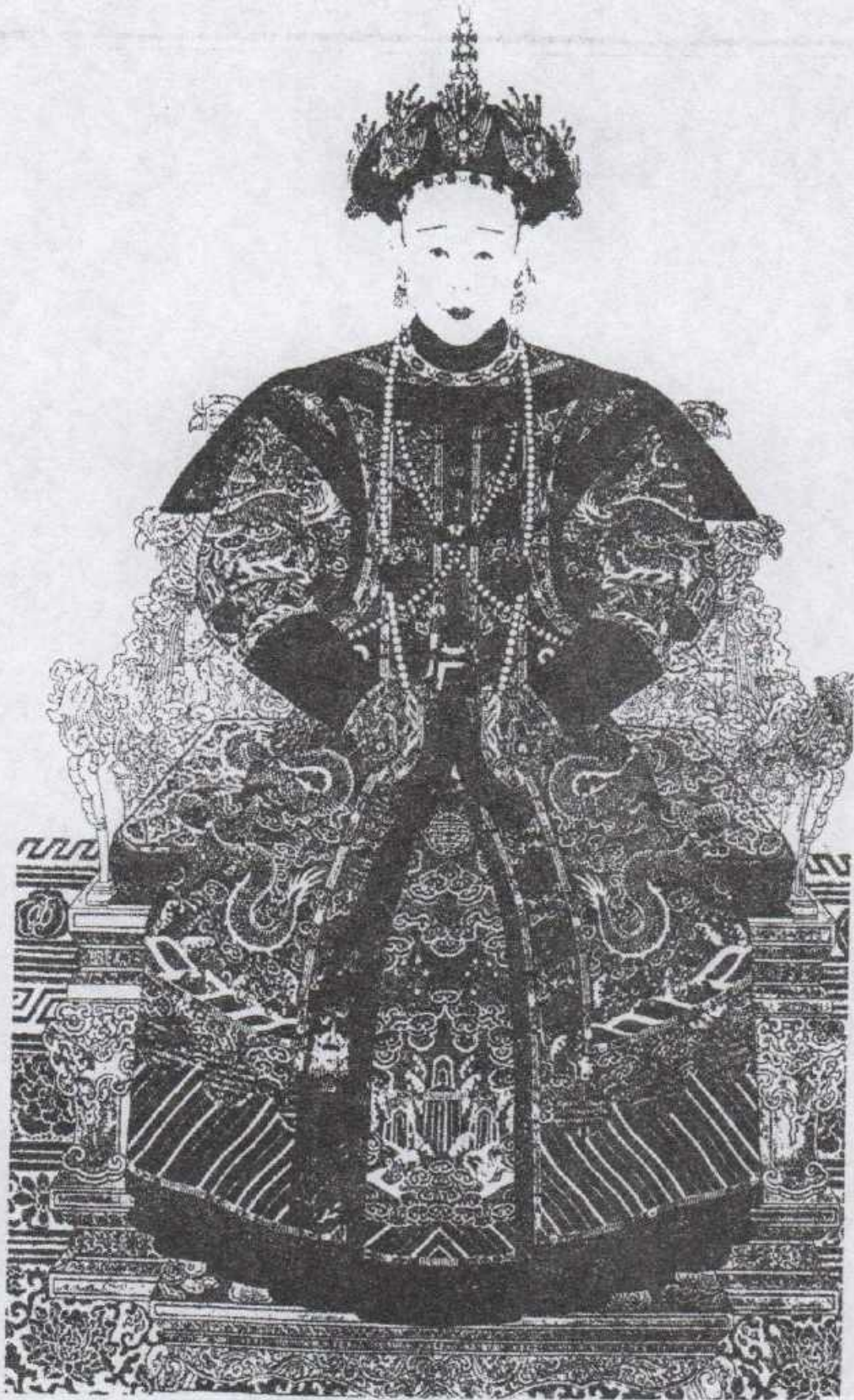
Рис. 6. Амулет в виде корзинки лань с плодом персика *тао* (один из пары), серебро, штамп, гравировка, пайка, в. 4 см, ГМВ, NN 3207, 3208. I

Рис. 7. Парные амулеты в виде львов *шифо*, серебро, чеканка, пайка, дм. 2,5 см, ГМВ, NN 3203, 3204. I

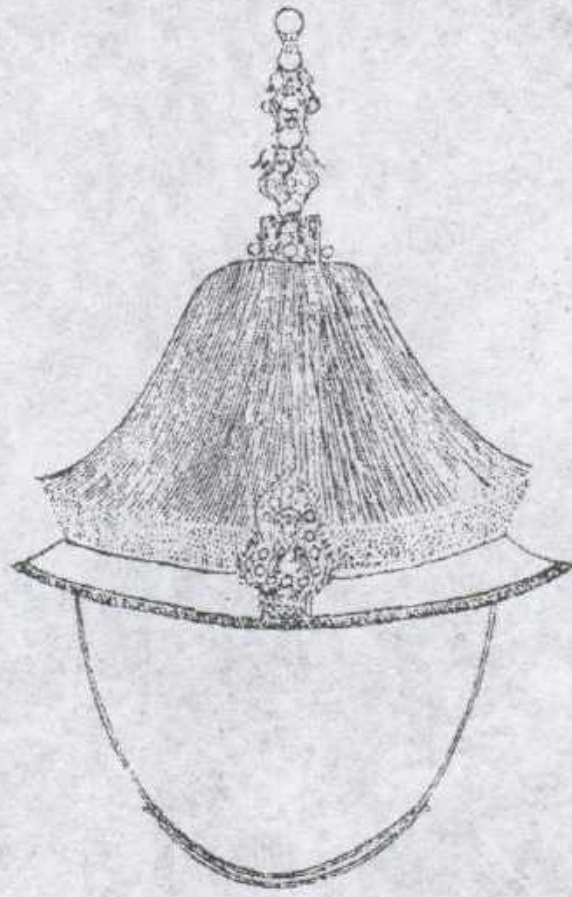
Рис. 8. Амулет с иероглифом *шуанси* - «супружеское счастье» (один из пары), серебро, штамп, накладная филигрань, пайка, дм. 3 см, ГМВ, N 3205. I

