

М.А. Неглинская

Китайские перегородчатые эмали

XV – первой трети
XX века

Собрание
Государственного
музея Востока



М.А. Неглинская

Китайские
перегородчатые
эмали XV –
первой трети
XX века

Собрание
Государственного
музея Востока



МОСКВА
2006

Рекомендовано к печати
Ученым советом Государственного музея Востока

М.А. НЕГЛИНСКАЯ

**Китайские перегородчатые эмали XV – первой трети XX века.
Собрание Государственного музея Востока**

Возникшее в Китае в период правления монгольской династии Юань (1271–1368) искусство перегородчатой эмали достигло совершенства в последующие периоды Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911). С XV до начала XX века это ремесло процветало в пекинских мастерских и пользовалось особым покровительством императоров. В технике перегородчатой эмали отделялись вещи, служившие дворцовой и храмовой утварью, предметами обихода.

Благодаря своим замечательным художественным качествам перегородчатые эмали Китая давно пользуются популярностью не только в этой стране, но и за ее пределами. Предлагаемый вниманию любителей и собирателей китайского искусства каталог Государственного музея Востока в Москве является первым отечественным изданием, посвященным данному виду китайского ремесла.

Рецензенты: Н.А. Виноградова, кандидат искусствоведения (НИИ теории и истории
изобразительного искусства Российской Академии художеств)
Т.Б. Арапова, кандидат искусствоведения (Государственный Эрмитаж)

Главный редактор В.П. Карякин

Корректор Т.И. Бородоченкова

Фотографы: Е.И. Желтов, И.В. Нарижный

Дизайн, верстка: Е.В. Валетова

Обработка иллюстраций: А.В. Неретина, С.В. Малахова, И.Ю. Титов

Электронный набор текста: Е.А. Монахова

По поводу приобретения книги
обращайтесь по тел.:
(495) 248-6295, 248-2190, 202-45-55

Отпечатано при содействии
«Discovery Press s.r.o.» в ЕС

ISBN 1-932525-39-4

© Неглинская М.А.
© Государственный музей Востока
© ИД «Любимая книга»

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ВИДЫ КИТАЙСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЭМАЛЕЙ.	6
ЦЕНТРЫ ПРОИЗВОДСТВА	9
КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ	11
ФОРМИРОВАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА	13
ИЗУЧЕНИЕ КИТАЙСКИХ ПЕРЕГОРОДЧАТЫХ ЭМАЛЕЙ	16
ПРИНЦИПЫ АТРИБУЦИИ	18
Технология изготовления и отделки перегородчатых эмалей	18
Колорит	23
Формы и назначение вещей	25
Декоративные мотивы	28
Марки	31
ПЕРЕГОРОДЧАТЫЕ ЭМАЛИ ВРЕМЕНИ ПРАВЛЕНИЯ ДИНАСТИИ МИН (1368–1644) И ПЕРЕХОДНОГО ПЕРИОДА (1620–1693).	34
ПЕРЕГОРОДЧАТЫЕ ЭМАЛИ XVIII ВЕКА	44
ПЕРЕГОРОДЧАТЫЕ ЭМАЛИ XIX И ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА	52
ПРИМЕЧАНИЯ	70
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	71
ТАБЛИЦЫ МАРОК	73
НАУЧНЫЙ КАТАЛОГ	77

ВВЕДЕНИЕ

По странному стечению обстоятельств перегородчатые эмали до последнего времени почти не привлекали внимания отечественных исследователей, хотя замечательное разнообразие форм, декоративная изощренность, яркость колорита и высокое качество отделки этих произведений обеспечивают им достойное место среди изделий прочих видов традиционного прикладного искусства Китая XV – первой трети XX столетия. Этот каталог Государственного музея Востока (далее – ГМВ) в Москве – первая публикация крупного российского собрания, имеющего в своем составе более ста сорока предметов¹.

К сожалению, отдельные периоды китайского эмалевого производства представлены в нашей коллекции неравномерно. Например, наиболее ранние эмали XV–XVII вв. образуют компактную группу всего лишь из восемнадцати произведений. Двадцать четыре вещи могут быть отнесены к разным десятилетиям XVIII в. Эмали первой половины и середины XIX в. (11 предметов) малочисленны в сравнении с изделиями второй половины XIX и первой трети XX в., которые составляют наиболее значительную часть собрания (свыше 80 экспонатов). Тем не менее, музейная коллекция дает достаточно полное представление о характере явления и позволяет составить адекватное мнение о развитии искусства китайских перегородчатых эмалей на протяжении шести столетий.

Предлагаемый вниманию читателей каталог является первым отечественным изданием, посвященным данному виду искусства, что определило содержание вступительной статьи и порядок изложения материала. Далее в тексте называются все известные в Китае способы работы с эмалью, специальные термины, нашедшие применение в каталоге, а также затрагиваются вопросы о коллекционировании и изучении китайских перегородчатых эмалей и принципах их определения. Эта информация предваряет общий очерк о разных этапах эмалевого производства, основанный на исследовании вещей из коллекции ГМВ, анализе их технических и художественных особенностей, послуживших причиной предложенной нами атрибуции. Сведения о каждом из произведений собрания содержатся непосредственно в тексте каталога, следующем за таблицами марок. В самостоятельные группы выделены произведения XV–XVII вв., созданные в годы династии Мин (1368–1644) и переходного периода (1620–1693); эмали XVIII в.; произведения XIX в. и первой трети XX в. – времени господства маньчжурской династии Цин (1644–1911) и двух последующих десятилетий². В рамках каждого хронологического раздела вещи сгруппированы в зависимости от сходства в формах и характере декора. Исследование коллекции и сопоставление находящихся в ней эмалей с опубликованными произведениями из других собраний позволяют проследить эволюцию этого вида китайского декоративно-прикладного искусства в целом.