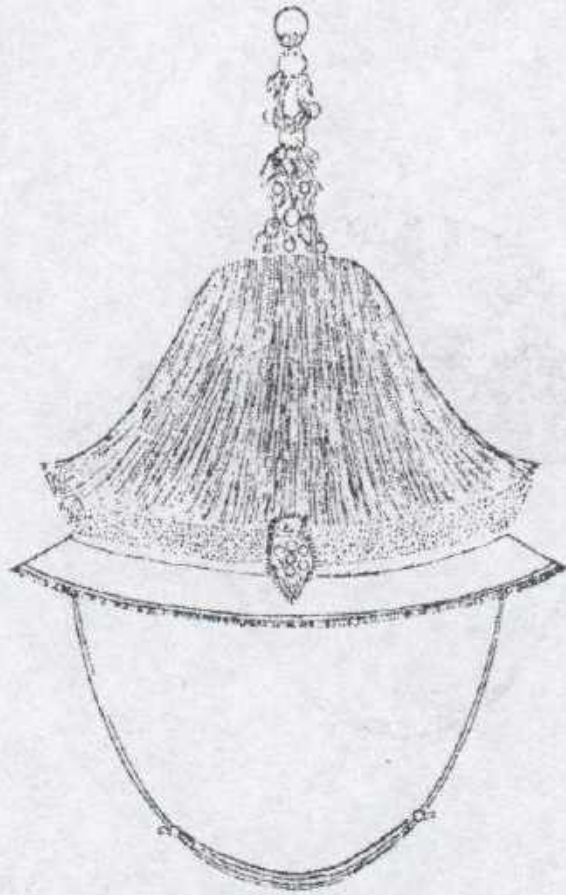
Таблица 1





皇帝夏朝冠

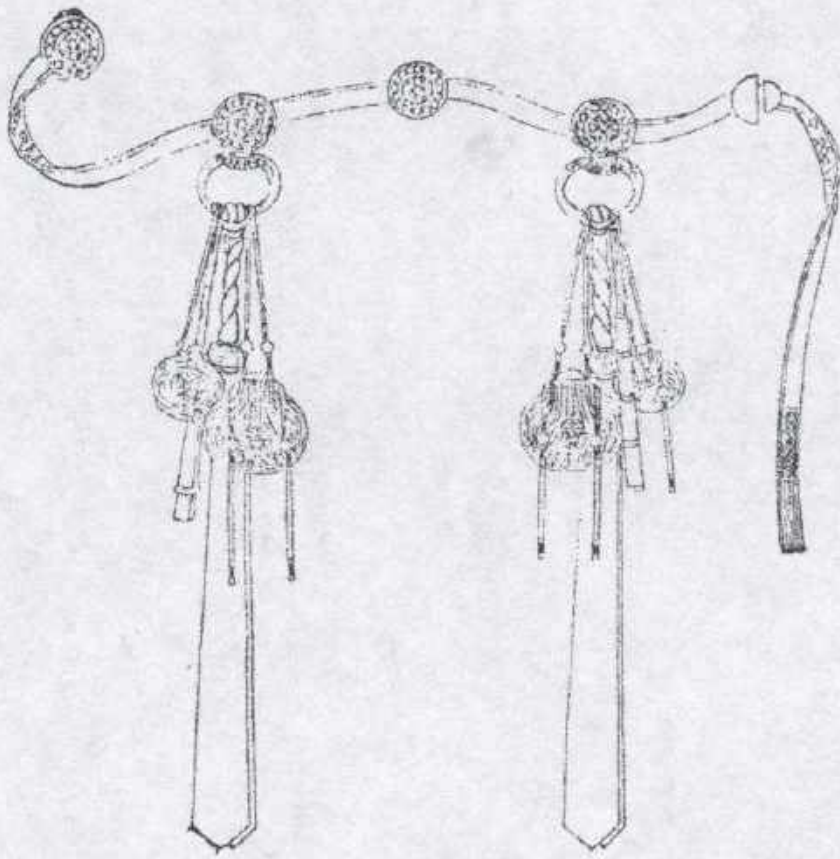




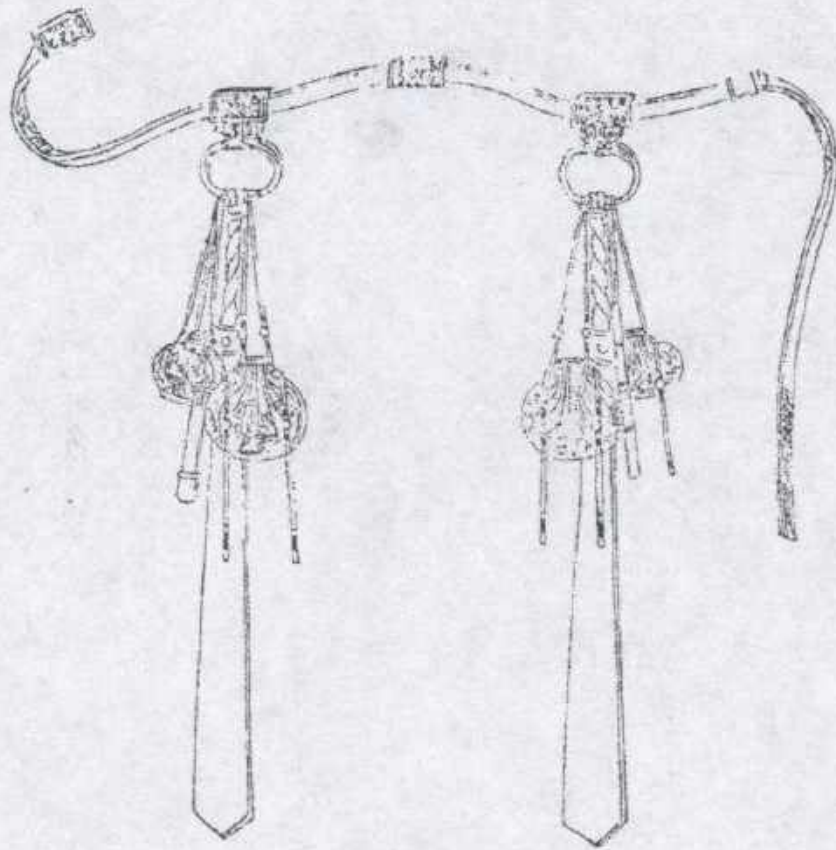
皇帝冬吉服冠



皇帝朝帶一

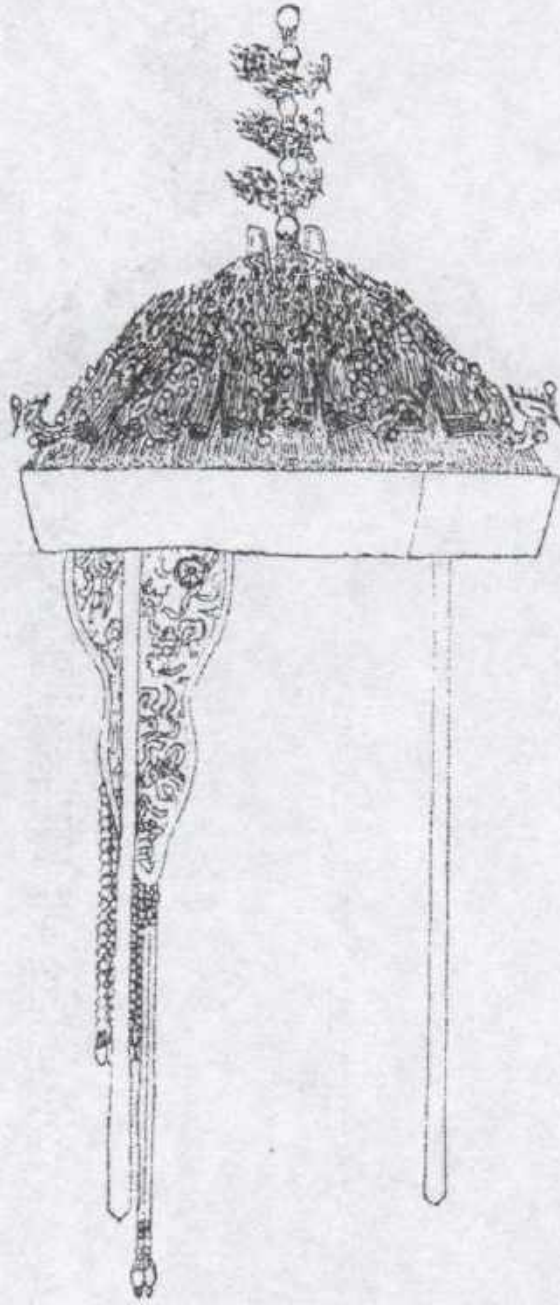


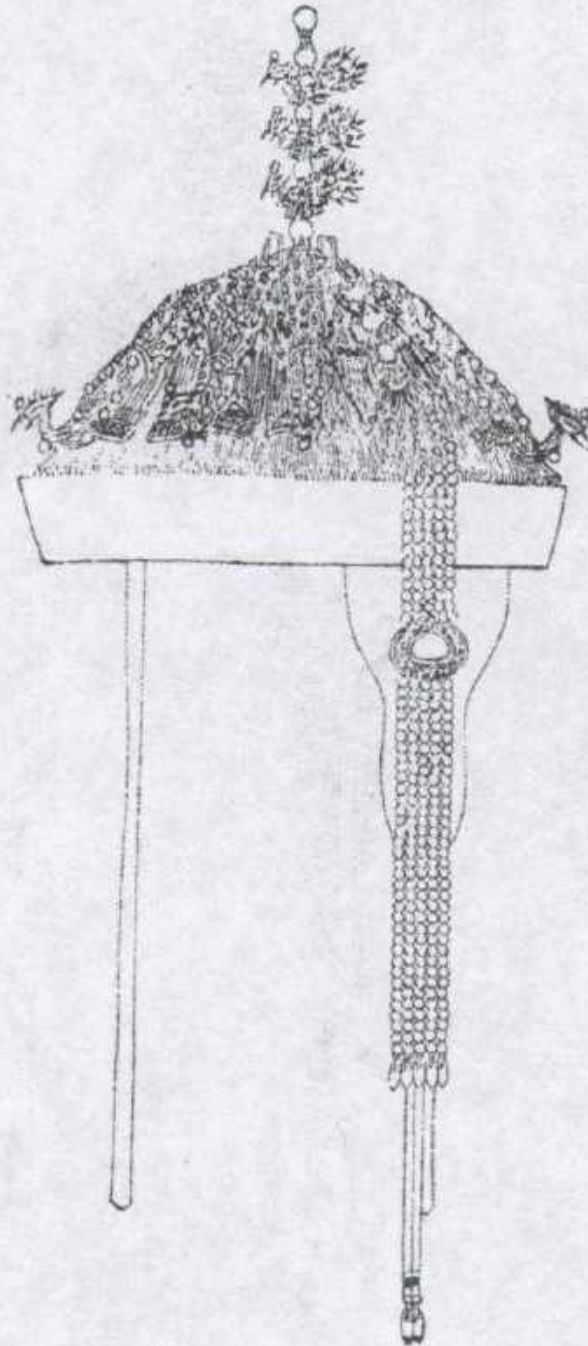
皇帝朝帶二



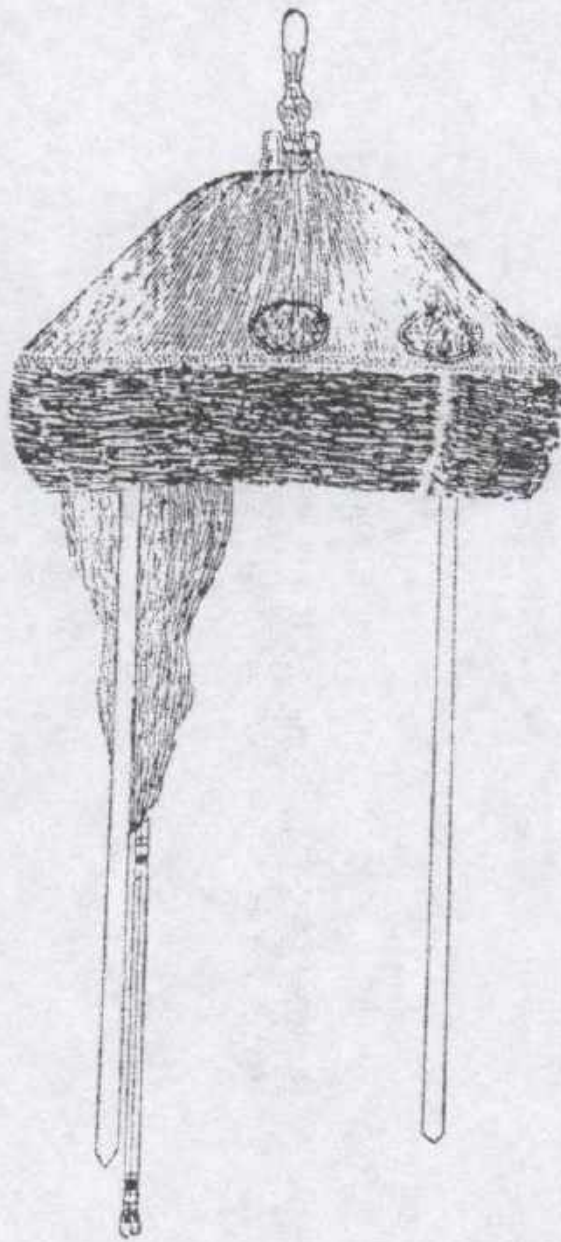
皇太后

皇后夏朝冠



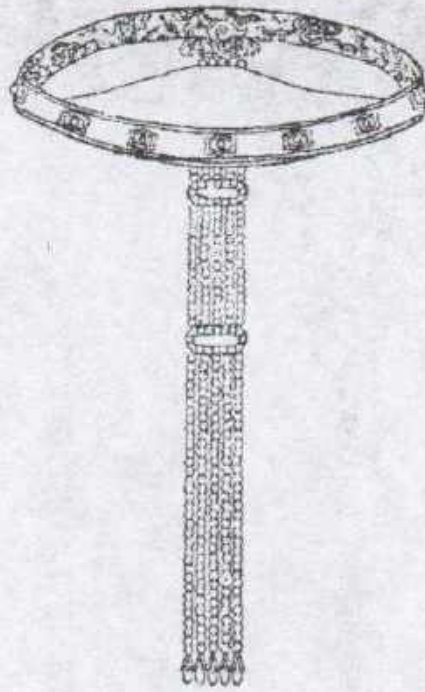


民公夫人冬朝冠

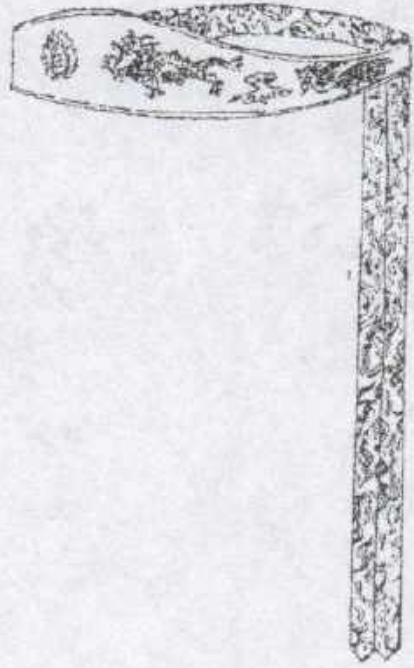


皇太后

皇后金約

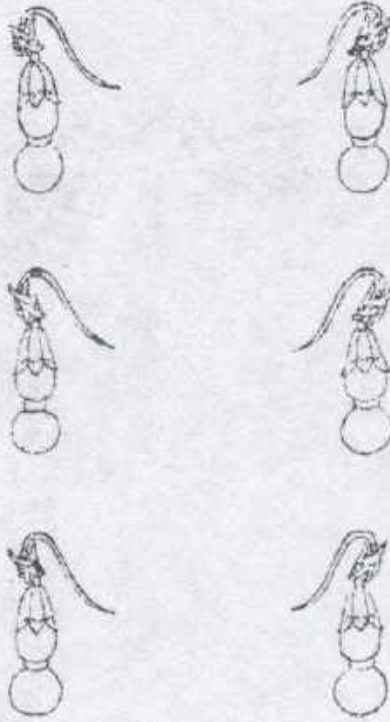


民公夫人金約



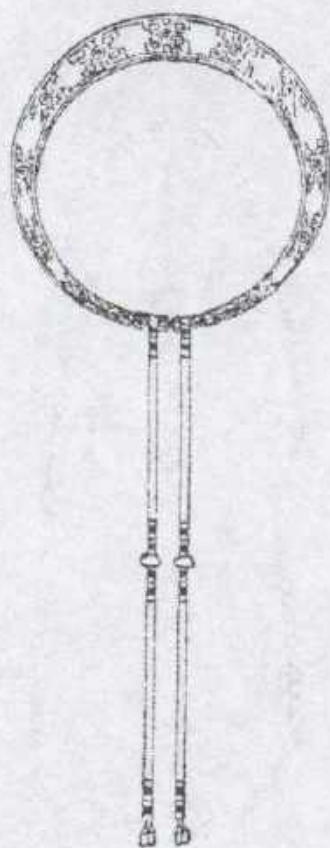
皇太后

皇后耳飾



皇太后

皇后領約



皇太后

皇后朝珠





рис. 1

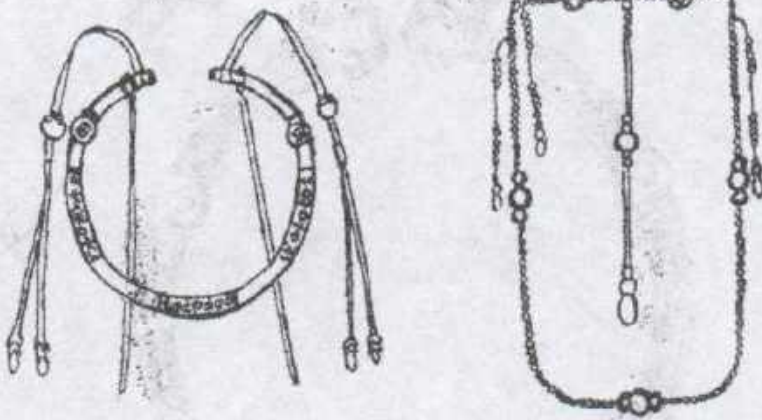


рис. 2



рис. I



рис. 2

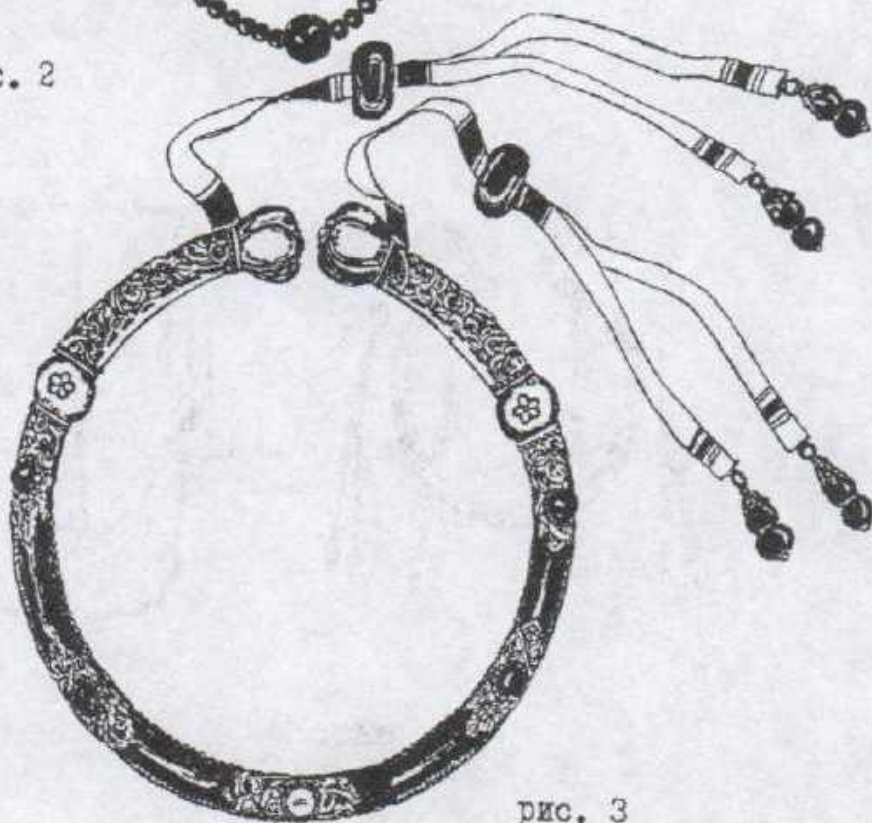


рис. 3

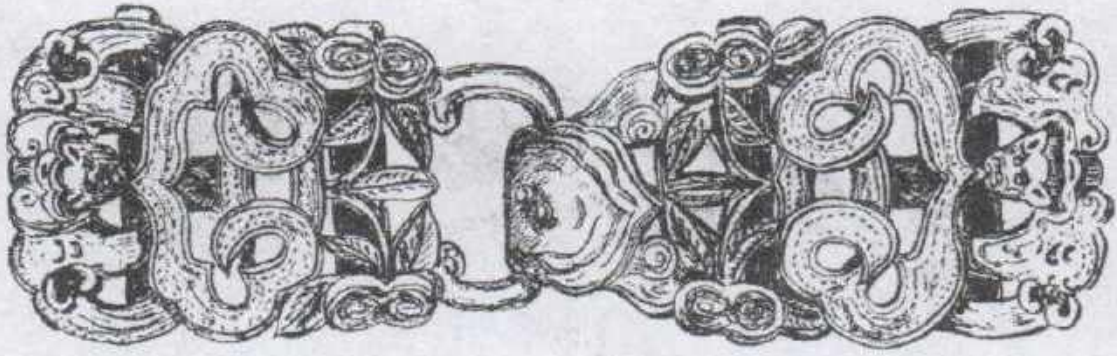


рис. 1

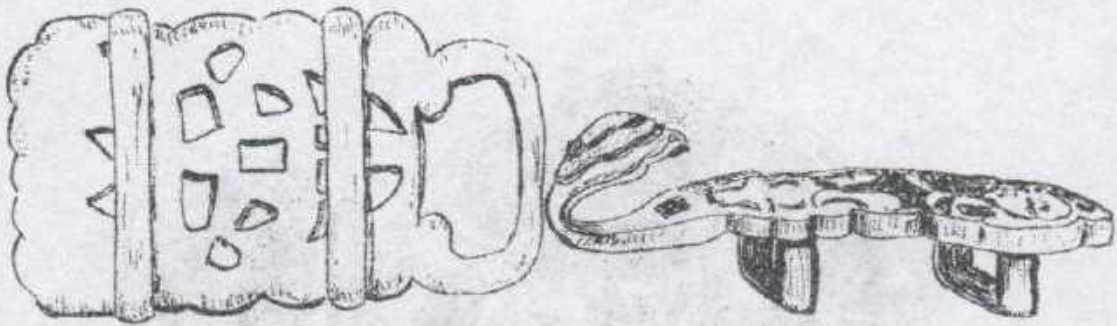


рис. 2



рис. 3



рис. 4



рис. 5



рис. I

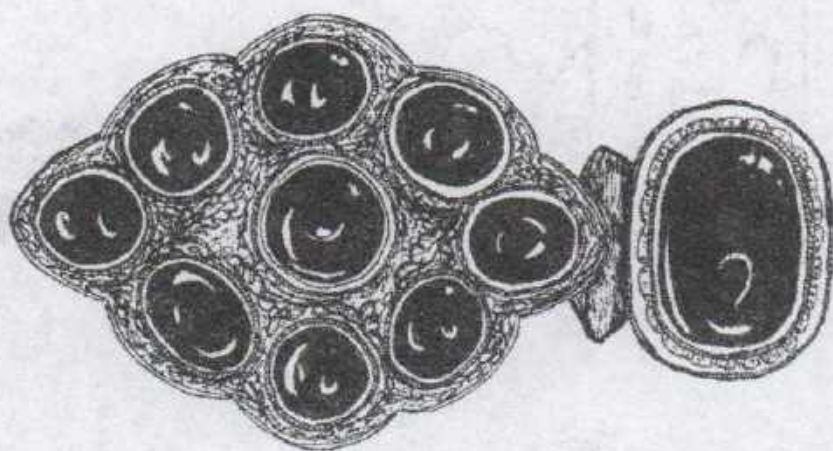


рис. 2

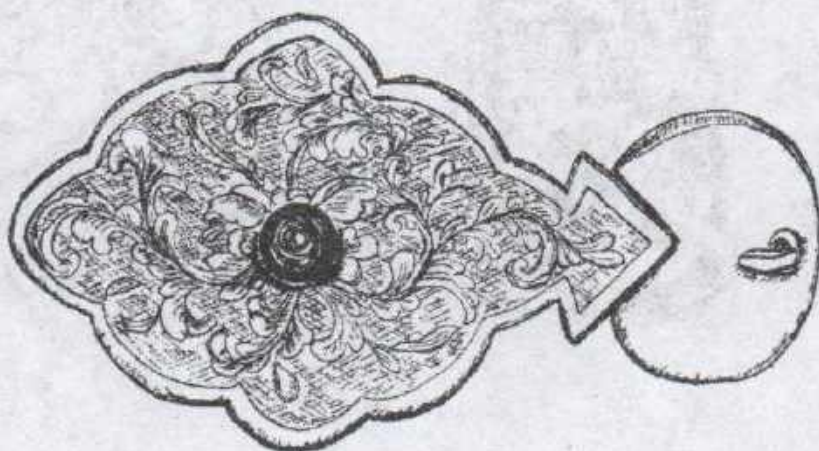


рис. 3











рис. 1

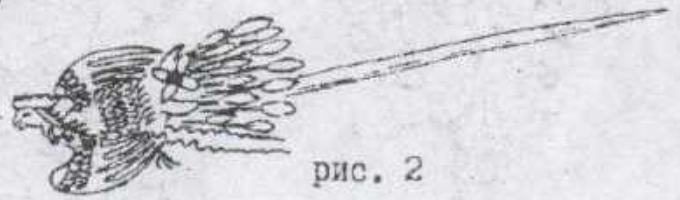


рис. 2



рис. 3



рис. 4

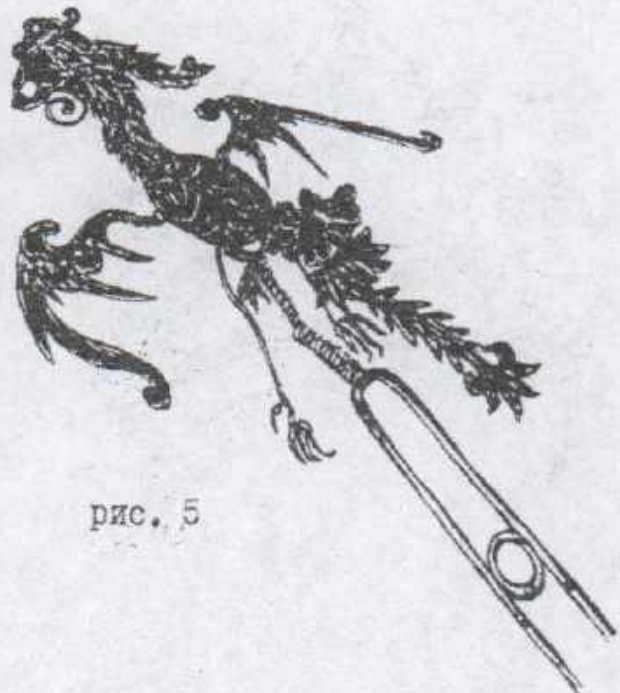


рис. 5



рис. 1

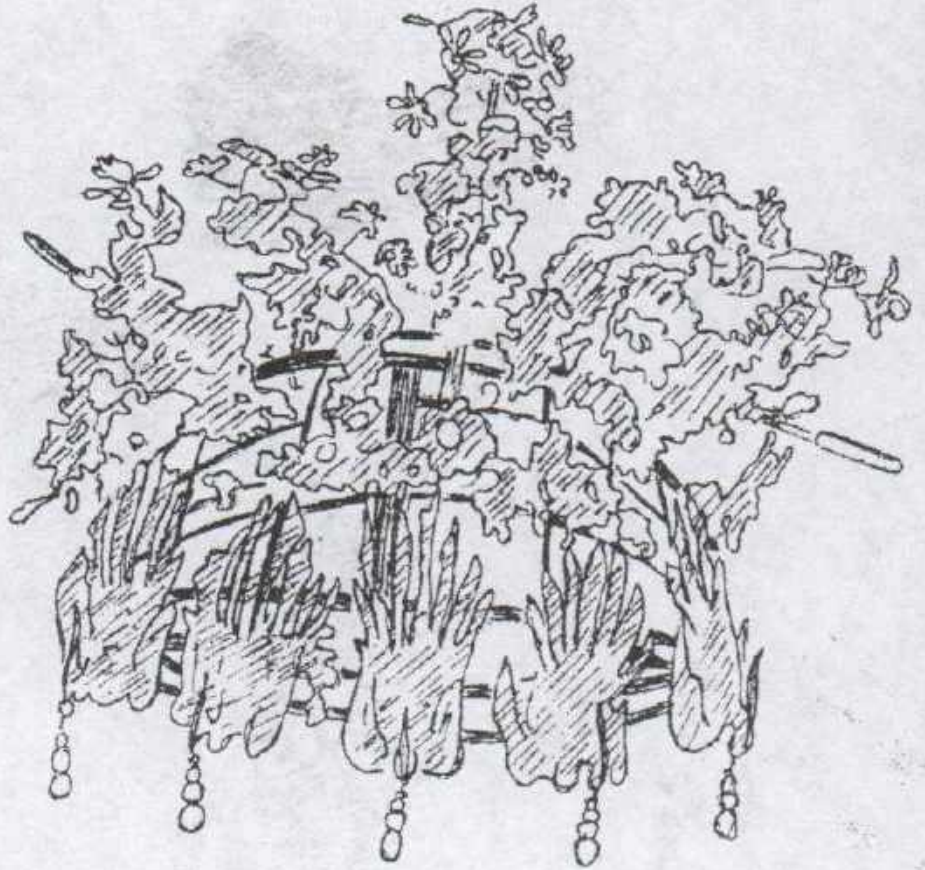


рис. 2

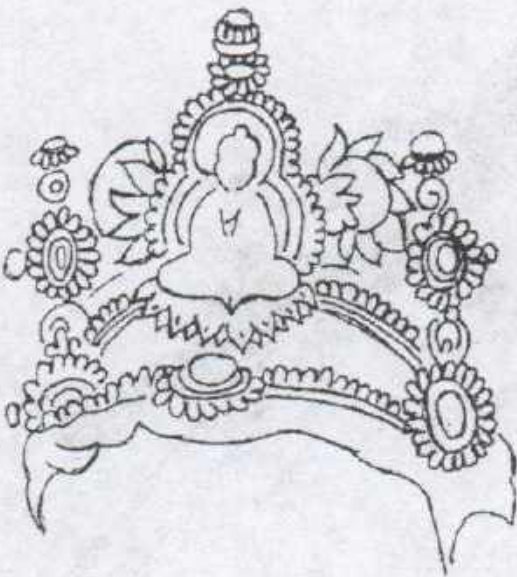


рис. 3

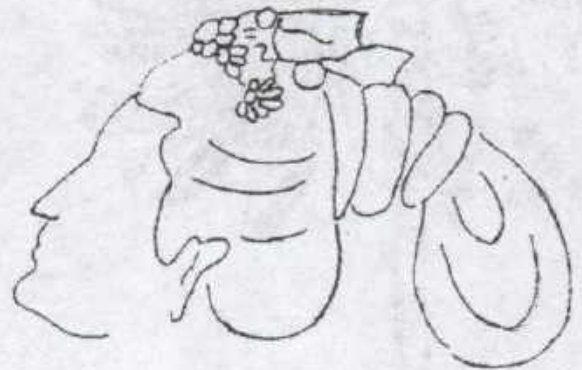


рис. 4

Таблица 26

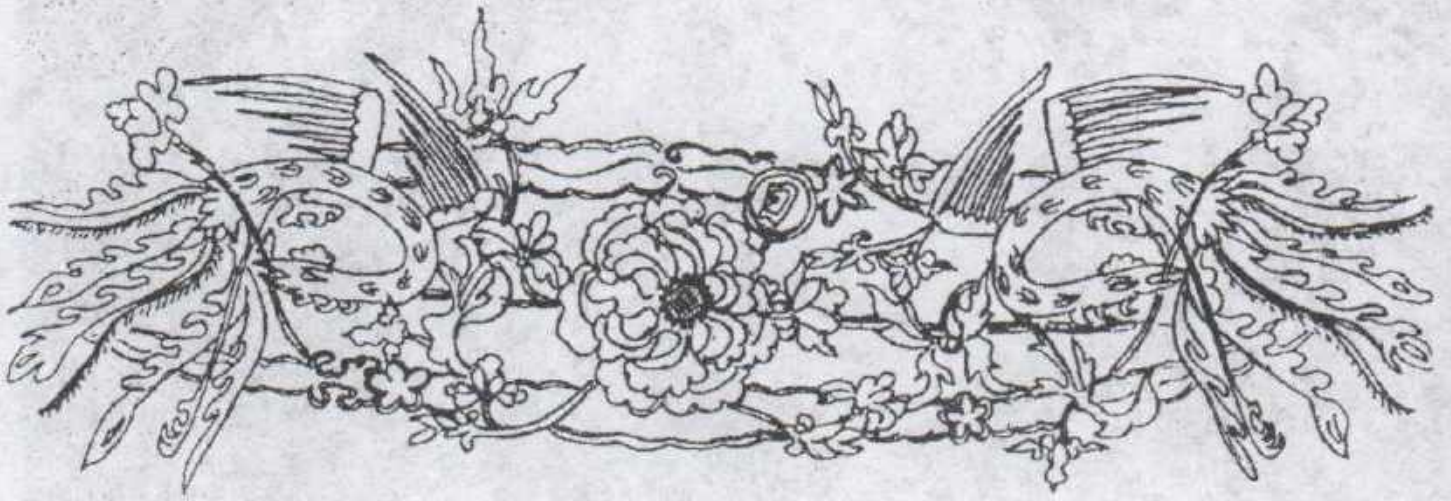


рис. 1

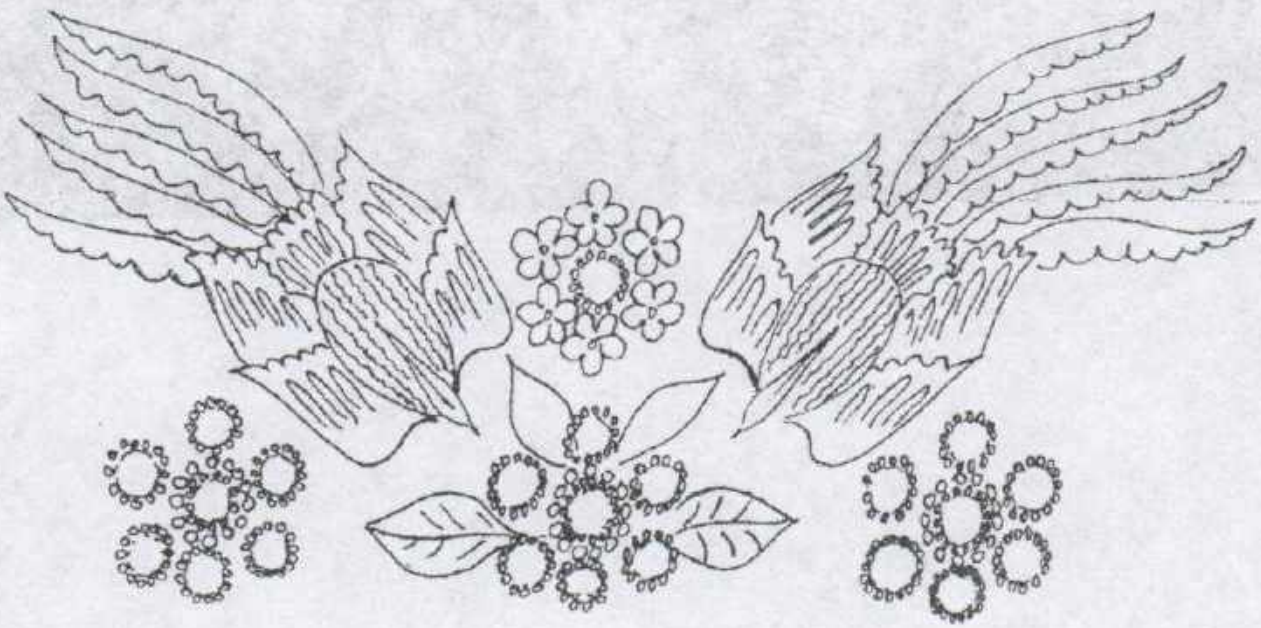
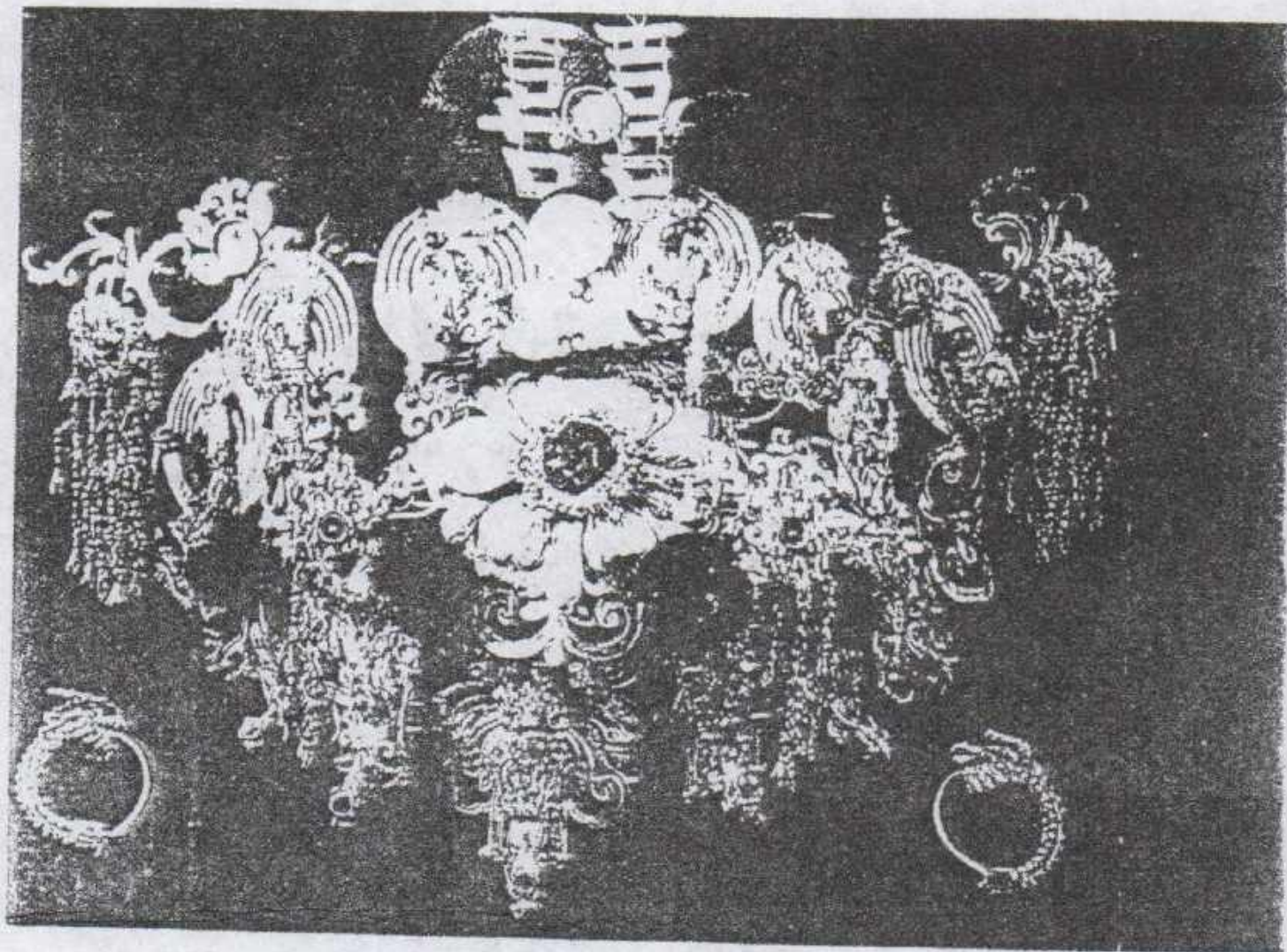


рис. 2

231
Таблица 27



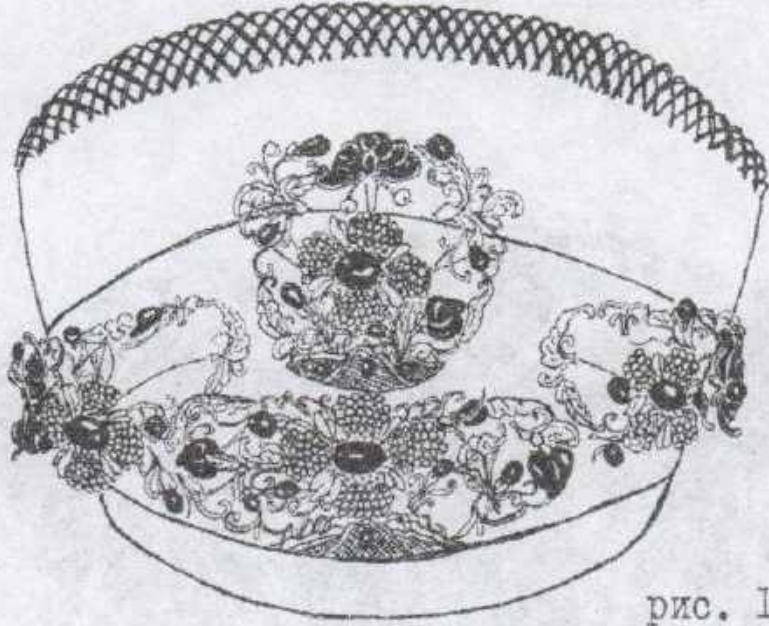


рис. 1

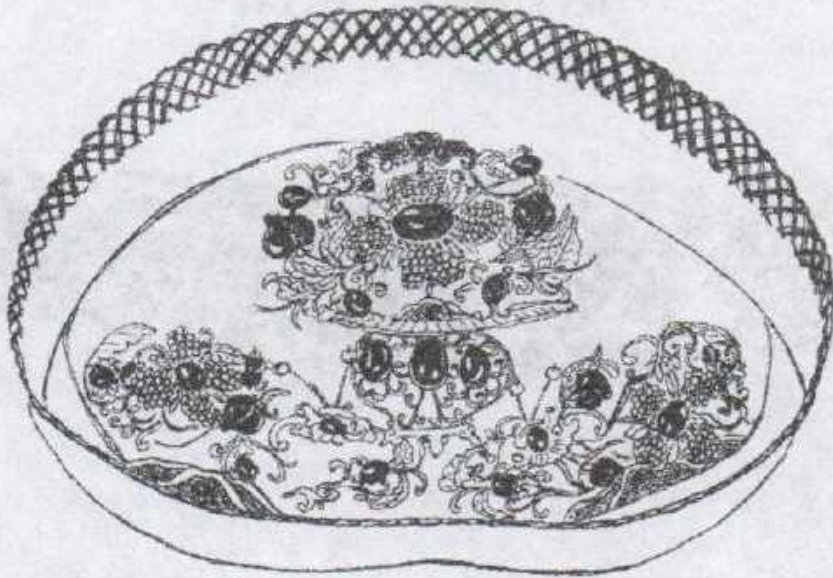


рис. 2



рис. 1

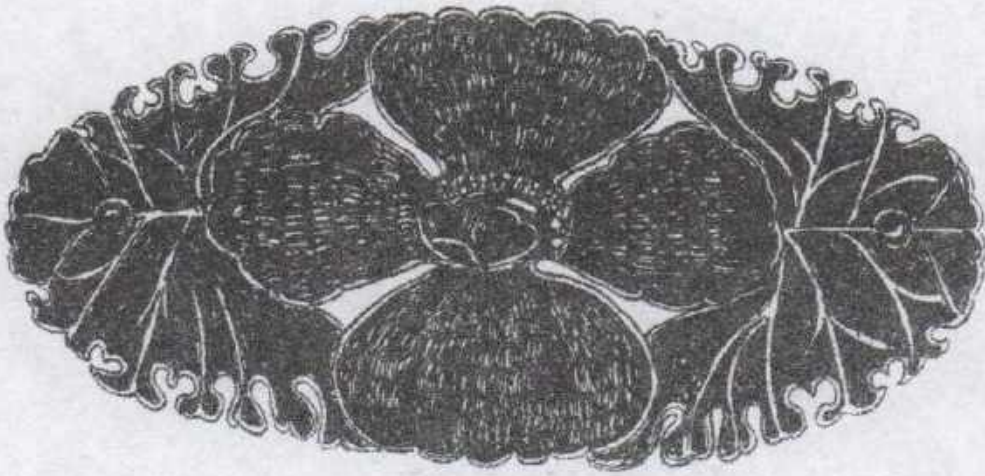


рис. 2



рис. 3

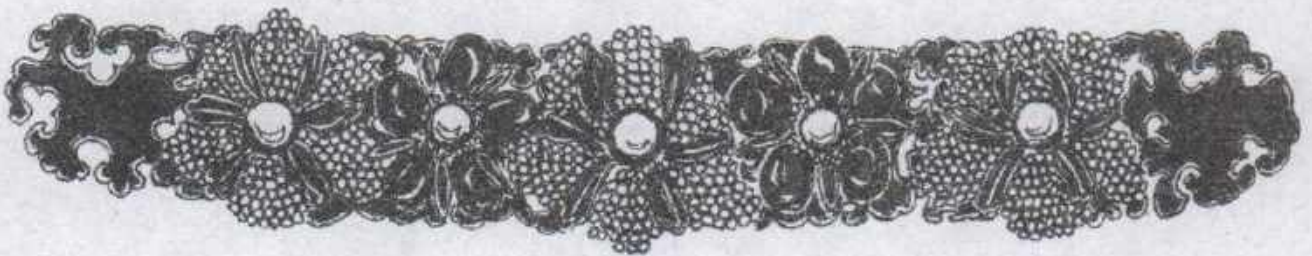


рис. 4



рис. 1

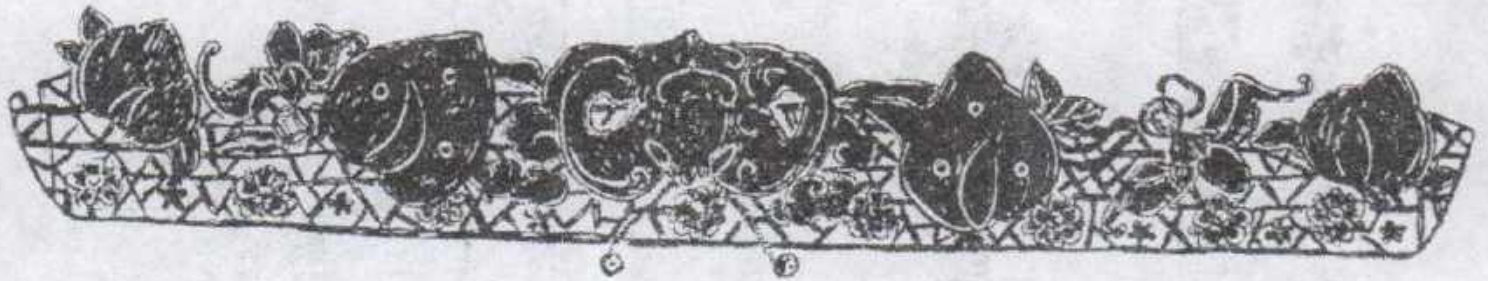


рис. 2

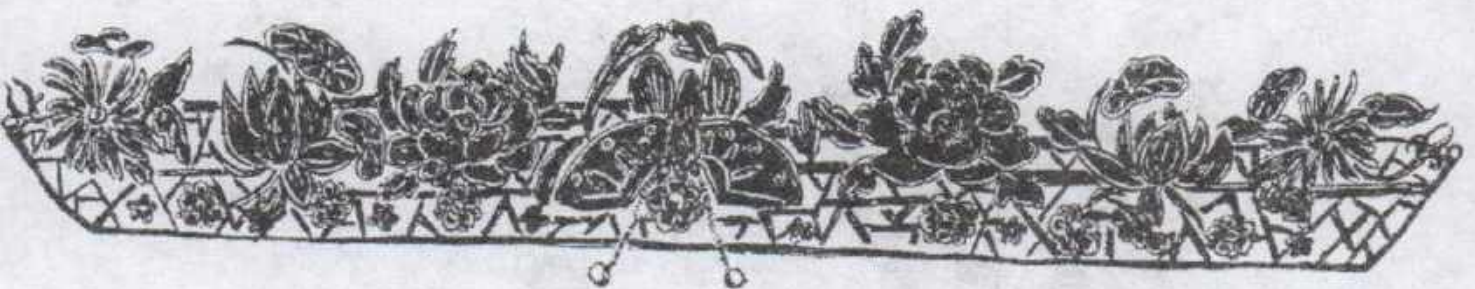


рис. 3

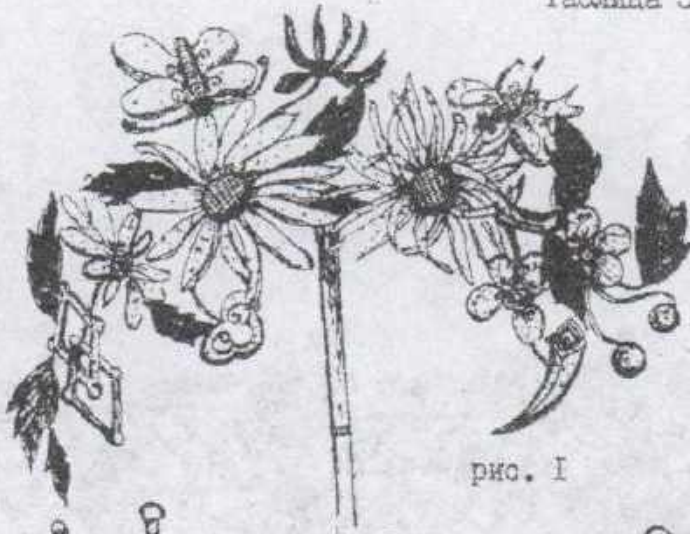


рис. 1



рис. 2

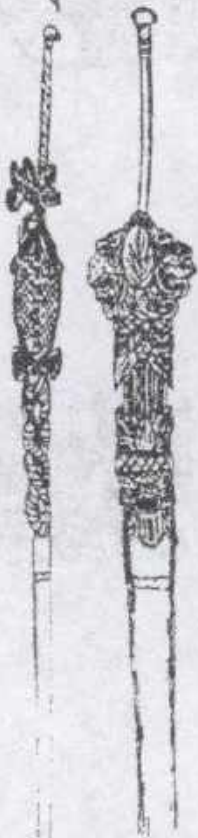


рис. 3



рис. 4



рис. 5

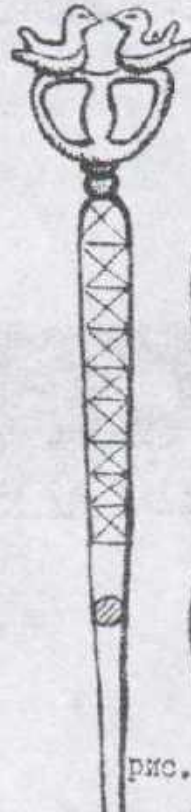


рис. 6



рис. 7



рис. 8



рис. 10

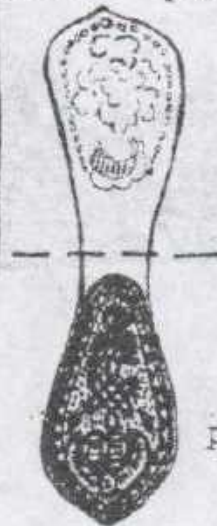


рис. 11

рис. 9

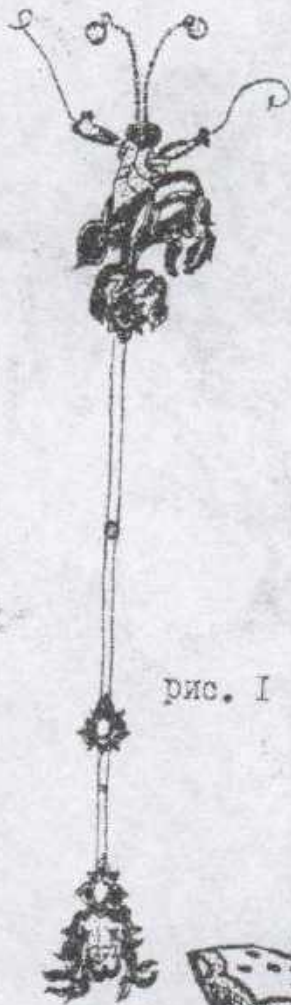


рис. 1

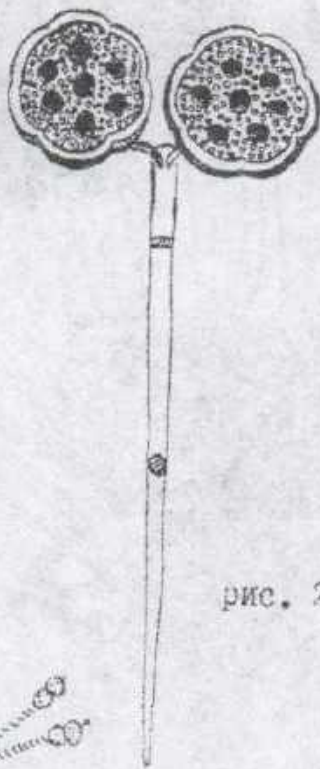


рис. 2



рис. 3



рис. 4

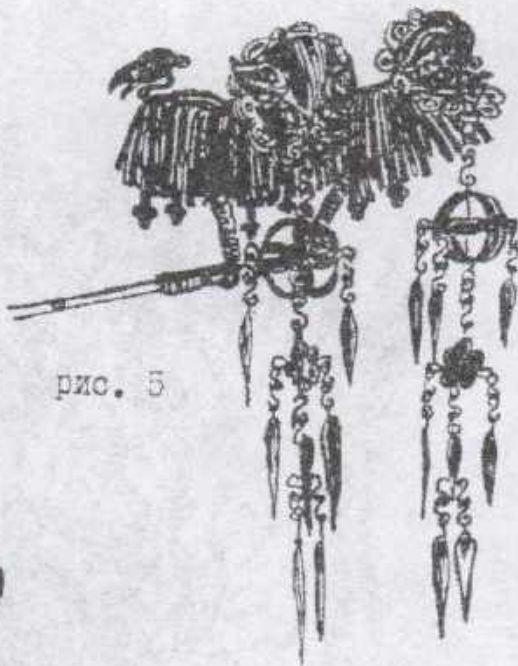


рис. 5

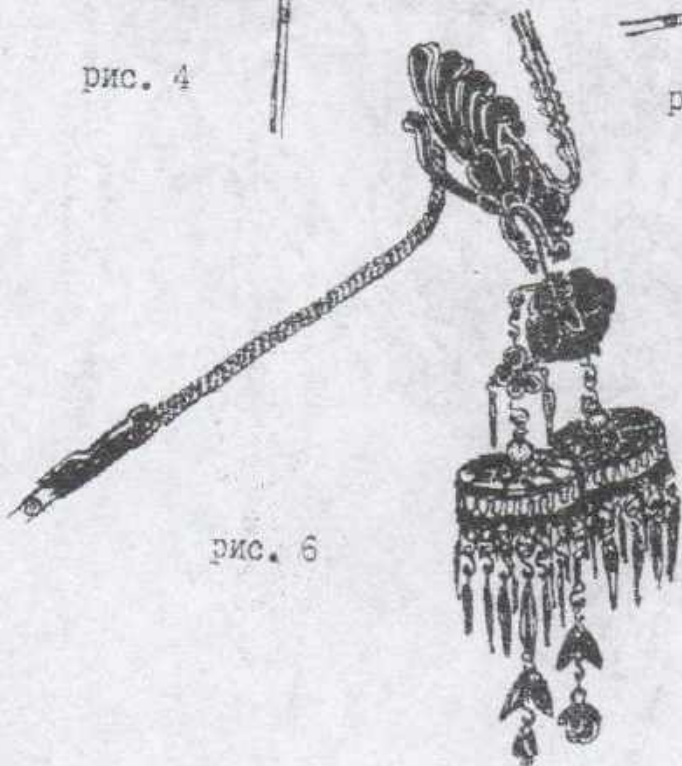


рис. 6

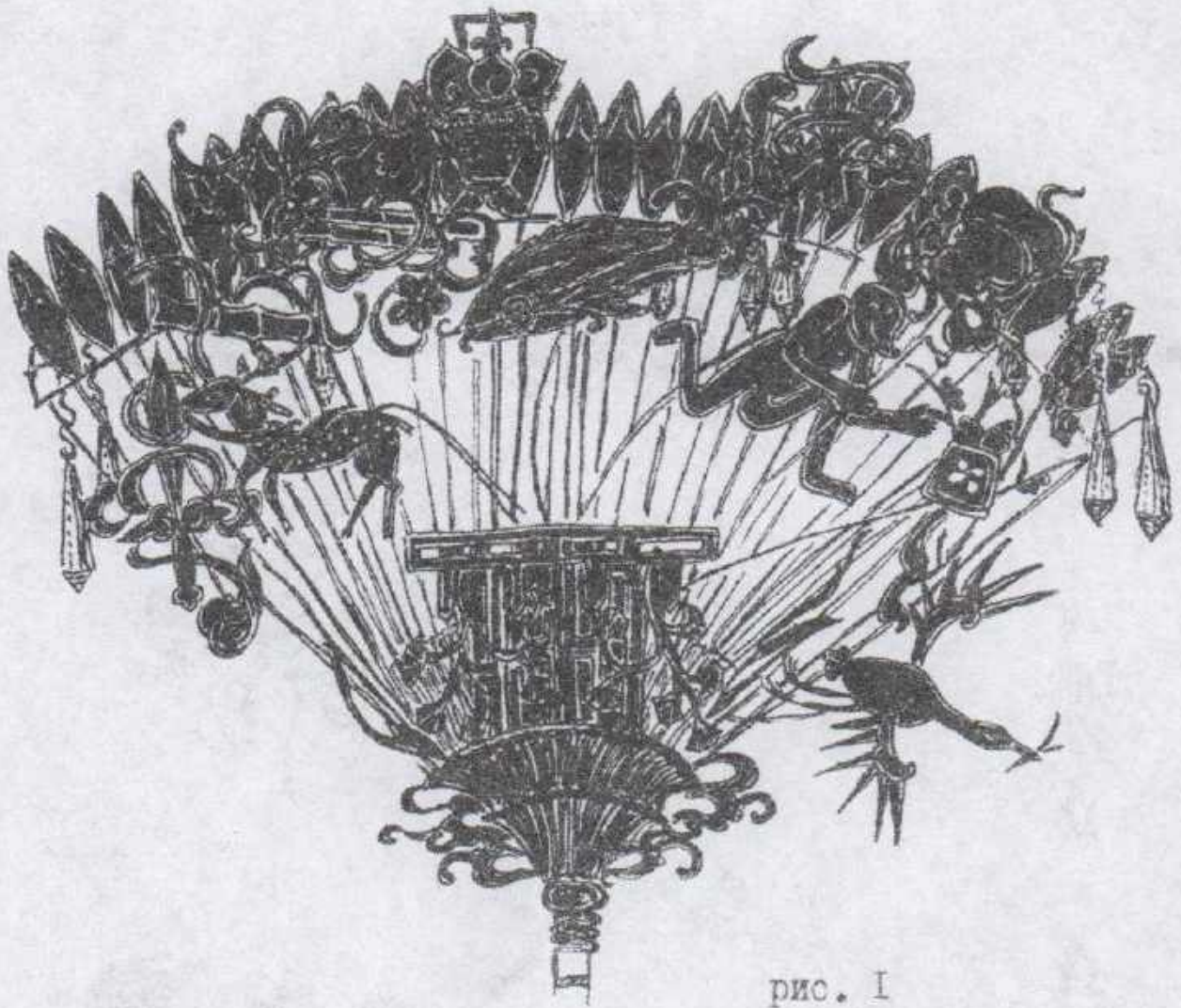


рис. 1

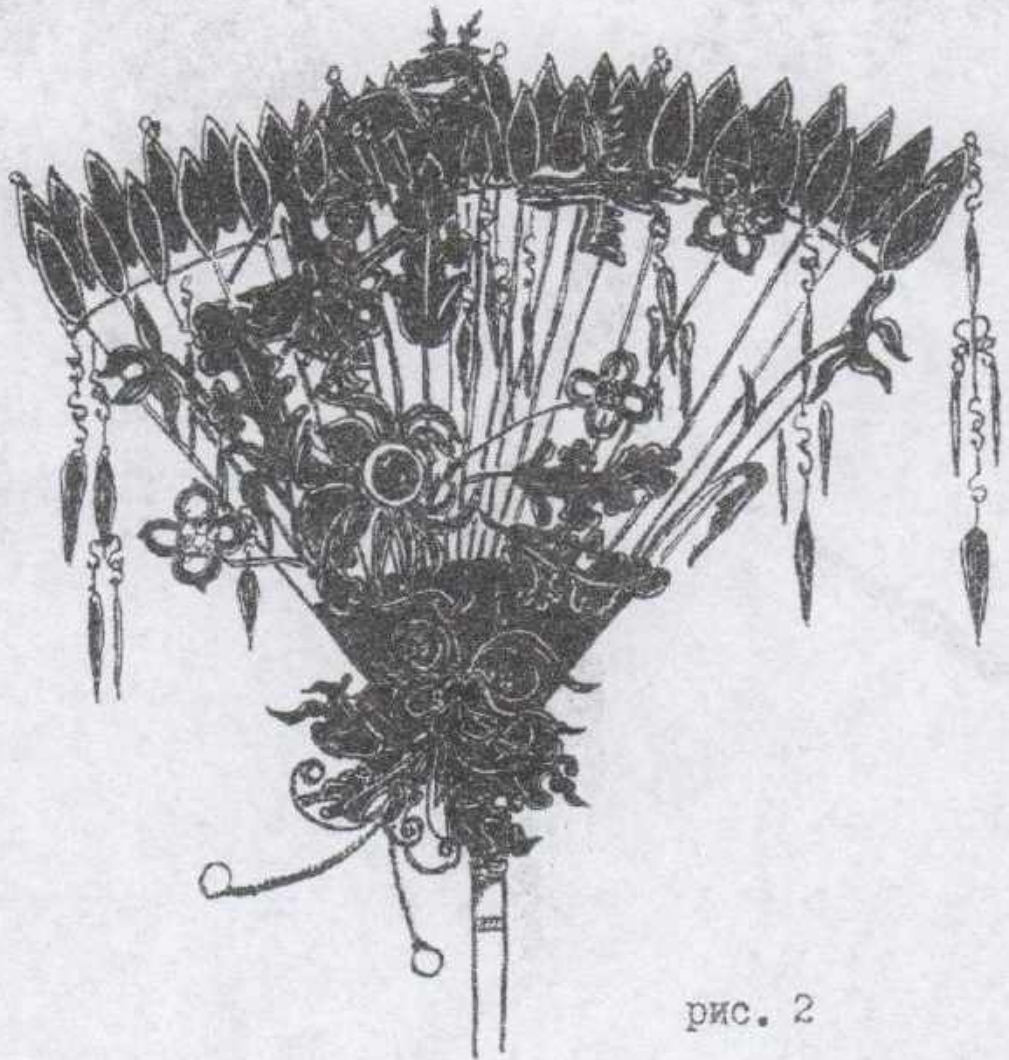


рис. 2



рис. 1



рис. 3



рис. 2

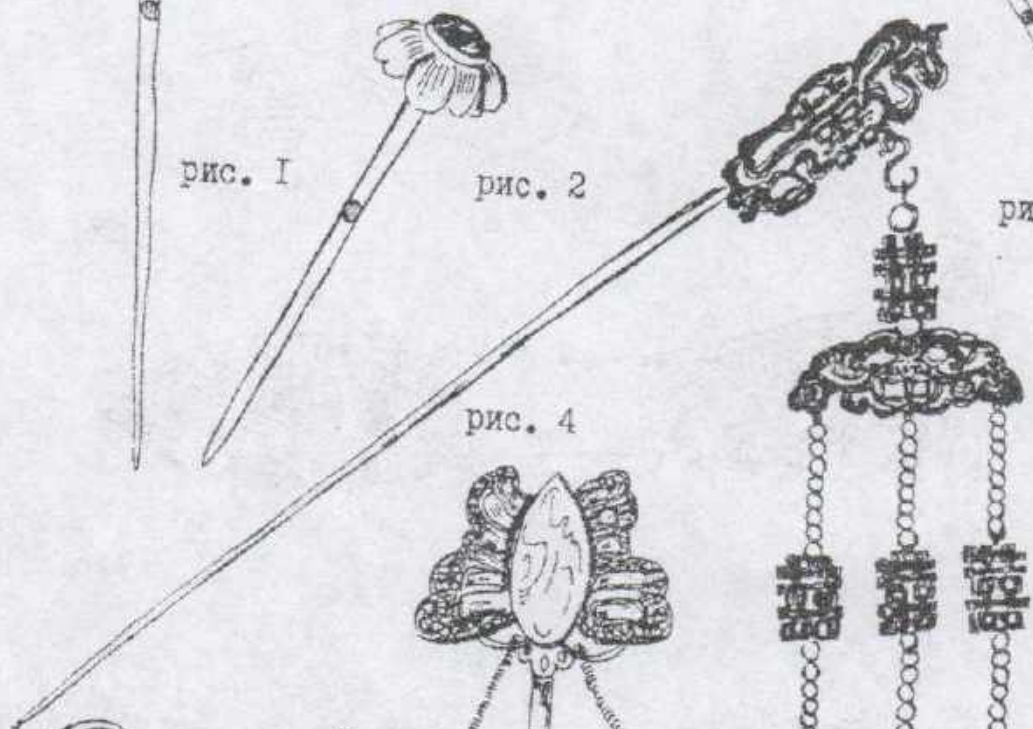


рис. 4

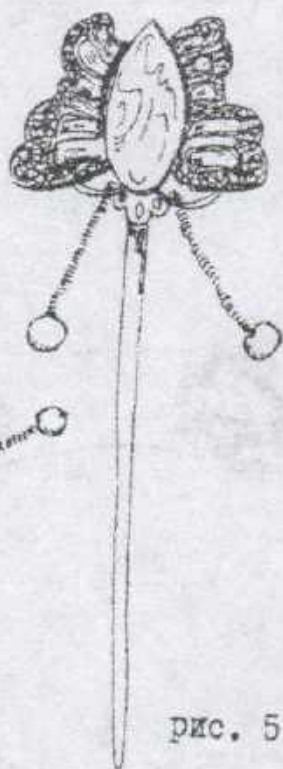


рис. 5

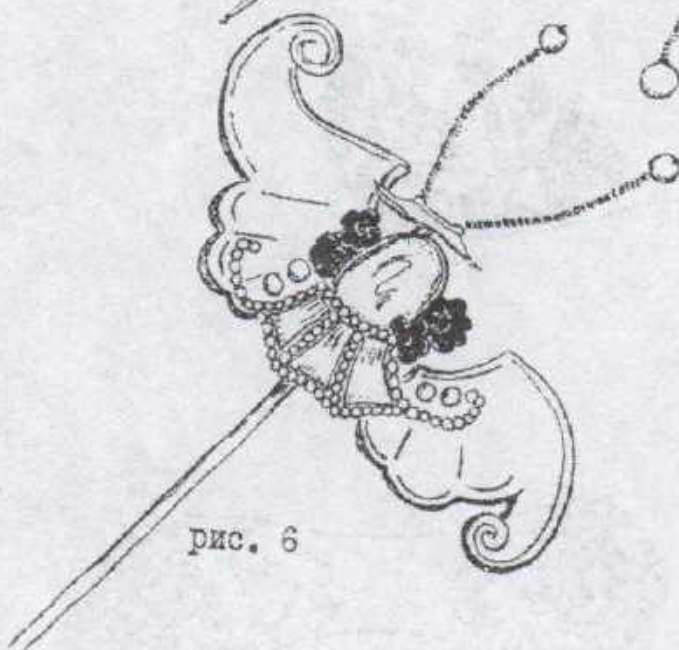


рис. 6

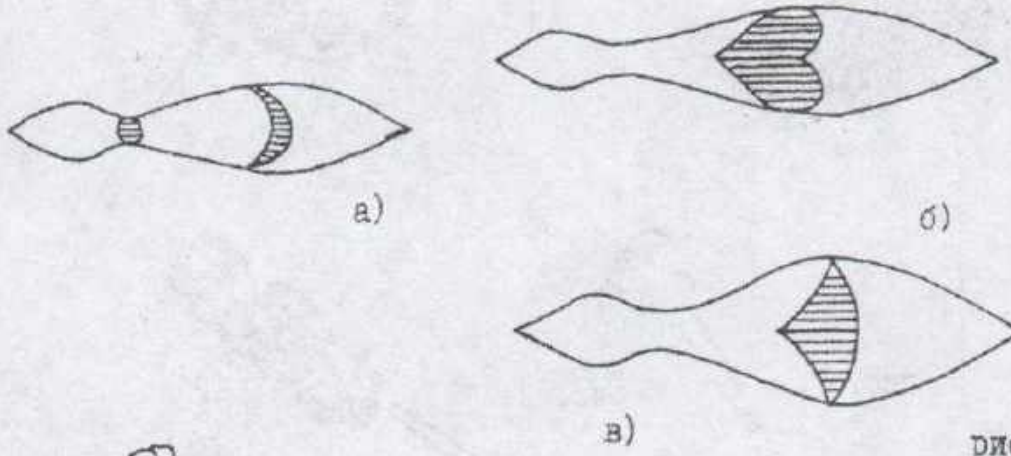


рис. 1

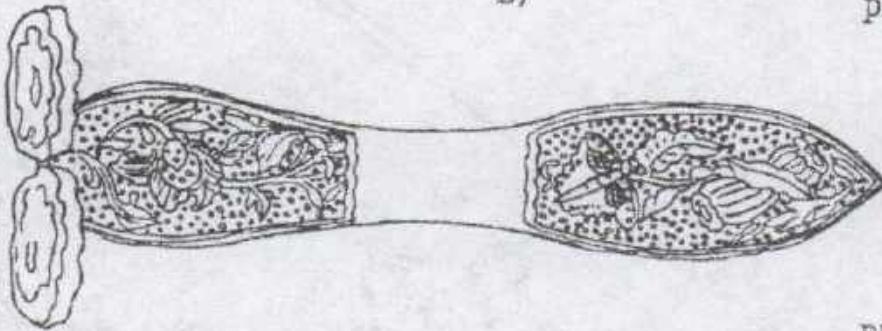


рис. 2

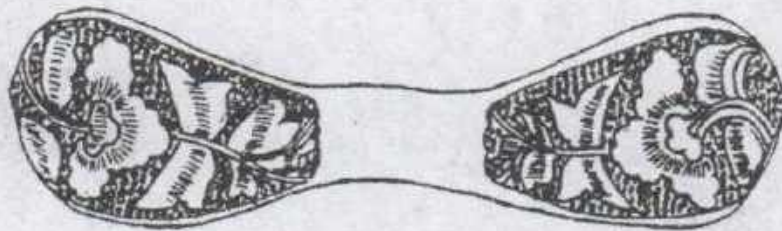


рис. 3

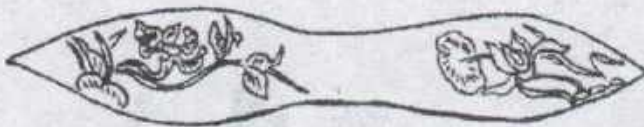


рис. 4

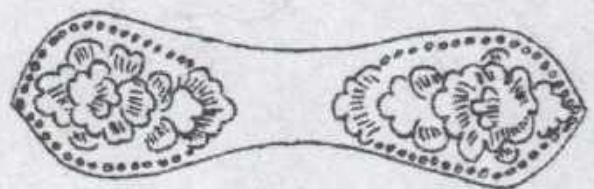


рис. 5



рис. 1

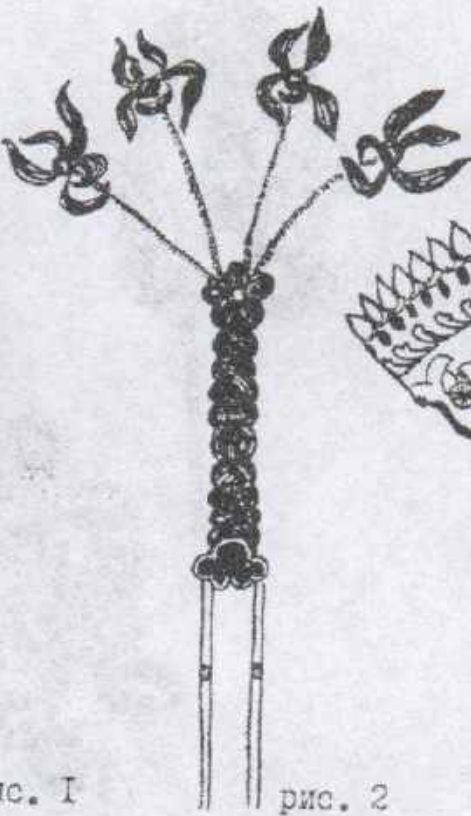


рис. 2

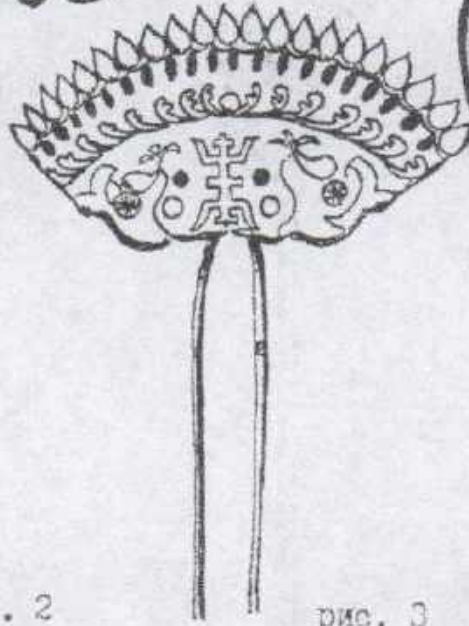


рис. 3

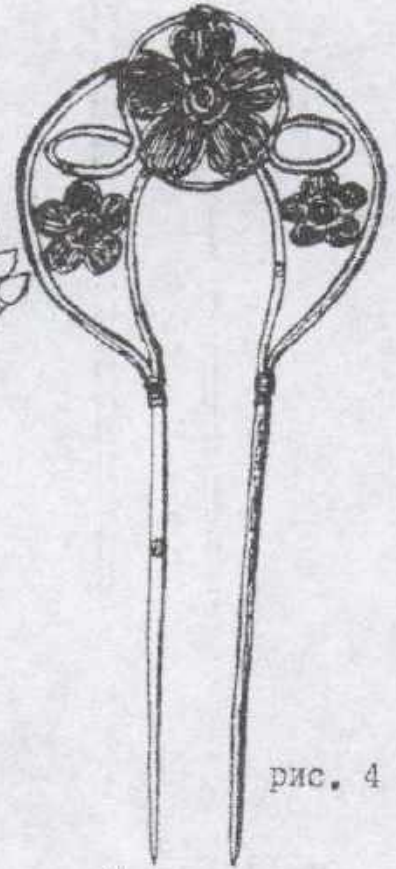


рис. 4

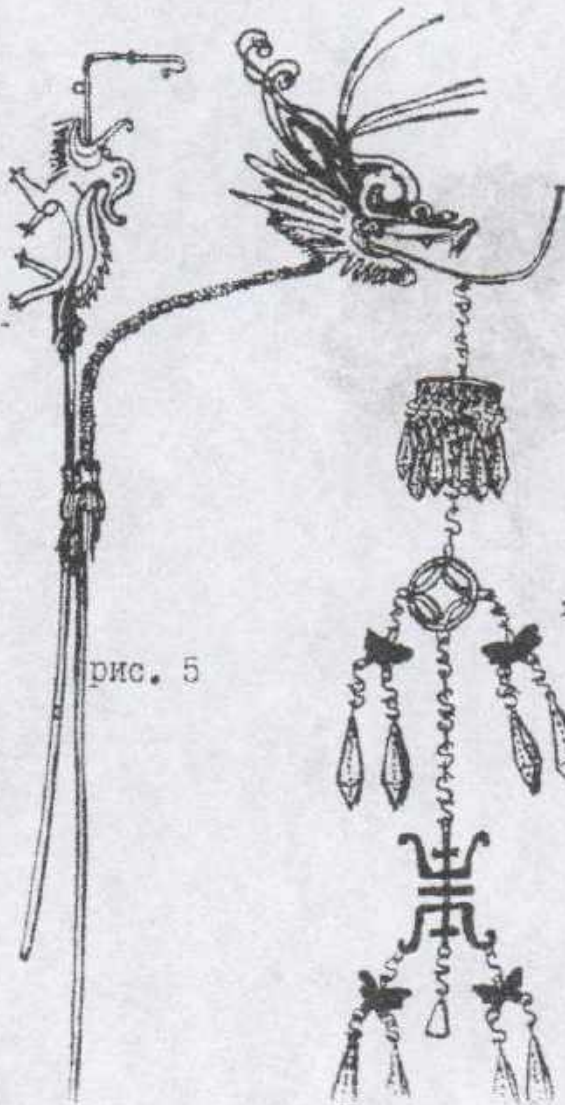


рис. 5

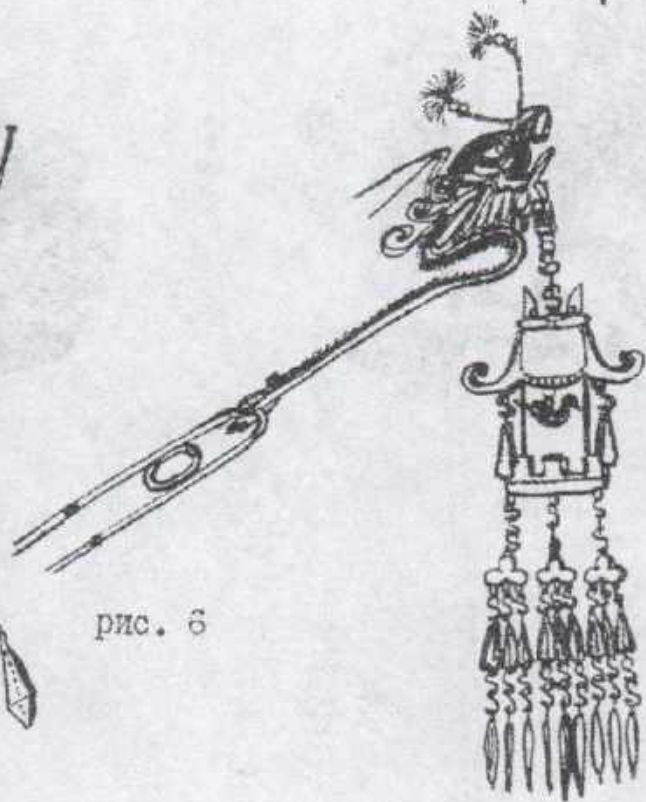


рис. 6



рис. 1

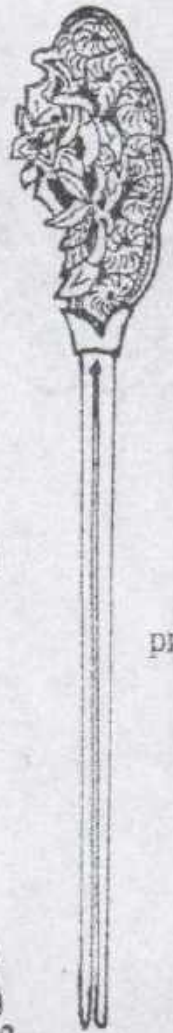


рис. 2



рис. 3



рис. 4

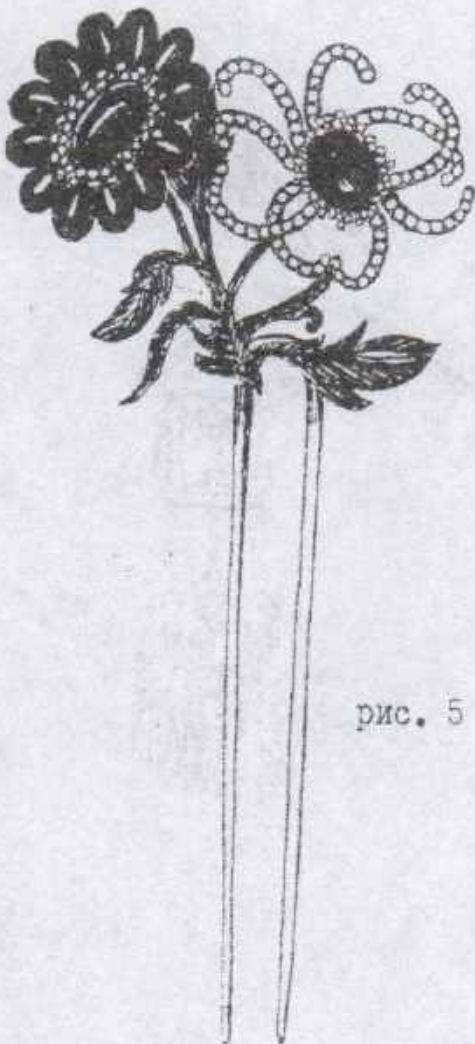


рис. 5

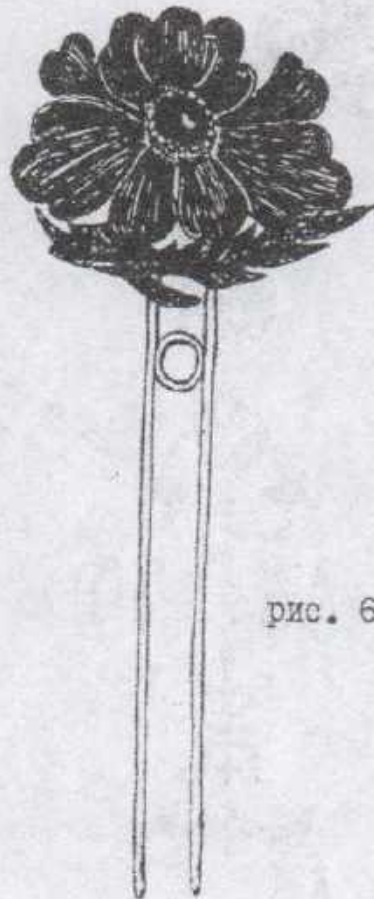


рис. 6



рис. 1



рис. 2



рис. 3



рис. 4



рис. 5



рис. 6



рис. 7



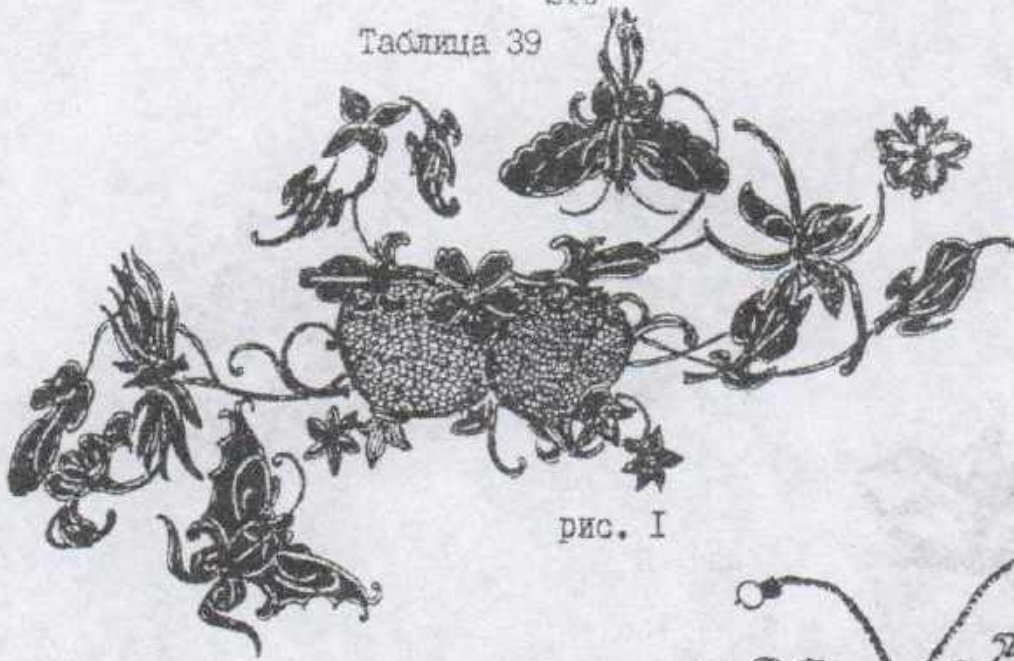


рис. 1



рис. 2

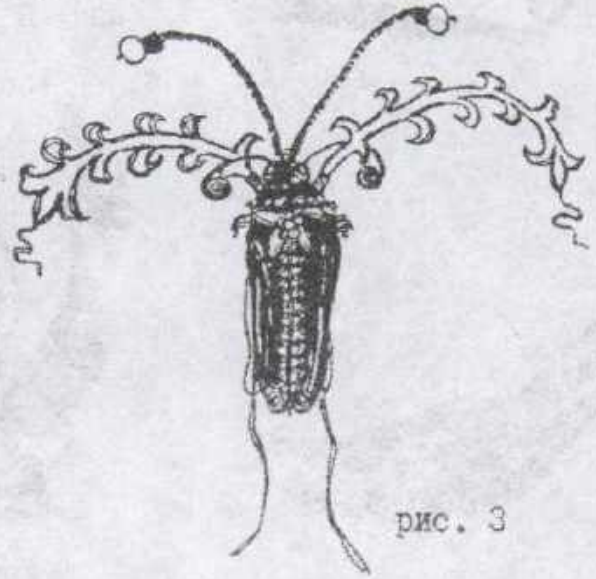


рис. 3

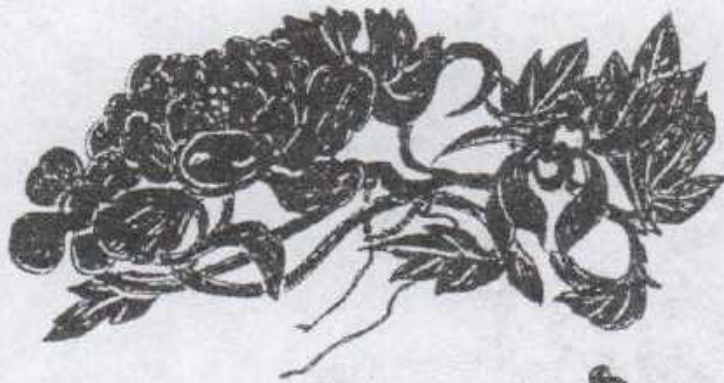


рис. 4



рис. 5

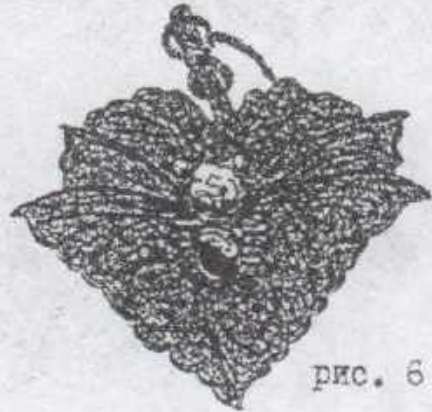


рис. 6



рис. 1



рис. 2



рис. 3

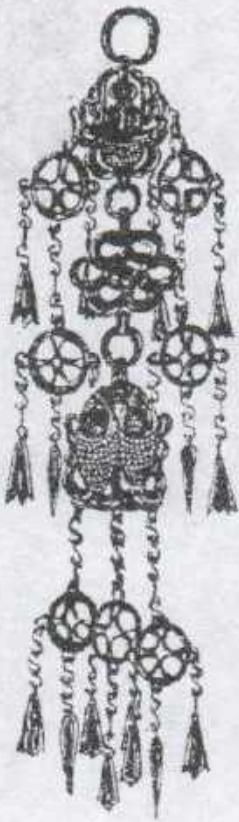


рис. 4



рис. 5

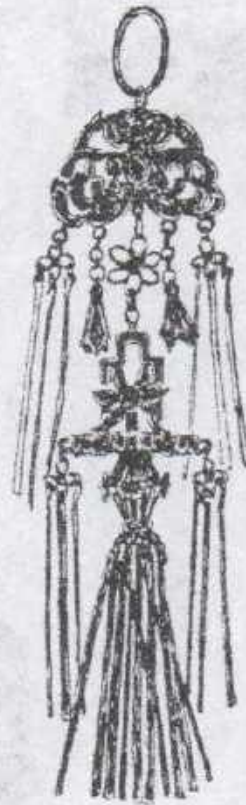


рис. 6

рис. 7

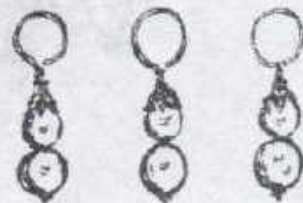
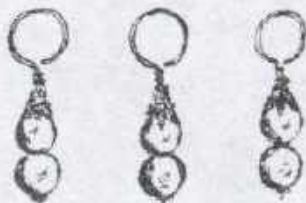


рис. 8



рис. 1



рис. 2

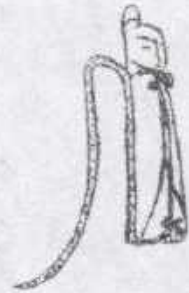


рис. 3



рис. 4

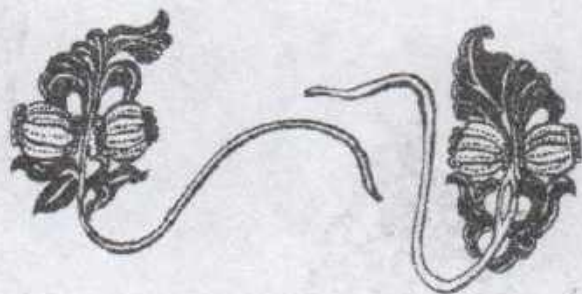


рис. 5

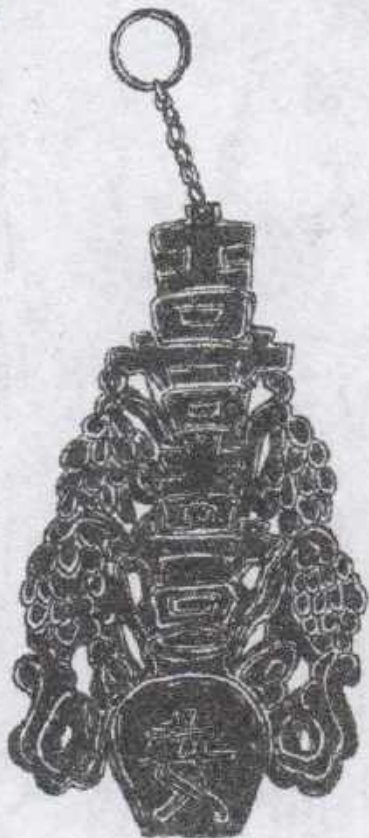


рис. 6

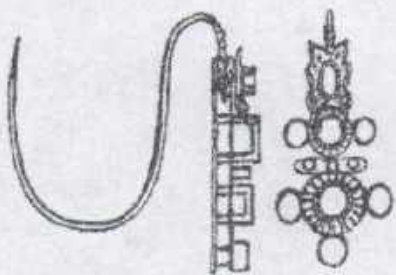


рис. 7



рис. 8



рис. 9

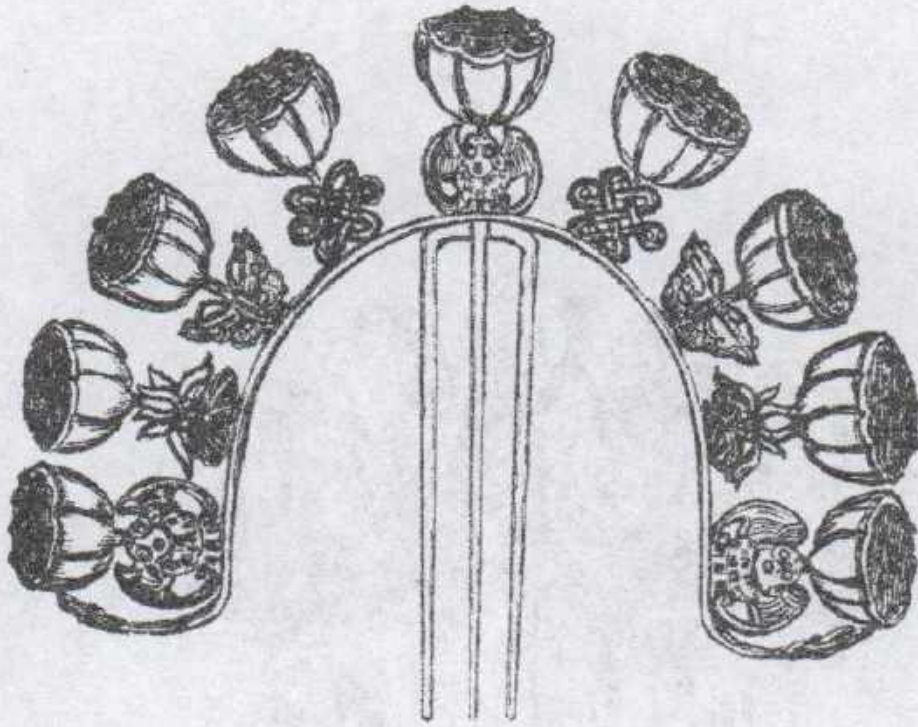


рис. 1

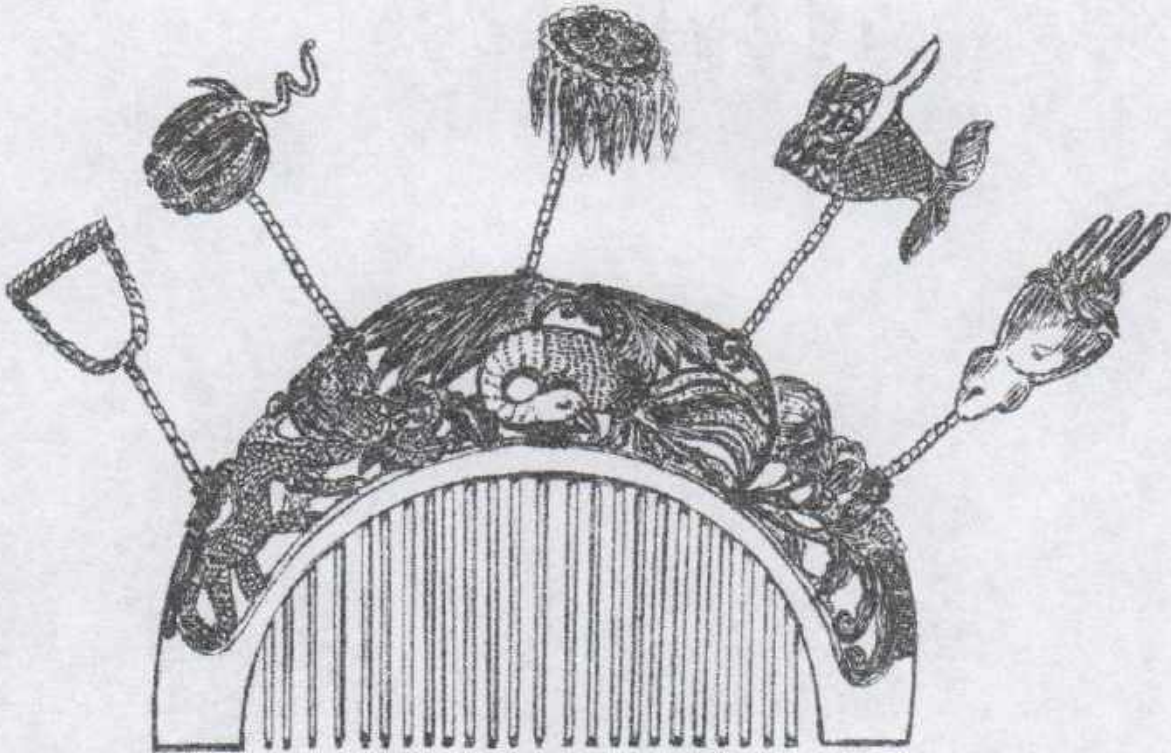
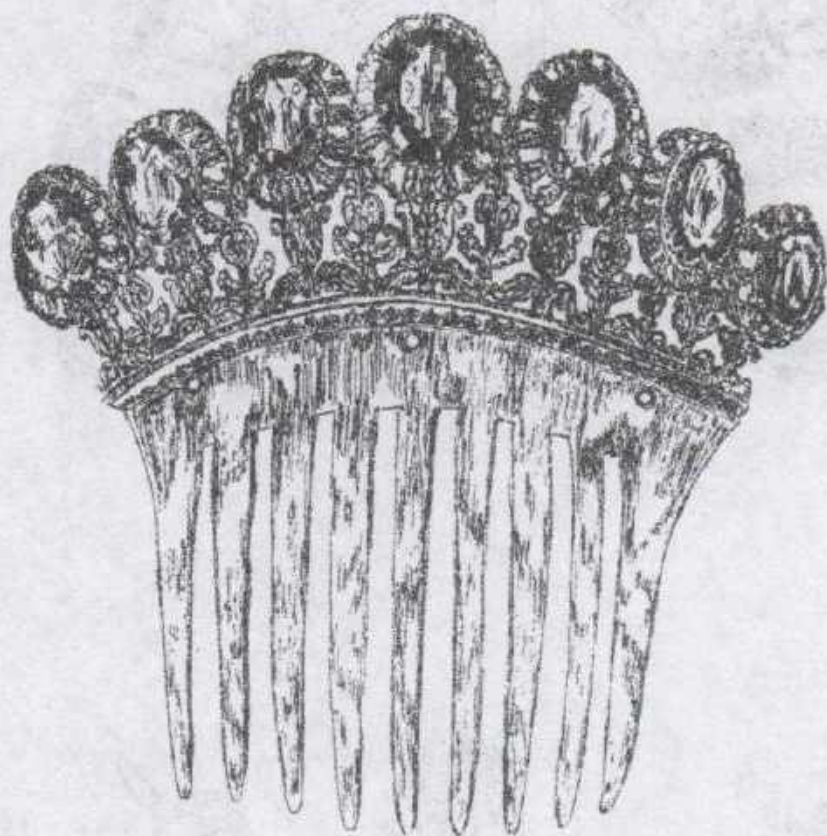


рис. 2



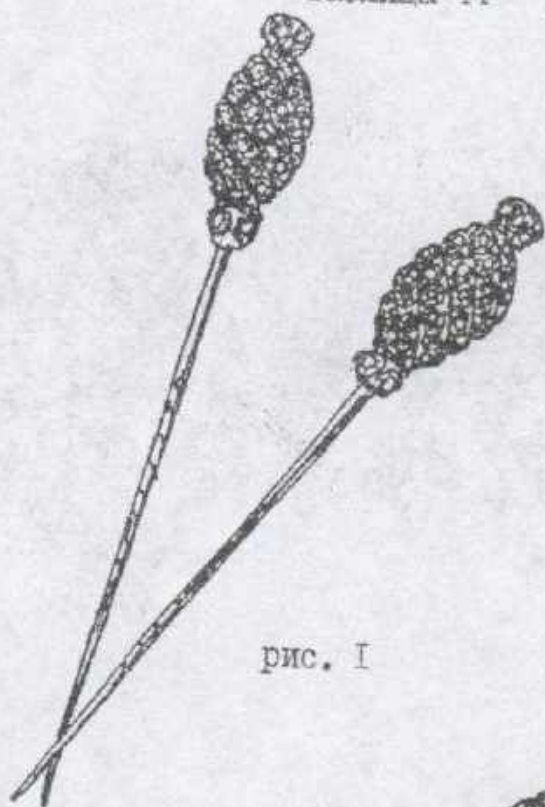


рис. 1

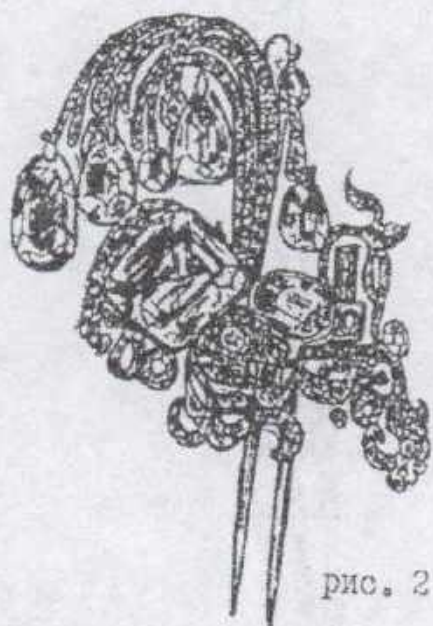


рис. 2

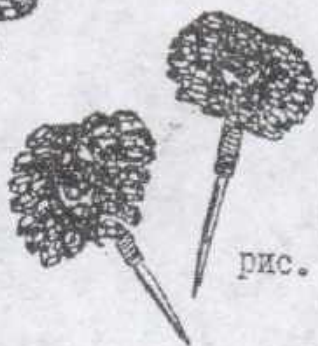


рис. 3



рис. 4

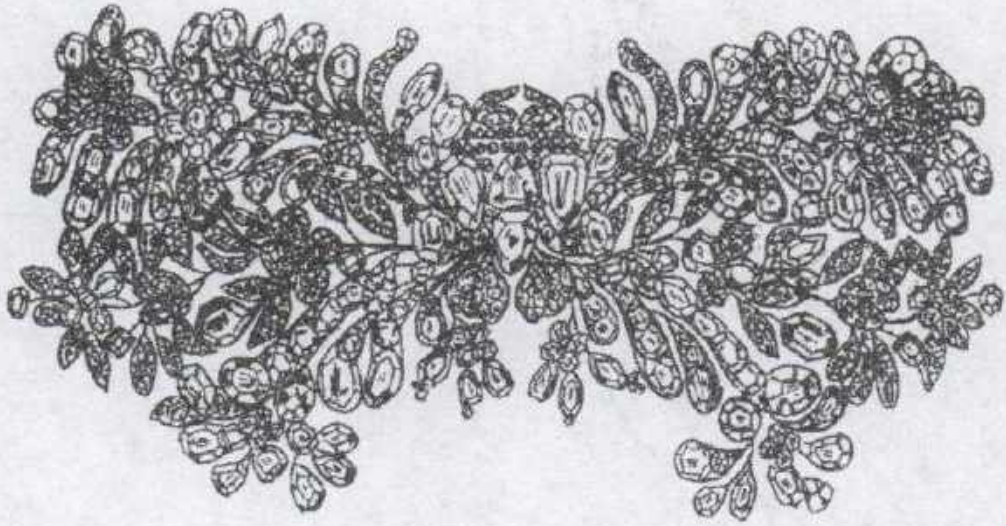


рис. 1

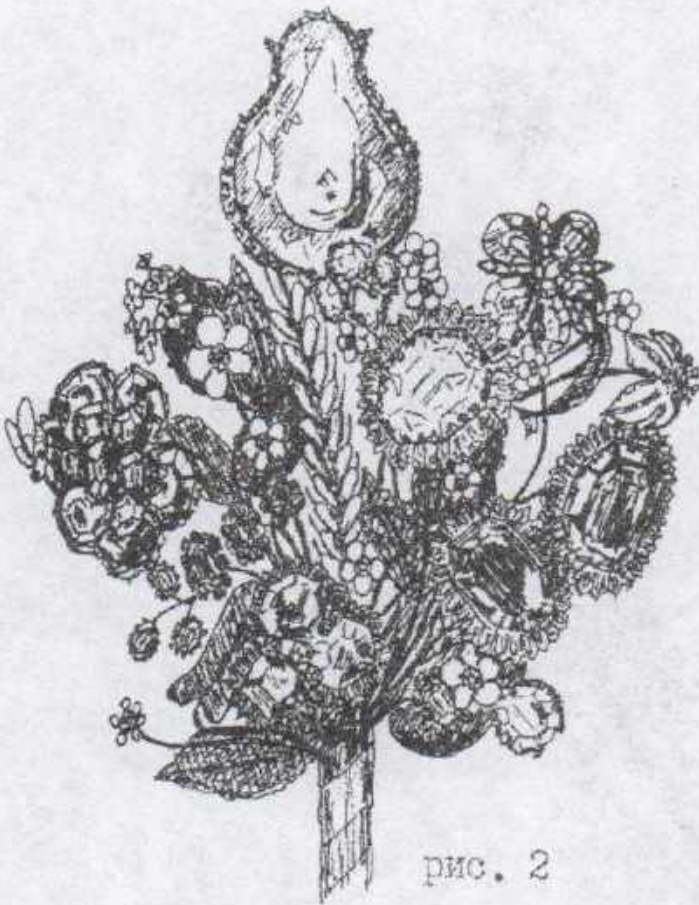


рис. 2

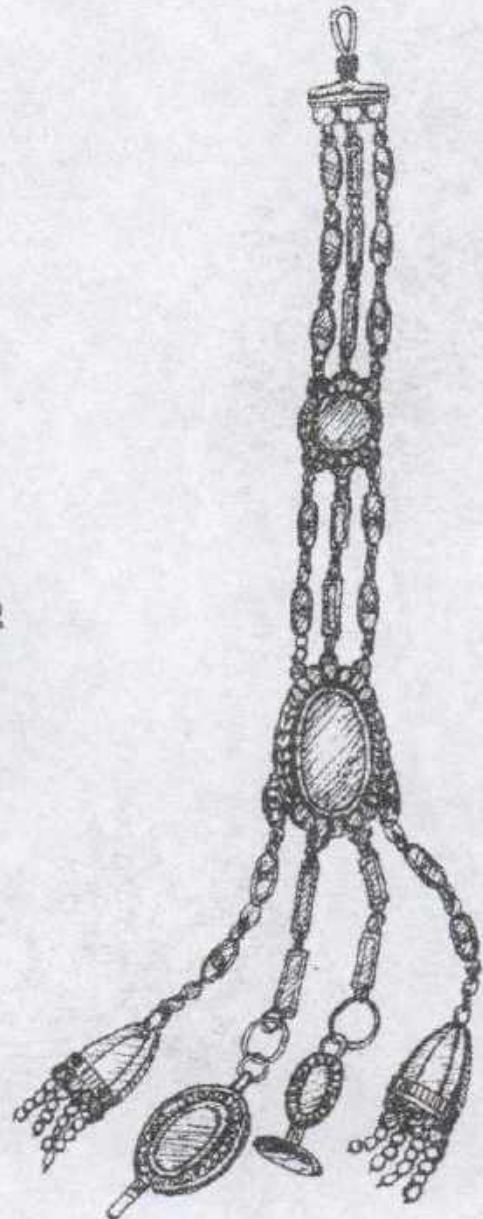


рис. 3





рис. 1



рис. 2



рис. 3



рис. 4



рис. 5

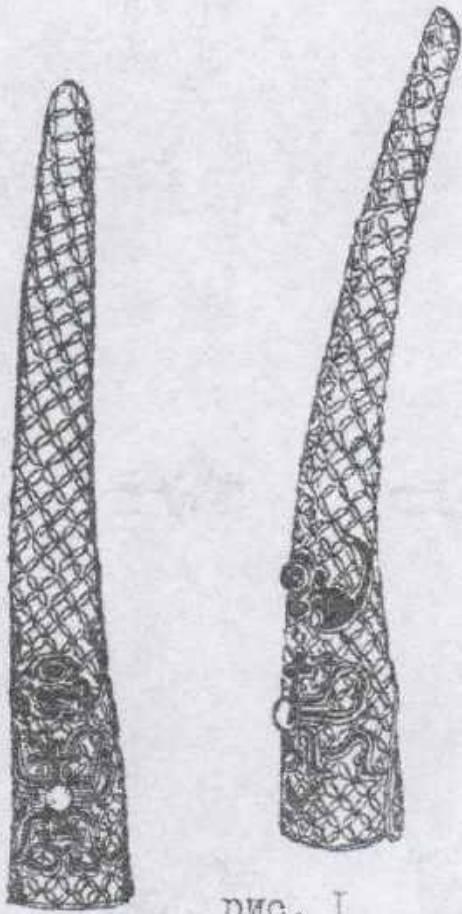


рис. 1



рис. 2



рис. 3



рис. 4



рис. 5



рис. 1



рис. 2

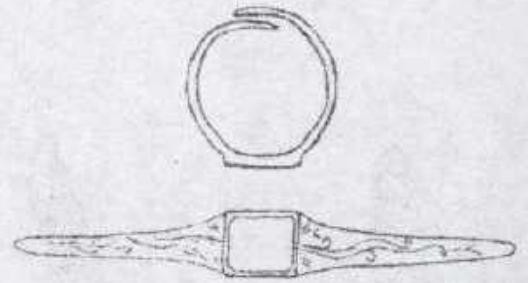
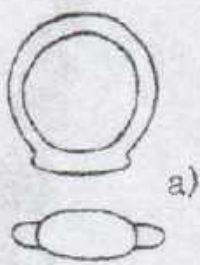
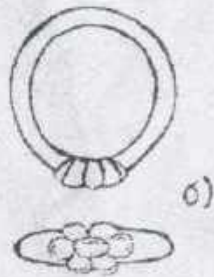


рис. 3



а)

рис. 4



б)



а)

рис. 5



б)



рис. 6



рис. 7



рис. 8

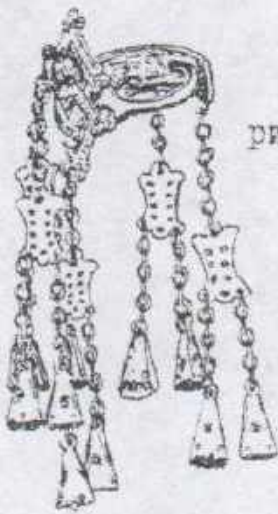


рис. 9

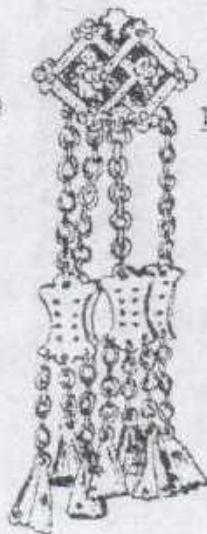


рис. 10

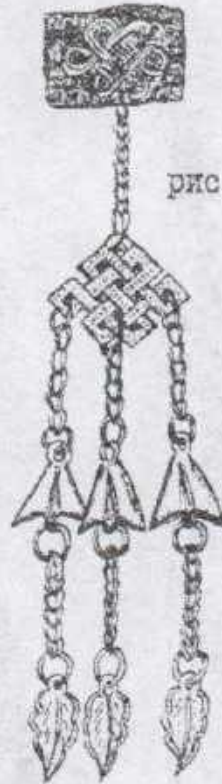
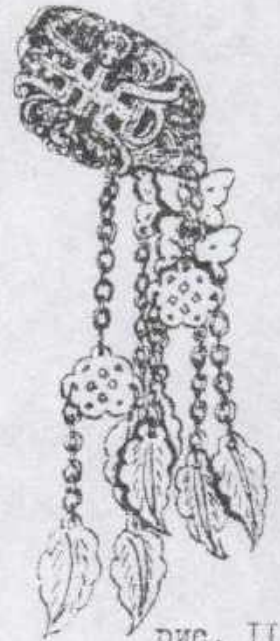


рис. 11



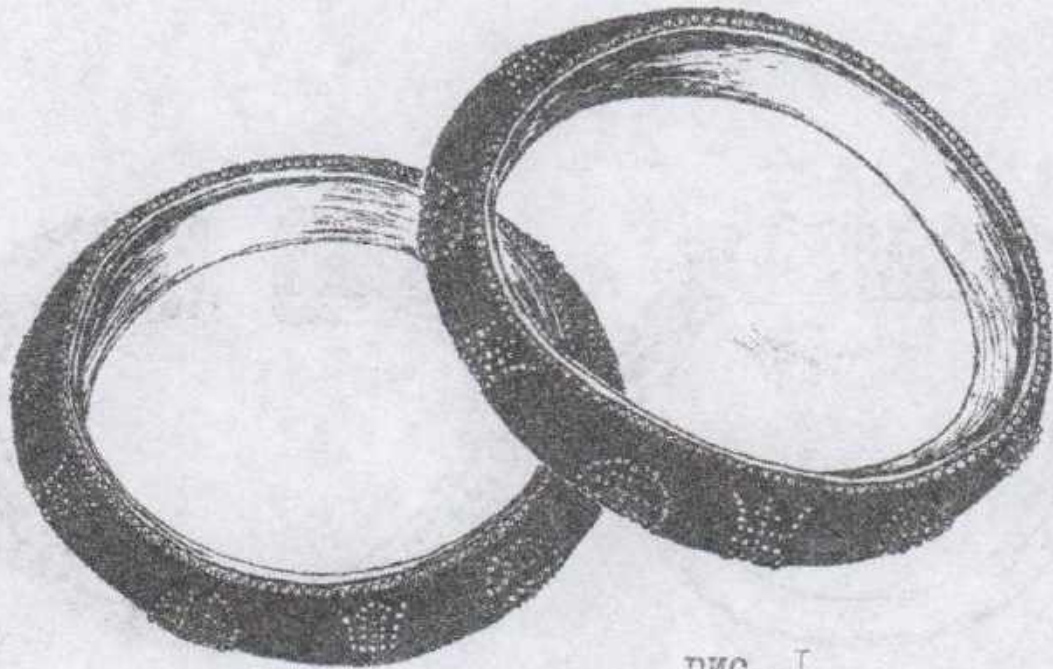


рис. 1

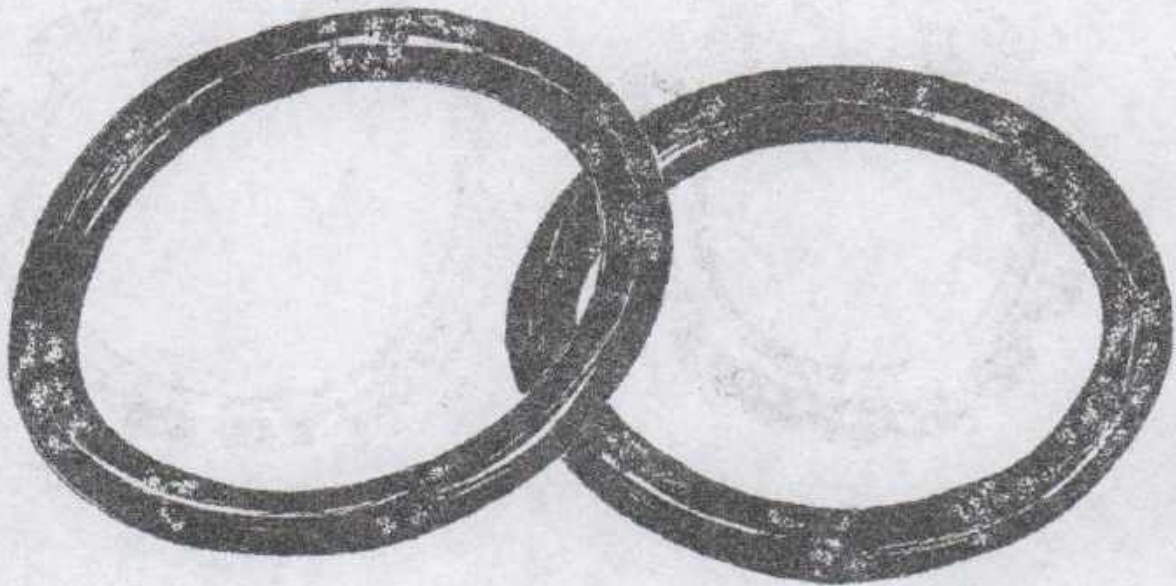


рис. 2

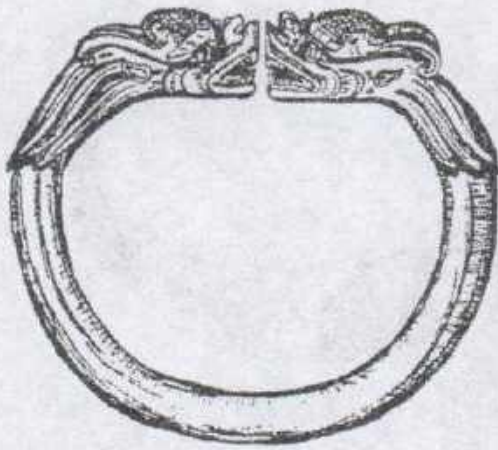


рис. 1

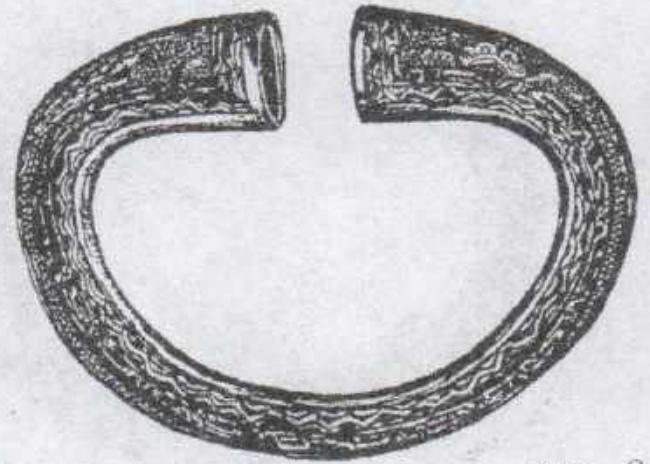


рис. 2



рис. 3



рис. 4

Таблица 52

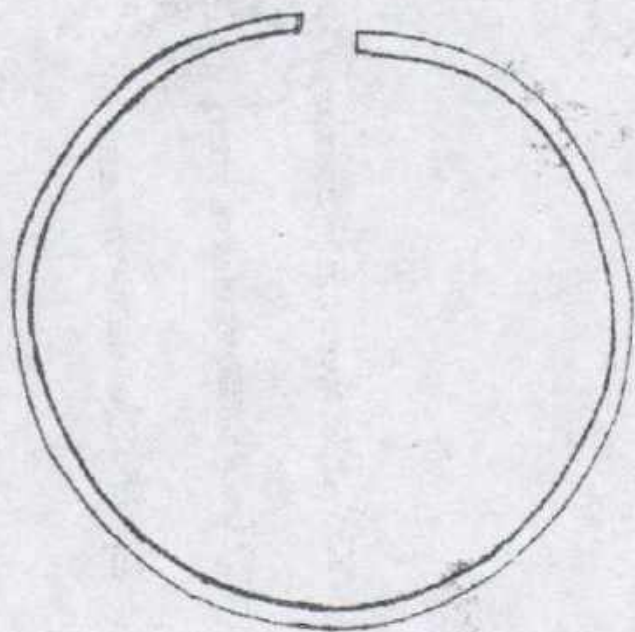


рис. 1

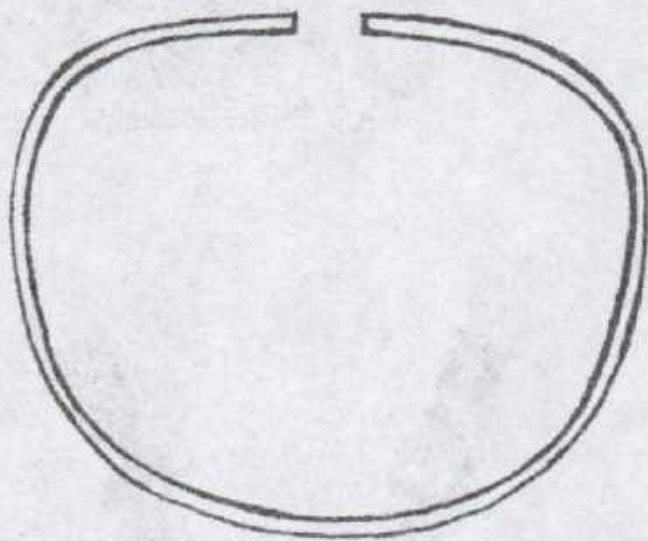


рис. 2



рис. 3



рис. 4



рис. 5



рис. 6



рис. 7



рис. 1

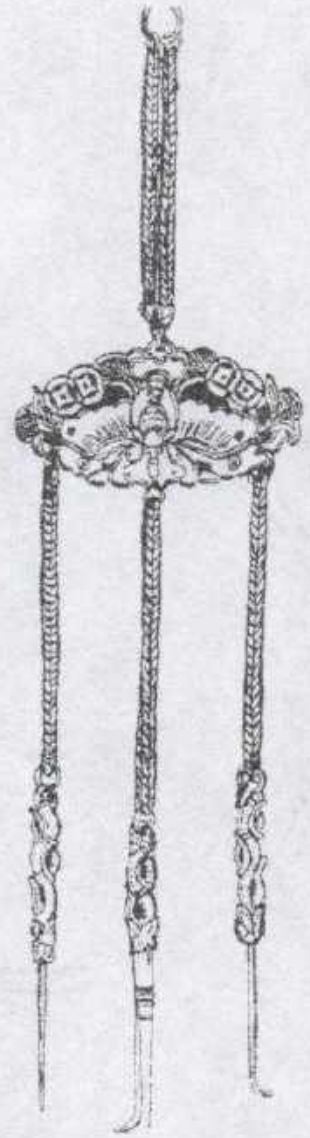


рис. 2



рис. 3



рис. 4

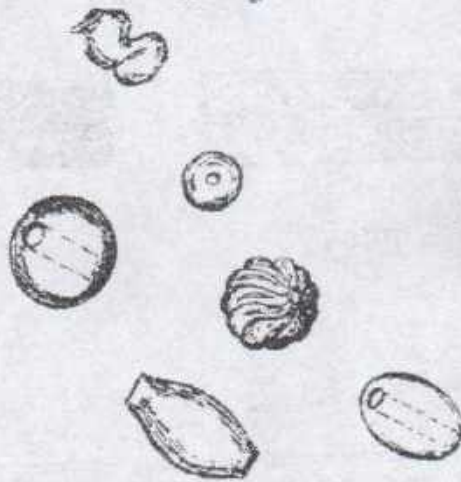


рис. 5

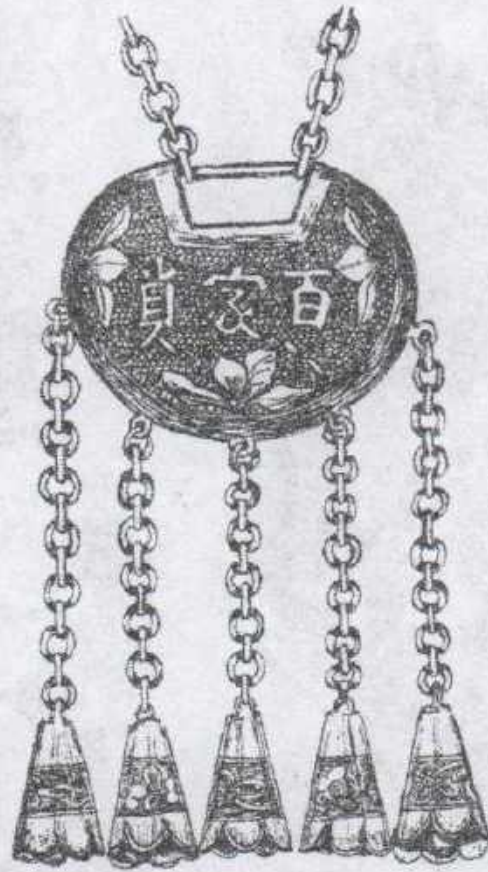


рис. 1

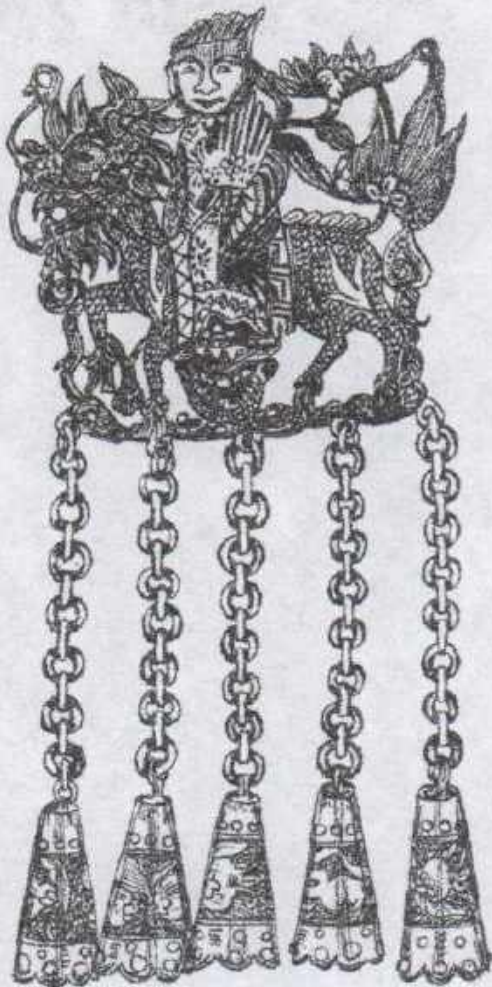


рис. 3

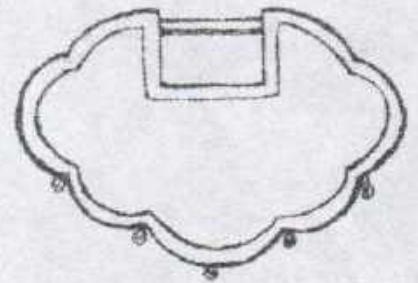


рис. 2

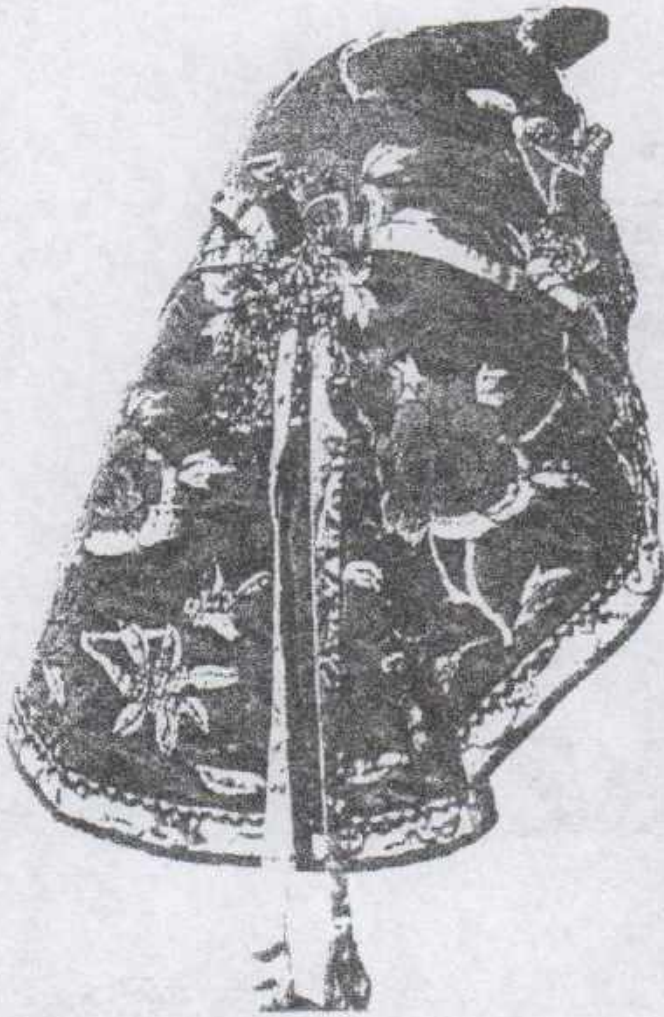




рис. 1



рис. 2



рис. 3

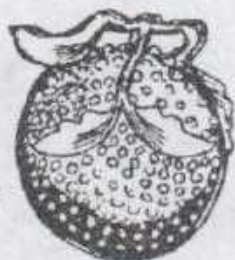


рис. 4



рис. 5



рис. 6



рис. 7



рис. 8

ПРИЛОЖЕНИЕ I.
Хронологическая таблица.

Эпоха неолита		VI - III тыс. до н.э.
Династия Ся	夏	XXI - XVI вв. до н. э.
Династия Шан-Инь	商殷	XVI - XI вв. до н. э.
Династия Чжоу	周	XI в. до н.э. - 526 г. до н.э.
Династия Цинь	秦	221 - 207 гг. до н.э.
Династия Хань	漢	206 г. до н.э. - 220 г.
Эпоха Саньго (Троецарствия)	三國	220 - 280 гг.
Династия Цзинь	晉	265 - 420 гг.
Эпоха Наньбайчао (Южных и Северных династий)	南北朝	420 - 589 гг.
Династия Суй	隋	581 - 618 гг.
Династия Тан	唐	618 - 907 гг.
Эпоха Удай (Пяти династий)	五代	907 - 960 гг.
Династия Сун	宋	960 - 1179 гг.
Государство Ляо	遼	916 - 1125 гг.
Государство Ся	夏	1032 - 1227 гг.
Государство Цзинь	金	1115 - 1234 гг.
Династия Юань	元	1271 - 1368 гг.
Династия Мин	明	1368 - 1644 гг.
Династия Цин	清	1644 - 1911 гг.*

1644	Шицзу(Шуньчжи)	世祖 (順治)
1662	Шэнцзу(Канси)	聖祖 (康熙)
1723	Шицзун(Юнчжэн)	世宗 (雍正)
1736	Гаоцзун(Цяньлун)	高宗 (乾隆)
1796	Жэньцзун(Цзяцин)	仁宗 (嘉慶)
1821	Сюаньцзун(Даогуан)	宣宗 (道光)
1851	Вэньцзун(Сяньфэн)	文宗 (咸豐)
1862	Муцзун(Тунчжи)	穆宗 (同治)
1875	Дэцзун(Гуансий)	德宗 (光緒)
1909	Пуи (Сваньтун)	溥儀 (宣統)

*В нижней части таблицы даны годы правления императоров маньчжурской династии Цин. Слева указан первый год правления императора по европейскому календарю, далее следуют имена правителей и (в скобках) девизы правлений в иероглифическом и русском вариантах написания.

Китайские названия материалов, применяемых в ювелирном деле.

бэйцзинь	白金	платина, серебро	лэйсунши	綠松石	бирюза
бан	蚌	жемчужная устрица	лэйцин	綠青	малахит
баоши	寶石	драгоценный камень (общее название)	лэйчжуши	綠柱石	берилл
биси	碧璽	бирюза	лэйчжуй	綠柱玉	изумруд
биши	碧石	бирюза, лшма	лэйюйсуй	綠玉髓	хризопраз
бийи	碧玉	бирюза	лэйцзинь	鎏金	червонное золото
гу	骨	кость (общее название)	манао	瑪瑙	красный агат, сер- долик
гуаньюй- суй	光玉髓	сердолик	маоцзинши	貓睛石	кошачий глаз
даймао	玳瑁	черепаховый панцирь	маояньши	貓眼石	кошачий глаз
далиши	大理石	мрамор	мипо	蜜珀	янтарь
дилин	玢羽	перья фазана	миши	蜜石	янтарь
дунчжу	果珠	крупный морской жемчуг	му	木	дерево (общее название)
инь	銀	серебро	нэцзяо	牛角	рог коровы
кунцзэши	孔雀石	малахит	сицзяо	犀角	рог носорога
кунцяолин	孔雀翎	перья павлина	сицзяо	兕角	рог носорога
ланьбаоши	藍寶石	сапфир	сянья	象牙	слоновая кость
ланьцзин	藍晶	аквамарин	таньсян	檀香	сандаловое дерево
ланьчжуй	藍柱玉	аквамарин	те	鐵	железо
люли	琉璃	цветное стекло	тун	銅	медь, бронза, латунь
лэйбаоши	綠寶石	изумруд	тунхэцзю	銅合金	медные сплавы

Фотоуши	佛頭石	халцедон	цинциньши	青金石	лазурит, ляпис-
Фэйлин	翡翎	красные перья самца зимородка	цуйлин	翠翎	лазурь синие перья самки зи- мородка
Фэйцуй- лин	翡翠翎	перья зимо- родка	чжу	竹	бамбук
Фэйцуй- юй	翡翠玉	малахит	чжу	珠	жемчуг
хунбаоши	紅寶石	рубин	чжуму	珠母	перламутр
хунцзин	紅晶	гранат	чжэньчжу	珍珠	жемчуг
хунюй	紅玉	рубин	чэньсян	沈香	дерево алоэ
хупо	琥珀	янтарь	чэньюй	磔磔	раковина тридакны
цело	伽羅	дерево алоэ	шаньху	珊瑚	коралл
цэнань- сян	伽南香	дерево алоэ	шуйцзин	水晶	горный хрусталь
цзинь	金	золото	юй	玉	нефрит
цзиньган- ши	金剛石	алмаз	юйбаоши	玉寶石	нефрит, жадеит
цзумулюй	祖母綠	изумруд	яо	瑤	яшма
цзыцзин	紫晶	аметист			
цзыюй	紫玉	аметист			

Китайские названия технических приемов, применяемых в ювелирном деле.

дуинь	鍍銀	серебрение	ханьцзе	焊接	пайка
дуцзинь	鍍金	золочение	хуэй	繪	роспись красками
дянь	鈿	инкрустация	цзиньлэйси	金累絲	золотая филигрань
дяньцуй	點翠	апликация перьями зимородка цуй	цзяочжу	澆鑄	отливка
дяочжо	雕琢	шлифовка	цянь	嵌	инкрустация
ецзинь	冶金	плавление металлов	чжуанькун	鑽孔	сверление отверстий
иньси	銀絲	серебряная филигрань	чуань	穿	низание
кэ	刻	резьба, гравировка	чуй	捶	ковка
лан	瑯	эмальирование	яинь	壓印	штамповка
лань	藍	эмальирование	ясин	壓型	формовка, тиснение
лоукэ	鏤刻	чеканка, гравировка, резьба			
лоукун	鏤空	ажурная резьба			
мао	鈎	кленка			
моя	模壓	штамповка			
моянъ	磨研	полировка, шлифовка			
соу	鏤	насечка, резьба			
сян	鑲	инкрустация			
тоудяо	透雕	ажурная резьба			
тоцзо	托座	лапки-крапаны для крепления камня			

Формы костюма эпохи Цин.

Обилие и неустойчивость форм, характеризовавших одежду с 1644 по 1759 г., сменились стабилизацией покроя и декора в результате издания императором Цяньлуном соответствующего закона, по которому с 1759 г. определялось пять основных форм мужской и женской одежды, которые охватывали гражданский и военный костюм, а также одеяния императора, аристократии и чиновников девяти рангов:

1.	чаофу	朝服	придворный костюм, служивший ритуальным облачением при жертвоприношениях и для самых торжественных церемоний при дворе
2.	цзифу	吉服	полуофициальный костюм, который надевали в менее торжественных случаях
3.	чанфу	常服	повседневный костюм
4.	синфу	行服	дорожный костюм
5.	кйи	雨衣	пождевое платье

Китайские женщины сохранили право в неофициальной обстановке носить национальный костюм и традиционную прическу. Во второй половине периода Цин форма чаофу постепенно вышла из употребления, сменившись формой цзифу.


ПРИЛОЖЕНИЕ 5.

Титулы цинской аристократии и дворянства.

В эпоху Цин к роду императора-хуанди (皇帝) принадлежали: императрица-мать - хуантайхоу (皇太后), императрица-жена - хуанхоу (皇后), драгоценная императорская наложница-хуангуйфэй (皇貴妃), драгоценная наложница-гуйфэй (貴妃), второстепенные наложницы - фэй (妃) и пинь (嬪); жена-фэй (妃) наследника хуантайцзы (皇太子), жены-фуцзинь (福晉) остальных сыновей императора-хуанцзы (皇子), жены-фуцзинь великих князей-цинъван (親王) и жалованных князей, уездных правителей-цзюньван (君王); жены-фужэнь (夫人) князей третьей степени-бэйлэ (貝勒), князей четвертой степени-бэйцзы (貝子); жены-фужэнь аристократов чжэньгогун (鎮國公), фугогун (輔國公), чжэньгоцзянцижунь (鎮國將軍), фугоцзянцижунь (輔國將軍); жены-шужэнь (恭人) жалованных полководцев-фанъэньцзянцижунь (奉恩將軍); принцессы государственного значения-гулунь гунчжу (固倫公主), принцессы знаменного значения-хэши гунчжу (和碩公主), цзюньчжу (郡主), уездные (пожалованные для кормления уездом) принцессы-сяньчжу (縣主), принцессы цзюньцжунь (郡君), сяньцжунь (縣君), сянцижунь (鄉君).

Жена наследника, как и наложница императора, носила титул фэй.

Титул фуцзинь с указанием соответствующего титула мужа в эпоху Цин

носили супруги сыновей императора-хуаншэн, великих князей-цинъван, жалованных князей-цзинъван, их второстепенные жены именовались шубу-цзинь (шу  - младшие). Жены аристократов не ниже фугоцзянцзинь носили титул фужэнь. Титул гулунь гунчжу получала дочь императора, рожденная императрицей-хуанхоу, титул хэши гунчжу - дочь императора, рожденная наложницей не ниже фэй. Дочери аристократов маньчжурской крови именовались гэгэ или доро гэгэ (多罗格格), где слово доро обозначало родство по женской линии, с указанием соответствующего ранга. Так, дочь цинъвана именовалась хэши гэгэ, дочь цзинъвана - доро гэгэ, дочь байлэ - байлэ доро гэгэ. Китайки, по своему положению близкие гэгэ, именовались сяоцзе (小姐) - барышня (такая-то). Дочь цинъвана получала титул цзиньчжу, рожденная от второстепенной жены не ниже второго ранга, - титул цзиньцзинь. Дочери князей цзинъван от главных жен получали титул сяньчжу, рожденные второстепенными женами и наложницами - титул сяньцзинь. Титул сяньцзинь получали также дочери старшего императорского сына, которых почтительно именовали гушань гэгэ (固山格格). Дочери байлэ получали титул цзиньцзинь. Дочери аристократов не ниже фугоцзянцзинь, рожденные женами-фужэнь, а также дочери гунов восьми степеней получали титул сянцзинь. Все знатные девушки (гэгэ) считались принадлежащими к роду императора и имели при дворе денежное жалование. Мужья принцесс, зятья аристокра-

тов, получали титул эфу (額 駙) с добавлением соответствующего титула жены.

К роду императора не принадлежали носившие титул фужэнь жены знатных особ, имеющих следующие жалованные дворянские титулы:

миньгун (民 公) - князь, герцог; хоу (侯) - маркиз; бо (伯) - граф; цзы (子) - виконт; нань (男) - барон, а также жены чиновников девяти рангов.

Сведения, данные в приложении, приведены Чжоу Сибао в примечаниях к главе, посвященной костюму эпохи Цин (указ. соч., с.482).

ПРИЛОЖЕНИЕ 6.

Знаки различия в официальных украшениях цинской аристократии, дворянства и чиновников.

I. Мужские

ранг	уборы <u>чаогуань</u> (зимние- <u>дун</u> , летние - <u>ся</u>)	уборы <u>цзибу-гуань</u> (<u>дун</u> , <u>ся</u>)	парадные пояса <u>чаодай</u>
<u>хуанли</u>	навершие трехъярусное - <u>саньцэндин</u> жемчужно-золотое, жемчужин <u>дунчжу</u> 15, золотых драконов <u>цзиньлун</u> - 3 ряда, перемежаются <u>дунчжу</u> -3, сверху большая вертикально стоящая жемчужина <u>чжэньчжу</u> -1; только летние: впереди-золотой будда - <u>цзиньфо</u> -1, <u>дунчжу</u> -15, сзади-кокарда <u>шэлинь</u> -1, <u>дунчжу</u> -7	навершие <u>дин</u> , в нем-большая жемчужина <u>чжэньчжу</u> -1 в оправе в виде цветочной розетки <u>цзиньхуа</u>	набор украшений I типа: круглых накладных пластин гладкого золота- <u>цзиньбаньбань</u> с узором <u>дунвэнь</u> -4, в каждой <u>дунчжу</u> -5, <u>чжэньчжу</u> -12, рубин- <u>хунбаоши</u> -1. Набор украшений II типа: квадратных накладных пластин гладкого золота с аналогичным декором - <u>цзиньфанбань</u> - 4
<u>хуантайцзы</u>	<u>саньцэндин</u> , <u>дунчжу</u> - 13, сверху большая <u>дунчжу</u> -1, остальное, как у <u>хуанли</u> ; только летние: впереди- <u>цзиньфо</u> -1, <u>дунчжу</u> - 13, сзади - <u>шэлинь</u> -1, <u>дунчжу</u> -6	навершие <u>дин</u> в виде узелка из красного шнура <u>хунжунцзе</u>	<u>цзиньбаньбань</u> - 4, в каждой пластинке <u>дунчжу</u> - 5
<u>хуанцзы</u>	навершие двухъярусное - <u>эрцэндин</u> , <u>дунчжу</u> -10, золотых драконов <u>цзиньлун</u> -2 ряда, перемежаются крупными <u>дунчжу</u> -2, сверху рубин <u>хунбаоши</u> - 1; только летние: впереди- <u>шэлинь</u> -1, <u>дунчжу</u> -5, сзади- цветочная розетка <u>цзиньхуа</u> -1, <u>дунчжу</u> - 4	как у <u>хуантайцзы</u>	<u>цзиньфанбань</u> - 4, в каждой <u>дунчжу</u> - 4, кошачий глаз <u>маояньши</u> - 1
<u>цинъван</u>	как у <u>хуанцзы</u>	навершие <u>дин</u> , рубин <u>хунбаоши</u> -1 в оправе <u>цзиньхуа</u>	как у <u>хуанцзы</u>
<u>цинъван</u> <u>шицзы</u> (сино- <u>въя</u> <u>цинъвана</u>)	в навершии <u>эрцэндин</u> жемчужин <u>дунчжу</u> -9, остальное, как у <u>хуанцзы</u>	как у <u>цинъвана</u>	<u>цзиньфанбань</u> - 4, в каждой <u>дунчжу</u> - 3
<u>цзинъван</u>	<u>эрцэндин</u> , <u>дунчжу</u> - 8, остальное, как у <u>хуанцзы</u> только летние: впереди- <u>шэлинь</u> -1, <u>дунчжу</u> -4, сзади <u>цзиньхуа</u> - 1, <u>дунчжу</u> - 3	как у <u>цинъвана</u>	<u>цзиньфанбань</u> - 4, в каждой <u>дунчжу</u> - 2, <u>маояньши</u> - 1
<u>байлэ</u>	<u>эрцэндин</u> , <u>дунчжу</u> - 7, драконов <u>цзиньлун</u> -2 ряда, перемежаются крупными <u>дунчжу</u> -2, сверху рубин <u>хунбаоши</u> -1; только летние: впереди- <u>шэлинь</u> -1, <u>дунчжу</u> -3, сзади- <u>цзиньхуа</u> - 1, <u>дунчжу</u> - 2	как у <u>цинъвана</u>	<u>цзиньфанбань</u> - 4, в каждой <u>дунчжу</u> - 2

<u>бэйцзи</u>	дунчжу - 6, остальное, как у бэйла; только летние: впереди - <u>шалинь</u> - I, дунчжу - 2; сзади - <u>цзиньхуа</u> - I, дунчжу - I.	как у <u>цинъвана</u>	<u>цзиньфанбань</u> - 4, в каждой - <u>дунчжу</u> - I
<u>чжэньгогун</u>	дунчжу - 5, остальное, как у бэйла; только летние: впереди - <u>шалинь</u> - I, дунчжу - I, сзади - <u>цзиньхуа</u> - I, бирюза <u>люйсунши</u> - I	как у <u>цинъвана</u>	<u>цзиньфанбянь</u> - 4, в каждой - <u>маояньши</u> - I
<u>фугогун</u>	дунчжу - 4, остальное, как у <u>чжэньгогуна</u>	как у <u>цинъвана</u>	как у <u>чжэньгогуна</u>
<u>чжэньгоцзянцзюнь</u>	как у чиновника I ранга	как у чиновника I ранга	как у чиновника II ранга
<u>фугоцзянцзюнь</u>	как у чиновника II ранга	как у чиновника II ранга	как у чиновника II ранга
<u>фэнгоцзянцзюнь</u>	как у чиновника II ранга	как у чиновника III ранга	как у чиновника III ранга
<u>фэнъэньцзянцзюнь</u>	как у чиновника IV ранга	как у чиновника IV ранга	как у чиновника IV ранга
<u>гулунь эфу</u>	как у бэйцзи	коралл <u>шаньху</u> - I в оправе в виде розетки <u>цзиньхуа</u> /у нижестоящих аналогично/	<u>цзиньфанбянь</u> - 4, в каждой <u>дунчжу</u> - I, камни цвета <u>цин</u> и <u>лань</u> (синезеленой гаммы) в подвесках
<u>хэши эфу</u>	как у <u>чжэньгогуна</u>	как у <u>гулунь эфу</u>	<u>цзиньфанбянь</u> - 4, в каждой - кошачий глаз <u>маояньши</u> - I, остальное, как у <u>гулунь эфу</u>
<u>цзиньчжу эфу</u>	как у <u>чжэньгоцзянцзюнь</u>	как у <u>гулунь эфу</u>	как у <u>хоу</u>
<u>сяньчжу эфу</u>	как у <u>фугоцзянцзюнь</u>	как у чиновника II ранга	как у чиновника II ранга
<u>цзиньцзюнь эфу</u>	как у <u>фэнгоцзянцзюнь</u>	как у чиновника III ранга	как у чиновника III ранга
<u>сяньцзюнь эфу</u>	как у <u>фэнъэньцзянцзюнь</u>	как у чиновника IV ранга	железных квадратных пластин <u>тефансань</u> с золотой насечкой - 4
<u>сянцзюнь эфу</u>	как у чиновника V ранга	как у чиновника V ранга	как у <u>сяньцзюнь эфу</u>
<u>миньгун</u>	навершие <u>дин</u> в виде гравированной цветочной розетки <u>лоухуацзинь</u> - I, сверху рубин <u>хунбаоши</u> - I, дунчжу - 4	коралл <u>шаньху</u> - I	круглых пластин <u>фаньбянь</u> из гравированного золота <u>лоухуацзинь</u> - 4, в каждой - <u>маояньши</u> - I

<u>хоу</u>	<u>дунчжу</u> - 3, остальное, как у <u>миньгунна</u>	как у <u>миньгунна</u>	<u>ваньбань</u> из резного золота <u>лоухуацзинь</u> с инкрустацией <u>нерритом юй</u> - 4, в каждой пластине - бирюза <u>лайсунши</u> - 1
<u>бо</u>	<u>дунчжу</u> - 2, остальное, как у <u>миньгунна</u>	как у <u>миньгунна</u>	<u>лоухуацзинь</u> <u>ваньбань</u> - 4, в каждой - рубин <u>хунбаоши</u> - 1
<u>цзи</u>	<u>дунчжу</u> - 1, остальное, как у <u>миньгунна</u>	как у <u>миньгунна</u>	как у чиновника I ранга
<u>нань</u>	как у чиновника II ранга	как у чиновника II ранга	как у чиновника II ранга
I ранг (гражданский и военный)	навершие <u>дин</u> в виде гравированной цветочной розетки <u>лоухуацзинь</u> - I, сверху рубин <u>хунбаоши</u> - 1, <u>дунчжу</u> - I	коралл <u>шаньху</u> в оправе в виде розетки <u>цзиньхуа</u>	<u>лоухуацзинь</u> <u>фаньбань</u> с инкрустацией камнем <u>юй</u> - 4, в каждой - рубин <u>хунбаоши</u> - 1
II ранг	<u>лоухуацзинь</u> - I, сверху - резной коралл <u>лоухуашаньху</u> - I, маленький рубин <u>хунбаоши</u> - 1	резной коралл <u>лоухуашаньху</u>	<u>лоухуацзинь</u> <u>ваньбань</u> - 4, в каждой - рубин <u>хунбаоши</u> - 1
III ранг	сверху сапфир <u>ланьбаоши</u> - I, остальное, как у II ранга	сапфир <u>ланьбаоши</u>	<u>лоухуацзинь</u> <u>ваньбань</u> - 4, остальное, как у I ранга
IV ранг	<u>лоухуацзинь</u> - I, сверху лазурит <u>пинциньши</u> - I, маленький сапфир <u>ланьбаоши</u> - I	лазурит <u>пинциньши</u>	круглых пластин <u>ваньбань</u> из серебра <u>инь</u> с инкрустацией резным золотом <u>лоухуацзинь</u> - 4
V ранг	сверху горный хрусталь <u>шуйцзинь</u> - I, остальное, как у IV ранга	горный хрусталь <u>шуйцзинь</u>	<u>иньваньбань</u> с инкрустацией гладким золотом <u>сунцзинь</u> - 4
VI ранг	сверху тридахна <u>чэцэй</u> , остальное, как у IV ранга	тридахна <u>чэцэй</u>	<u>иньваньбань</u> с инкрустацией черепаховым щитом <u>даймао</u> - 4
VII ранг	<u>лоухуацзинь</u> - I, сверху - гладкое золото <u>сунцзинь</u> - I, маленький горный хрусталь <u>шуйцзинь</u> - I	гладкое золото <u>сунцзинь</u>	<u>ваньбань</u> из гладкого серебра <u>сунинь</u> - 4
VIII ранг	<u>лоухуацзинь</u> - I, сверху - гравированное золото <u>хуацзинь</u> - I	резное золото <u>лоухуацзинь</u>	<u>иньваньбань</u> с инкрустацией светлым рогом коровы <u>миньньцзяо</u> - 4
IX ранг	<u>лоухуацзинь</u> - I, сверху - гравированное серебро <u>хуаинь</u> - I	резное серебро <u>лоухуаинь</u>	<u>иньваньбань</u> с инкрустацией черным рогом <u>унцзяо</u>

Следующие титулованные лица имеют в головном уборе павлинье перо: бэйцзы и гулунь эбу - перо с тремя глазками саньянькунцзяолин, чэаньгогун, бугогун и хэши

эбу — перо с двумя глазками — шунаньнькунцзюлин, военные чины дворцовой стражи шивэй I—III рангов кроме наверхия дин (как у чиновников III—V рангов соответственно) имеют павлинье перо с одним глазком — кунцзюлин, а военный чин IV ранга — ланьлин шивэй кроме наверхия дин (как у чиновника VI ранга) имеет перо без глазка — ланьлин.

2. Женские

ранг	уборы <u>чаогуань</u> (зимние и летние)	диадема <u>цзинььюэ</u>	шейный об-руч <u>линьюэ</u>	уборы <u>цзибугуань</u>	ожерелье <u>чаочжу</u>	серьги <u>эрши</u>
<u>хуангайхоу</u> <u>хуанхоу</u>	наверхие трехърусное <u>саньцэндин</u> , сверху — <u>дунчжу</u> -1, золотых <u>фениксов цзиньфэн</u> -3, перемежаются жемчужинами <u>дунчжу</u> -4, на каждом <u>фениксе дунчжу</u> -3, <u>чжэньчжу</u> -17; вокруг тульи: <u>цзиньфэн</u> -7, в каждом <u>дунчжу</u> -9, <u>чжэньчжу</u> -21, <u>маояньши</u> -1; сзади золотой <u>фазан цзиньди</u> -1, в нем <u>чжэньчжу</u> -16, <u>маояньши</u> -1, <u>рядов бус</u> -5, в них <u>чжэньчжу</u> -302, <u>перевязь цзиньсян</u> -1, в ней — <u>лазурит цинциньши</u> -1, <u>дунчжу</u> , <u>чжэньчжу</u> -по 6, на концах <u>бус</u> -кораллы <u>шаньху</u> , <u>ленты хулин</u> -2, <u>светложелтые</u>	облачных украшений <u>куньши</u> из <u>лазурита цинциньши</u> , <u>ограбленных</u> в <u>золото</u> , с <u>инкрустацией дунчжу</u> -13, <u>сзади рядов бус</u> -5, в них <u>чжэньчжу</u> -324, <u>цзиньсян</u> -2, в каждой <u>лазурит</u> -1, <u>дунчжу</u> , <u>чжэньчжу</u> -по 6, на концах <u>шаньху</u>	из резного <u>золота лоу цзинь</u> , <u>дунчжу</u> -11, <u>про мехутки</u> из <u>коралла шаньху</u> , <u>шнуров тао</u> -2, <u>светложелтых</u> , в <u>середине</u> -бусы из <u>шаньху</u> , на <u>концах</u> -бирюза <u>лайсуши</u>	наверхие <u>дин</u> , в нем <u>большая дунчжу</u> -1, в <u>оправе</u> в <u>виде цветочной розетки цзиньхуа</u>	с <u>формой чаоху</u> -3, с <u>формой цзибу</u> -1, как и у <u>всех ниже стоящих дам</u> , в том числе <u>чаочжу</u> из <u>жемчуга дунчжу</u> -1, из <u>шаньху</u> -2, <u>шнуры тао</u> <u>светложелтые</u>	по 3 с <u>каждой стороны</u> , в <u>одной</u> <u>серьге</u> <u>золотых драконов</u> <u>цзиньлин</u> -1, <u>жемчужин дунчжу</u> -2
<u>хуангуйфэй</u>	<u>саньцэндин</u> , сверху <u>дунчжу</u> -1, <u>цзиньфэн</u> -3, перемежаются <u>дунчжу</u> -4, в каждом <u>чжэньчжу</u> -17; вокруг тульи: <u>цзиньфэн</u> -7, в каждом <u>дунчжу</u> -9, <u>чжэньчжу</u> -21; сзади: <u>цзиньди</u> -1, в нем <u>чжэньчжу</u> -16, <u>маояньши</u> -1, <u>рядов бус</u> -3, в них <u>чжэньчжу</u> -192, <u>цзиньсян</u> -1, в ней — <u>лазурит</u> -1, <u>дунчжу</u> , <u>чжэньчжу</u> -по 4, на <u>концах бус</u> - <u>шаньху</u> , <u>хулин</u> -2, <u>светложелтые</u>	<u>куньши</u> , <u>дунчжу</u> -12, <u>сзади рядов бус</u> -3, в них <u>чжэньчжу</u> -204, <u>цзиньсян</u> -1, <u>остальное</u> , как у <u>хуанхоу</u>	<u>дунчжу</u> -7, <u>остальное</u> , как у <u>хуанхоу</u>	как у <u>хуанхоу</u>	из <u>янтаря мипо</u> -1, из <u>шаньху</u> -2, <u>тао</u> <u>светложелтые</u>	как у <u>хуанхоу</u>
<u>гуйфэй</u>	<u>хулин</u> -2, <u>темножелтые</u> , <u>остальное</u> , как у <u>хуангуйфэй</u>	как у <u>хуангуйфэй</u>	<u>тао</u> -2, <u>темножелтые</u> , <u>остальное</u> как у <u>хуангуйфэй</u>	как у <u>хуанхоу</u>	<u>тао</u> <u>темножелтые</u> , <u>остальное</u> , как у <u>хуангуйфэй</u>	как у <u>хуанхоу</u>

<u>фэй</u>	навершие двухъярусное эрцэндин, сверху дунчжу-1, цзиньфэн-2, перемежаются дунчжу-3, в каждом дунчжу-9, чжэньчжу-17, маояньши-1; вокруг тульи: цзиньфэн-5, в каждом дунчжу-7, чжэньчжу-21; сзади: цзиньли-1, в нем чжэньчжу-16, маояньши-1, рядов бус-3, в них чжэньчжу-188, цзиньсян-1, в ней лазурит-1, дунчжу, чжэньчжу-по 4, на концах шаньху, хулин-2, темножелтые	кньши, дунчжу-11, сзади рядов бус-3, в них чжэньчжу-197, цзиньсян-1, остальное как у хуанхоу	как у гуйфэй	в навершии дин бирюза или яшма ой-1	как у гуйфэй	как у хуанхоу
<u>пинь</u>	вокруг тульи: цзиньфэн-5, в каждом дунчжу-5, чжэньчжу-19; сзади: цзиньди-1, рядов бус-3, в них чжэньчжу-172, цзиньсян-1, в ней лазурит-1, дунчжу, чжэньчжу-по 3, остальное, как у фэй	кньши, дунчжу-8, сзади рядов бус-3, в них чжэньчжу-177, цзиньсян-2, в каждой лазурит-1, дунчжу, чжэньчжу-по 4, остальное как у хуанхоу	как у гуйфэй	как у фэй	как у гуйфэй	как у хуанхоу
<u>хуантайцзы-фэй</u>	как у хуангуйфэй	как у хуангуйфэй	как у хуангуйфэй	как у фэй	как у хуангуйфэй	как у хуангуйфэй
<u>хуанцзы фу-цзинь, пинь-ван фуцзинь</u>	навершие трехъярусное саньцэндин из резного золота доу-цзинь, сверху рубин хунобаоши-1, дунчжу-10; вокруг тульи: золотых павлинов цзинькунцяо-5, в каждом дунчжу-7, маленьких чжэньчжу-39; сзади: цзинькунцяо-1, рядов бус-3, в них чжэньчжу-165, цзиньсян-1, в ней лазурит-1, на концах шаньху, хулин-2, темножелтые	кньши, дунчжу-9, промежутки из лазурита, сзади рядов бус-3, цзиньсян-1, в ней лазурит-1, дунчжу, чжэньчжу-по 4, остальное как у хуанхоу	как у гуйфэй	в навершии дин-рубин хунбаоши-1	как у гуйфэй	по 3 с каждой стороны, в одной серьге-золотое облако-цзинь-кнь-1, бусин чжу-2
<u>цинъван ши-цзы фуцзинь</u>	эрцэндин, сверху рубин-1, дунчжу-9; вокруг тульи: цзинькунцяо-5, в каждом дунчжу-6; сзади: цзинькунцяо-1, рядов	кньши, дунчжу-8, остальное как у хуанцзы фу-цзинь	как у хуанцзы фу-цзинь	как у хуанцзы фу-цзинь	как у хуанцзы фу-цзинь	как у хуанцзы фу-цзинь

	бус-3, цзиньсян-1, в ней- лазурит-1, дунчжу-3, на концах - шаньху, хулин-2, темножелтые	248				
<u>цзиньван</u> <u>фуцзинь</u>	эриэндин, сверху-рубин-1, дунчжу-8; вокруг тульи: цзинькунцяо-5, в каждом дунчжу-5; сзади: цзинькунцяо-1, рядов бус-3, цзиньсян-1, в ней- лазурит-1, хулин-2, темножелтые	цзиньсян-2, в них- лазурит-1, остальное как у циньван шидзи фуцзинь	как у хуанцзы фуцзинь	как у хуанцзы фуцзинь	как у хуанцзы фуцзинь	как у хуанцзы фуцзинь
<u>байла фу- жэнь</u>	эриэндин, сверху-рубин-1, дунчжу-7; вокруг тульи: цзинькунцяо-5, в каждом дунчжу-3; сзади: цзинькунцяо-1, рядов бус-3, цзиньсян-1, в ней- лазурит-1, на концах - шаньху, остальное, как у цзиньван фуцзинь	кныши, дунчжу-7, промежутки из лазурита, сзади рядов бус-3, цзиньсян-2, в каждой- лазурит-1, на концах- шаньху	в основном, как у хуанцзы фуцзинь, но в шнурах тао-камни Прета цин	рубин хунбаоши	в основном как у хуанцзы фуцзинь, но в тао-камни цвета цин	как у хуанцзы фуцзинь
<u>байцзы фу- жэнь</u>	эриэндин, сверху-рубин-1, дунчжу-6; вокруг тульи: цзинькунцяо-5, в каждом дунчжу-3; сзади: цзинькунцяо-1, рядов бус-3, цзиньсян-1, в ней- лазурит-1, на концах-шаньху, хулин-2, цвета цин	кныши, дунчжу-6, остальное как у байла фуцзинь	как у байла фуцзинь	как у байла фуцзинь	как у байла фуцзинь	как у байла фуцзинь
<u>чжэньгогун</u> <u>фуцзинь</u>	эриэндин, рубин-1, дунчжу-3, остальное, как у байцзы фуцзинь	кныши, дунчжу-5, остальное, как у байла фуцзинь	как у байла фуцзинь	как у байла фуцзинь	как у байла фуцзинь	как у байла фуцзинь
<u>фугогун</u> <u>фуцзинь</u>	эриэндин, рубин-1, дунчжу-4, остальное, как у байцзы фуцзинь	кныши, дунчжу-4, остальное, как у байла фуцзинь	как у байла фуцзинь	как у байла фуцзинь	как у байла фуцзинь	как у байла фуцзинь
<u>чжэньгоцзян</u> <u>цзинь фу- жэнь</u>	как у жены чиновника I ранга	как у жены чиновника I ранга	как у жены чиновника I ранга	как у жены чиновника I ранга	как у жены чиновника I ранга	как у жены чиновника I ранга
<u>фугоцзян</u> <u>цзинь фу- жэнь</u>	как у жены чиновника II ранга	как у II ранга	как у II ранга	как у II ранга	как у II ранга	как у II ранга

<u>Фэнгоцзи- цзэнь фужэнь</u>	как у жены чиновника III ранга	как у жены чиновника III ранга				
<u>Фэньэнь- цзянциэнь фужэнь</u>	как у жены чиновника IV ранга	как у жены чиновника IV ранга				
<u>Гулунь гун- чжу</u>	как у <u>хуанцзы фуцзинь</u>	как у <u>хуанцзы фуцзинь</u>				
<u>Хэши гунчжу</u>	как у <u>цинъван шицзы фуцзинь</u>	как у <u>цинъван шицзы фуцзинь</u>				
<u>Цзэньчжу</u>	как у <u>цзэньван фуцзинь</u>	как у <u>цзэньван фуцзинь</u>				
<u>Сяньчжу</u>	как у <u>бэйлэ фужэнь</u>	как у <u>хуанцзы фуцзинь</u>				
<u>Цзэньцзэнь</u>	как у <u>бэйлэ фужэнь</u> как у <u>бэй- цзы фужэнь</u>	как у <u>хуанцзы фуцзинь</u>				
<u>Сяньцзэнь</u>	как у <u>чэньгогун фужэнь</u>	как у <u>бэйлэ фужэнь</u>				
<u>Сянциэнь</u>	как у <u>фугогун фужэнь</u>	как у <u>бэйлэ фужэнь</u>				
<u>Миньгун фужэнь</u>	навершие <u>дин</u> в виде розетки <u>лоухуанзинь</u> , сверху рубин <u>хунбаоши 1</u> , <u>дунчжу 4</u> ; во-круг тульи: украше-ний <u>цзань 3</u> ; <u>сэади: хулин 2</u> , в них ткань и камни цвета <u>цин</u>	накладная золотая пластина <u>цзиньсян</u> , нашитая на атлас <u>дуань</u> цвета <u>цин</u> , на ней в се-редине-огне-ная жемчужина <u>хочжу</u> , по сторонам- <u>цзиньлун-2</u> , <u>цзиньбэнь-2</u> , <u>сэади атла-сные ленты</u> цвета <u>цин 2</u>	из резного золота <u>лоу-цзинь, ма-леньких ру-бинов и са-фиров по 5</u> , <u>сэади тас</u> цвета <u>цин</u> , в се-редине ка-мни цвета <u>цин</u> , на ко-нцах-копа-лы	коралл <u>шаньху</u>	с формой по 3 с часфу 3, с формой цзифу 1; в одной возможной коралл, лазурит, бирюза, янтарь, в шнурах тас кам-ни цвета <u>цин</u>	по 3 с каждой стороны <u>серьге-золотое облако цзинькин 1</u> , <u>бусин чжу 2</u>
<u>Хоу фужэнь</u>	в навершии <u>дин дун-чжу 3</u> , остальное, как у <u>миньгун фужэнь</u>	как у <u>миньгун фужэнь</u>				
<u>Бо фужэнь</u>	<u>дунчжу 2</u> , остальное, как у <u>миньгун фужэнь</u>	как у <u>миньгун фужэнь</u>				
<u>Цзы фужэнь</u>	<u>дунчжу 1</u> , остальное, как у <u>миньгун фужэнь</u>	как у <u>миньгун фужэнь</u>		как у <u>миньгун фужэнь</u>		
<u>Нань фужэнь</u>	как у жены чиновни-ка II ранга	как у <u>миньгун фужэнь</u>	резной ко-ралл <u>лоу-хуашаньху</u>	как у <u>миньгун фужэнь</u>		

кены тино- ников:				
I ранга	как у <u>цзы фужэнь</u>	как у	<u>цзы</u>	<u>фужэнь</u>
II ранга	навершие <u>дин</u> в виде розетки <u>лоухуацзинь</u> , сверху коралл <u>шаньху I</u> ; вокруг тульи: украшений <u>цзань 3</u> ; сзади <u>хуэин 2</u> , в них - ткань и камни цвета <u>цин</u>	как у <u>МИНЬГУН ФУЖЭНЬ</u>	резной коралл <u>лоухуашань ХУ</u>	как у <u>МИНЬГУН ФУЖЭНЬ</u>
III ранга	сверху сапфир <u>ланьбаоши I</u> , маленький <u>рубин хунбаоши I</u> , остальное, как у <u>МИНЬГУН ФУЖЭНЬ</u>	как у <u>МИНЬГУН ФУЖЭНЬ</u>	сапфир <u>ланьбаоши</u>	как у <u>МИНЬГУН ФУЖЭНЬ</u>
IV ранга	сверху лазурит <u>цинцзиньши I</u> , маленький сапфир I, остальное, как у <u>МИНЬГУН ФУЖЭНЬ</u>	как у <u>МИНЬГУН ФУЖЭНЬ</u>	лазурит <u>цинцзиньши</u>	как у <u>МИНЬГУН ФУЖЭНЬ</u>
V ранга	сверху горный хрусталь <u>шуйцзин I</u> , маленький сапфир I, остальное, как у <u>МИНЬГУН ФУЖЭНЬ</u>	как у <u>МИНЬГУН ФУЖЭНЬ</u>	горный хрусталь <u>шуйцзин</u>	как у <u>МИНЬГУН ФУЖЭНЬ</u>
VI ранга	сверху тридахна <u>чэцши I</u> , маленький сапфир I, остальное, как у <u>МИНЬГУН ФУЖЭНЬ</u>	как у <u>МИНЬГУН ФУЖЭНЬ</u>	тридахна <u>чэцши</u>	как у <u>МИНЬГУН ФУЖЭНЬ</u>
VII ранга	сверху гладкое золото <u>сунзинь I</u> , маленький горный хрусталь I, остальное, как у <u>МИНЬГУН ФУЖЭНЬ</u>	как у <u>МИНЬГУН ФУЖЭНЬ</u>	гладкое золото <u>сунзинь</u>	как у <u>МИНЬГУН ФУЖЭНЬ</u>
VIII ранга	сверху гравированное золото <u>лоухуацзинь I</u>		гравированное золото <u>лоухуацзинь</u>	
IX ранга	сверху гравированное серебро <u>лоухуаинь I</u>		гравированное серебро <u>лоухуаинь</u>	

Приложение составлено на основании сведений, изложенных в "Хуанчао лица туши", из. 4-7, см. также: 93, 106, 143, 174, 158, 482-483, 490, 514-515, 156, 185.

Названия украшений и деталей костюма, встречающиеся в тексте глав.

бань	版	декоративная пластина мужского пояса (см. также <u>ваньбань</u> , <u>фанбань</u>)
баньдяньцзы	半鈿子	праздничное украшение маньчжурок в виде шапочки из черной ткани с пятью группами жемчужин и камней (Цин)
баньчжи	扳指; 搬指	мужское кольцо для стрельбы из лука (см. также <u>хуань</u>)
би	篦	гребень с частыми зубцами
бити	髮髻	накладные локоны, прическа женщин (древн.)
бичуань	臂釧	браслет
бобинь	博髻	"большие виски", 1) форма женской прически, 2) боковые украшения убора <u>фэнгуань</u> (Мин)
боличжу	玻璃珠	стеклянные бусы
буяо	步搖	большая шпилька со сложным навершием и системой подвесок, парадный головной убор императрицы и знатных дам (от эп. Хань до эп. Удай)
бэйхунь	背雲	"облака за спиной", "северные облака", название подвесных деталей ожерелья <u>чаочжу</u> (Цин)
бянь	辮	коса, прическа китайских мужчин в период Цин
гоу	鈎	поясная пряжка в форме крюка (древн.)
гуань	冠	официальный головной убор (общее название)
гэдай	革帶	кожаный пояс
дадай	大帶	матерчатый пояс парадного одеяния (древн.)
дай	帶	пояс (общее название)
дайбяо	帶錶	часы-брелок на поясе мужского костюма (Цин)
дао	刀	нож, подвеска к поясу древнего и шинского мужского костюма
дин	頂	навершие официального головного убора (Цин)

динчжэньгу	頂針箍	широкое женское кольцо-наперсток с гравированным узором (древн.)
дунгуань	冬冠	зимняя шапка официальной формы (Цин)
дянь	鈿	1) женское украшение для волос, 2) брошь, 3) техника инкрустации (см. приложение 3)
дяньцзы	鈿子	головное украшение маньчжурок в виде шапочки из черной материи с драгоценными камнями и перьями <u>цуй</u> (см. также <u>баньдяньцзы</u> , <u>маньдяньцзы</u> , <u>фэндяньцзы</u>)
дянь чай ли и	鈿釵礼衣	костюм аристократок для аудиенций (Тан)
дянь чай тань и	鈿釵禮衣	костюм для домашних приемов (Тан)
коу	扣	поясная пряжка
кунцяолин	孔雀翎	павлинье перо с одним глазком на головном уборе чинов дворцовой стражи I, II и III рангов (Цин)
ланьлин	藍翎	павлинье перо без глазка у военного чина IV ранга (Цин)
линъюэ	領約	женский шейный обруч в костюме <u>чаофу</u>
лоухуань	鏤花銀	1) гравированное (резное) серебро в ювелирных деталях костюма, 2) гравированный серебряный шарик в навершии официального головного убора чиновника IX ранга (Цин)
лоухуацзинь	鏤花金	1) гравированное (резное) золото в ювелирных деталях костюма 2) гравированный золотой шарик в навершии официального головного убора чиновника VIII ранга (Цин)
лоухуашаньху	鏤花珊瑚	гравированный коралловый шарик в навершии официального головного убора чиновника II ранга (Цин)
лунпао	龍袍	императорский халат формы <u>чаофу</u> (Цин)
лэйсунши	綠松石	бирюза на розетке <u>цзиньхуа</u> в официальных головных уборах <u>чаогуань</u> знатных особ <u>чжэньгогун</u> и <u>фугогун</u> (Цин)
лянмао	兩髦	"младенческие локоны", форма детской прически
маньдяньцзы	滿鈿子	головное украшение знатных маньчжурок в виде шапочки из черной ткани с восемью группами жемчужин и камней (Цин)
матисю	馬蹄袖	копытообразная манжета официального халата (Цин)
мянь	冕	парадный головной убор (древн.)
не	釵	1) зажим для волос (древн.), 2) шпички в женском туалетном наборе на подвеске <u>чжуйцзы</u> (Цин)
пао	袍	длинный халат (общее название)
пилин	帔領	пелеринообразный воротник в женском костюме формы <u>чаофу</u> (Цин)

пифа	被髮	распущенные волосы, для китайцев - признак варварства
пэинань	佩囊	мешочки-кисеты, подвешенные по бокам официального мужского пояса (Цин)
пэйфэнь	佩帨	декоративные ленты, подвешенные по бокам мужского официального пояса и на пуговице безрукавки <u>чаогуа</u> в женском официальном костюме (Цин)
пэйюй	佩玉	небритовые подвески на парадном поясе, также <u>кйцэй</u> (древн.)
саньцэндун	三層頂	трехъярусное навершие официальных головных уборов императора, императриц и некоторых знатных лиц (Цин)
саньянь кун-цяолин	三眼孔雀翎	павлинье перо с тремя глазками на официальном головном уборе <u>бэйцзы</u> и <u>гулунь эфу</u>
си	釧	игла для развязывания памятных узлов, подвеска к поясу древнего и цинского официального платья
синфу	行服	дорожный костюм (Цин)
солянь	鎖片	нагрудный детский или женский подвесной амулет
сотоу	鎖頭	детский головной амулет, нашивавшийся на шапочку (Цин)
суй	燧	огниво, подвеска к поясу древнего и цинского официального платья
суцзинь	素金	блестящее (гладкое) золото. 1) в ювелирных деталях официальных костюмов, 2) золотой шарик в навершии официального головного убора чиновника VII ранга (Цин)
сятуань	夏冠	летняя шапка официальной формы (Цин)
сянцвань	項圈	шейный обруч, детское и женское украшение типа гривны, см. также <u>линъюэ</u> (Цин)
сяо	削	маленький ножик для вырезывания иероглифов на бамбуковых дощечках, подвеска к поясу древнего и цинского официального костюма
тао	綵	шнуры, пронизанные драгоценными камнями, в официальных украшениях (Цин)
тяотуй	跳脫	спиралевидные браслеты (от эп. Суй до эп. Сун)
фагуань	髮冠	1) совершеннолетие 2) обряд совершеннолетия, при котором впервые надевали взрослый головной убор
фанбань	方版	квадратные или прямоугольные пластины из драгоценных металлов и камней на мужских парадных поясах (Цин)

фота	佛塔	"пагода", название подвесной детали ожерелья <u>чаочжу</u> (Цин)
фотоу	佛頭	"голова Будды", название подвесной детали ожерелья <u>чаочжу</u> (Цин)
фангуань	鳳冠	1) фениксовый головной убор ("корона") императриц (с эп. Тан до эп. Мин) 2) праздничный и свадебный головной убор китаянок (Цин)
фанляньцзы	鳳釵子	праздничное неофициальное головное украшение маньчжурских императриц и "драгоценных наложниц" из черной ткани с девятью группами жемчужин и камней (Цин)
хуань	鑲	1) кольцо для стрельбы из лука, см. также <u>баньчи</u> 2) подвеска к мужскому поясу древнего и цинского официального костюма
хуасяо	花朶	украшение для женской прически в виде цветочной грозди или веточки с цветами
хуаши	花飾	"цветочные украшения", элемент декора женской прически и головного убора
хулин	護頰	ленты-обереги, свисающие позади женского официального головного убора (Цин)
хунжунцзе	紅絨結	узелок из красного шнура на головных уборах (Цин)
хучжи	護指	копачки для защиты длинных ногтей, украшение рук (Цин), см. также <u>чжи-цзятао</u>
хэн	衡	подвеска на головном уборе (древн.)
цзань	簪	1) однозубая шпилька 2) украшение официальных женских головных уборов, начиная с <u>миньгун фужэнь</u> (Цин)
цзе	櫛	гребень (общее название)
цзечжи	戒指	кольцо (древн.)
цзешэн	結繩	система памятных узлов на поясных шнурах (древн.)
цзи	髻	прическа в виде узла волос
цзи	釵	однозубая шпилька (древн.)
цзиньди	金翟	золотой фазан, украшение сзади на официальном головном уборе императриц и императорских наложниц (Цин)
цзинькунцяо	金孔雀	золотой павлин, украшение на официальном головном уборе знатных женщин из рода императора, начиная с <u>хуанцзын фужэнь</u> (Цин)
цзиньфо	金佛	золотой Будда, украшение спереди на летнем официальном головном уборе императора и наследника (Цин)
цзиньсян	金銜	золотая, инкрустированная лазуритом пластинка, скрепляющая жемчужные нити официальных головных уборов императриц и знатных дам (Цин)

цзиньхуа	金花	золотая розетка, украшение официальных головных уборов (Цин)
цзиньюэ	金約	"золотая повязка", налобное украшение типа диадемы в официальных женских костюмах <u>чаофу</u> (Цин)
цзинянь	紀念	название трех коротких нитей бус в верхней части ожерелья <u>чаочжу</u> (Цин)
цзифу	吉服	"полуофициальная" форма костюма (Цин)
цзифугуань	吉服冠	головной убор формы <u>цзифу</u> (Цин)
цзифудай	吉服帶	пояс формы <u>цзифу</u> (Цин)
цзуй	嘴	коралловое украшение в уборах <u>ьэнгуань</u> (Мин)
цунь	寸	мера длины, равная 3,2 см
чай	釵	двоезубая шпилька
чанфу	常服	повседневная форма костюма (Цин)
чаогуа	朝褂	женская безрукавка формы <u>чаофу</u> (Цин)
чаогуань	朝冠	головной убор формы <u>чаофу</u> , летний - "ся" 夏, зимний - "дун" 冬 (Цин)
чаодай	朝帶	мужской пояс формы <u>чаофу</u> (Цин)
чаопао	朝袍	халат формы <u>чаофу</u> (Цин)
чаофу	朝服	самая торжественная официальная форма костюма для жертвоприношений и других наиболее торжественных случаев (Цин)
чаочжу	朝珠	ожерелье официального костюма (Цин)
чжайцзепэй	齋戒佩	подвески со знаками воздержания, применявшиеся во время поста императором и его окружением (Цин)
чжихуань	指環	кольцо, перстень, см. также <u>цзечжи</u>
чжинцзятао	指甲套	колпачки для ногтей, украшение рук, см. также <u>хучжи</u> (Цин)
чжу	珠	1) жемчуг 2) знак рангового различия на официальных головных уборах знатных лиц из рода императора (Цин) 3) бусина

чжувэй	朱緯	красная кисть на официальных головных уборах(Цин)
чжуйцзи	墜子	брелок, подвесное украшение
чжуцзы	珠子	бусы, см. также <u>чуань</u>
чжэнь	璵	траурные подвески из рога в головном уборе(древн.)
чи	尺	мера длины, равная 32 см
чуань	串	понизь, бусы
шаньти	山題	женское парадное головное украшение типа диадемы(древн.)
ши	飾	1)украшение(общее название), 2)декоративный мотив
шоу	綬	система шнуров на поясе(древн.)
шоучжо	手鐲	браслет
шоуши	首飾	головные украшения(общее название)
шу	梳	гребень с редкими зубцами, служивший украшением женской прически
шуаньянь кунцяолин	雙眼孔雀綉	павлинье перо с двумя глазками на официальном головном уборе <u>чжэньгогуна</u> , <u>фугогуна</u> и <u>хэши эбу</u> (Цин)
шудай	束帶	пояс повседневного мужского костюма
шубагуань	束髮冠	колпачок для узла волос, мужское официальное украшение в древности и в эл. Мин
шэлинь	舍利	кокарда(в мужских летних официальных головных уборах)из драгоценных металлов и камней(Цин)
эрва	耳挖	1) уховертка 2) головная шпилька, заканчивающаяся сверху уховерткой
эрдан	耳擋	подвески по бокам головного убора(древн.)
эрхуань	耳環	серьги
эрцэндин	二層頂	двухъярусное навершие официальных головных уборов знати(Цин)
эрчжуй юаньбань	耳墜 圓版	серьги с подвесками круглые накладные пластины на мужских парадных поясах(Цин)
я	丫	"рожки", форма детской прически

ПРИЛОЖЕНИЕ 8.

Названия изображений и декоративных мотивов, характерных для китайских ювелирных украшений.

бабао	八寶	восемь символических драгоценностей, элементы благопожелательной орнаментации
байдечуаньхуа	百蝶穿花	бабочки среди цветов, символ счастливого супружества
басянь	八仙	восемь даосских бессмертных: Чжунли Цюань, Чжан Голао, Люй Дунбинь, Цао Гоцзю, Ли Тегуай, Хань Сянцзы, Лань Цайхэ, Хэ Сяньюгу (см. далее)
бацзисян	八吉祥	"восемь сокровищ", элементы благопожелательной орнаментации буддийского происхождения
байгу	百古	"сто древних", элементы благопожелательной орнаментации
Бошань	博山	изображение священной горы, "оси мира"
вань	卍	свастика, один из знаков Будды, символ вечности
гай	蓋	балдахин, элемент благопожелательной орнаментации из набора <u>ба-цзисян</u>
гуа	瓜	тыква, элемент благопожелательной орнаментации
гуай	拐	костыль, клюка, атрибут Ли Тегуая, элемент благопожелательной орнаментации
гуань	罐	ваза, элемент благопожелательной орнаментации из набора <u>ба-цзисян</u>
гуй	桂	коричное дерево, символ луны, омоним к слову "гуй" - "знатный"
гуйцзы	貴子	"знатный сын", композиция, изображающая <u>цзиня</u> с ребенком на спине (см. также <u>цзиня-сун-цзы</u>)
гун	蝻	сверчок (см. также <u>цин</u>)
де	蝶	бабочка, омоним к слову "де" - "старец от 70 до 80 лет"
дехуа	蝶花	бабочки и цветы, элемент благопожелательной орнаментации (см. также <u>байдечуань-хуа</u>)
ди	狄	фазан
ди	笛	флейта, атрибут Хань Сянцзы, элемент благопожелательной орнаментации
дин	錠	слиток серебра, элемент благопожелательной орнаментации из набора <u>ба-сао</u>

жуи	如意	"как пожелаешь", благопожелательный жезл с головкой в форме облака <u>кунь</u> или гриба <u>линчжи</u>
жуитоу	如意頭	орнамент в виде головок жезла <u>жуи</u>
жуишоу	如意獸	"благовещие животные" - дракон, бенико, <u>цилинь</u> , черепаха
иншуа	蠅刷	мухогонка, атрибут Лэй Дунбиня, элемент благопожелательной орнаментации
кунцяо	孔雀	павлин
кунцяолин	孔雀翎	перо павлина
лань	蘭	орхидея, символ весны, цветок совершенной красоты (см. также <u>сыцзюньцзи</u>)
Лань Цайхэ	藍采和	даосский бессмертный из числа <u>басянь</u>
линчжи	靈芝	гриб бессмертия
Ли Тегуай	李鐵拐	даосский бессмертный из числа <u>басянь</u>
лиюй	鯉魚	кари, символ победы на экзаменах
ло	螺	раковина, элемент благопожелательной орнаментации из набора <u>бацзисян</u>
лу	鹿	олень, спутник даосских святых, символ бессмертия, также омоним к слову "лу" - "карьера"
луаньфэн	鸞鳳	мифическая птица
Лусин	祿星	один из трех богов счастья <u>саньсин</u> , божество карьеры
лун	龍	пятикоготный дракон, мужской символ
лунь	輪	колесо, элемент благопожелательной орнаментации из набора <u>бацзисян</u>
лайвэнь	雷紋	"громовой узор", китайский меандр
лю	榴	плод граната, символ многодетности (см. также <u>саньдо</u>)
Лэй Дунбинь	呂洞賓	даосский бессмертный из числа <u>басянь</u>
лянь	蓮	лотос, атрибут Хэ Сяньгу, символ плодородия, чистоты, лета

ляньпан	蓮蓬	семянная коробочка лотоса, символ многодетности
ман	蟒	четырёхкоготный дракон
Милэфо	彌勒佛	будда будущего, санскр. Майтрейя
мудань	牡丹	древовидный пион (см. также <u>фэнчуань-мудань</u>), "князь цветов", символ благополучия
мэйхуа	梅花	цветы сливы, символ чистоты, знак наступающей весны, одно из четырех совершенных растений <u>сыцзюньцзы</u>
пайбань	拍板	кастаньеты, атрибут Цао Гонзю, элемент благопожелательной орнаментации
паньцювэнь	蟠虬紋	узор в виде свернувшегося дракона <u>цю</u>
паньчживэнь	蟠螭紋	узор в виде свернувшегося дракона <u>чи</u>
сань	傘	зонтик, элемент благопожелательной орнаментации из набора <u>бацзисян</u>
саньдо	三星	композиция, изображающая пальчатый лимон <u>бошоу</u> , гранат <u>лю</u> и персик <u>тао</u> , имеет благопожелательный смысл
саньсин	三星	"три звездных" божества - Шоусин (долголетия), Фусин (счастья) и Лусин (карьер)
си	喜	иероглиф "радость", элемент благопожелательной орнаментации (см. также <u>шунанси</u>)
сыбао	四寶	четыре драгоценности образованного человека - кисть, бумага, тушь, тушечница
сыцзюньцзы	四君子	четыре совершенных растения - бамбук, орхидея, слива <u>мэй</u> и хризантема
смцзю	兕角	рог носорога, элемент благопожелательной орнаментации из набора <u>бабао</u>
сышу	四術	символы четырех изящных искусств (поэзии, каллиграфии, этикета и музыки)
сэ	瑟	китайские гусли, символ музыкального искусства из числа <u>сышу</u>
сянъя	象牙	слоновые клыки, благопожелательный символ из набора <u>бабао</u>
сяньхэ	仙鶴	журавль, символ бессмертия
тайцзиту	太極圖	графический символ слияния мужского и женского начал (в виде зачатых)
тао	桃	персик, символ долголетия

тяньлу	天鹿	небесный олень, символ бессмертия (см. также <u>лу</u>)
фаншэн	方勝	квадратный амулет, часто двойной, элемент благопожелательной орнаментации из набора <u>бабао</u>
фо	佛	Будда
фошоу	佛手	"рука Будды", пальчатый лимон, символ счастья и благочестия
фу	蝠	летучая мышь, омоним к слову "фу" - "счастье"
фу	福	иероглиф "счастье", элемент благопожелательной орнаментации
фусин	福星	божество счастья
фонхуан	鳳凰	феникс, мифическая птица, женский символ, в другом контексте также знак гармоничного слияния мужского и женского начал
фэнчуаньмудань	鳳穿牡丹	феникс среди пионов, элемент благопожелательной орнаментации, символ счастливой любви
Хань Сянцзы	韓湘子	даосский бессмертный из числа <u>басянь</u>
хочжу	火珠	"огненная жемчужина", атрибут дракона, элемент благопожелательной орнаментации
хойньвэнь	火焰紋	узор из языков пламени буддийского происхождения
ху	蝴	бабочка, в диалектном произношении - "фу" - омоним к слову "счастье"
хуалань	花籃	цветочная корзина, атрибут Лань Цайхэ, элемент благопожелательной орнаментации
хуаняо	花鳥	1) живописный жанр "цветы-птицы", 2) изображения цветов, птиц, насекомых и т.д.
хулу	葫蘆	тыква-горлянка, атрибут Ли Тегуая, элемент благопожелательной орнаментации
хэ	荷	лотос, омоним к слову "хэ" - "мир", "гармония"
Хэ Сянью	荷仙姑	бессмертная дева из числа <u>басянь</u>
Цао Гонцзю	曹國舅	даосский бессмертный из числа <u>басянь</u>
цзиньганчу	金剛杵	ваджра (санскр.), "громовой камень", символ могущества божеств индуистского и буддийского пантеонов
цзихэвэнь	幾何紋	геометрический орнамент
цзюань	卷	свиток живописи или каллиграфии, благопожелательный символ из наборов <u>сяшу</u> и <u>сайгу</u>

цзюаньцаохуавэнь	卷草花紋	узор из спиралевидных растительных завитков и цветов
цзюй	珞	хризантема, символ осени, одно из четырех совершенных растений
цзянь	劍	меч, атрибут Люй Дунбиня, элемент благопожелательной орнаментации
цилянь	麒麟	фантастический единорог, одно из четырех благовещих животных
цилиньсунцзы	麒麟送子	"цилинь несет сына", композиция, символизирующая пожелание мужского потомства (см. также <u>гуйцзы</u>)
цин	磬	каменный гонг, омоним к слову "счастье" атрибут из набора <u>бабао</u>
цинъ	琴	китайская лютя, элемент из наборов <u>сышу</u> и <u>байгу</u>
цичи	鸕鶿	маньдаринская утка, пара уток-символ счастливого супружества
цинтин	蜻蜓	стрекоза
цю	虬	молодой рогатый или взрослый безрогий дракон
цюн	蛩	сверчок
чан	長	"бесконечный узел", элемент благопожелательной орнаментации из набора <u>бацзисян</u>
чань	蟬	цикала, древний символ бессмертия
чань	蟾	жаба, символ многодетности, в диалектном произнесении—"чань"—омоним к слову "деньги", символ богатства
чаньчжихуавэнь	纏枝花紋	узор в виде извивающейся цветущей ветви
Чжан Голао	張果老	даосский бессмертный из числа <u>басянь</u>
чжу	竹	бамбук, символ стойкости, одно из четырех совершенных растений
чжу	珠	жемчуг, элемент благопожелательной орнаментации
Чжунли Цюань	鍾離權	даосский бессмертный из числа <u>басянь</u>
чжунсы	錘斯	кузнечик, символ многодетности
чи	螭	безрогий дракон, самка или детеныш дракона

шань	扇	всеп, атрибут Чжунли Цзяня, элемент благопожелательной орнаментации
шаньвэнь	山紋	"горный узор", зубчатый орнамент
шаньху	珊瑚	коралл, символ богатства и карьеры, элемент благопожелательной орнаментации из набора <u>бабао</u>
шицза	獅子	лев, элемент благопожелательной орнаментации (см. также <u>шифо</u> , <u>шуншисичэ</u>)
Шицзяфо	釋迦佛	Будда Шакьямуни (санскр.)
шифо	獅佛	лев Будды
шоу	壽	иероглиф "долголетие", элемент благопожелательной орнаментации
Шоусин	壽星	божество долголетия
шунчунсянчжу	雙龍戲珠	композиция в виде пары драконов, играющих жемчужиной <u>хочжу</u> , космический символ
шунси	雙喜	"двойное счастье", спаренный иероглиф <u>си</u> , символ счастья в любви и супружестве
шуншисичэ	雙獅戲球	композиция в виде пары львов, играющих мячом, элемент благопожелательной орнаментации
шуйвэнь	水紋	изображение воды, узор в виде волнистой линии
шуйсяньхуа	水仙花	нарцисс, в средней части — омоним и омограф к слову "бессмертный"
ваньшоу	圓壽	вписанный в круг иероглиф <u>шоу</u> , элемент благопожелательной орнаментации
ваньшэн	圓勝	круглые амулеты, часто двойные, элемент благопожелательной орнаментации из набора <u>бабао</u>
ваньян	鴛鴦	пара мандаринских уток, символ счастливого супружества
вэй	魚	рыба, часто в паре, символ многодетности, элемент благопожелательной орнаментации из набора <u>ба-цзисян</u> , как омоним слова "вэй" — "прибыль" — символ богатства
вэйгу	漁鼓	трешетка, атрибут Чжан Голао, элемент благопожелательной орнаментации
юнь	雲	облако, декоративный мотив, использованный в отделке <u>диадемы цзиньвэ</u> цинских императриц и аристократок (<u>юньши</u>)
юньвэнь	雲紋	облачный узор, элемент благопожелательной орнаментации (см. также <u>вэйляйту</u>)
юньляйту	雲雷圖	облачно-грозовой узор

Приглашаем к сотрудничеству краеведов,
любителей истории родного края с наработанными
литературными и фотоматериалами с целью их
дальнейшего издания.

Издадим также произведения авторов
и по любой другой тематике.

Обращайтесь по тел.:

(095) 174-32-31

Неглинская Марина Александровна

Китайские ювелирные украшения периода Цин
(XVII – начала XX веков).

История, семантика, эстетика.

Научное издание Государственного музея искусства народов Востока.

Оригинал-макет: Белова С.Г.
Иллюстрации: М.А. Неглинская

ЛР №066478 от 30.03.99

Налоговые льготы в соответствии с ОК 005-93 Том 2 95 3000 – Книги и брошюры

Подписано в печать 15.10.99. Формат 60x90/16. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 10,25.
Тираж 150 экз. Заказ 184

Отпечатано на оборудовании ООО «Печатник».
129278, г. Москва, а/я 25

Издательство «Компания Спутник +»
113208, Сумской пр., д. 8, кор. 2
Тел.: (095) 174-32-31



Китайские украшения – это целый мир предметов и образов, мир многоликий, яркий и необычный. Этот мир обладает не только предметностью и материальностью, – он предельно одухотворен, потому что воплощенные в нем образы и идеи теснейшими узами связаны со всей культурой Китая на разных этапах ее развития.

Монография посвящена китайским ювелирным украшениям периода правления маньчжурской династии Цин (XVII – начало XX вв.). Реконструкция комплекса китайских украшений маньчжурского времени позволяет не только охарактеризовать во всей полноте костюм цинского периода, но также увидеть в красках, образах и формах предметную среду этого времени и, более широко, быт и ритуал позднего Китая.

Материалом книги явились китайские ювелирные украшения из собрания Государственного музея искусства народов Востока в Москве, а также из других российских и зарубежных коллекций.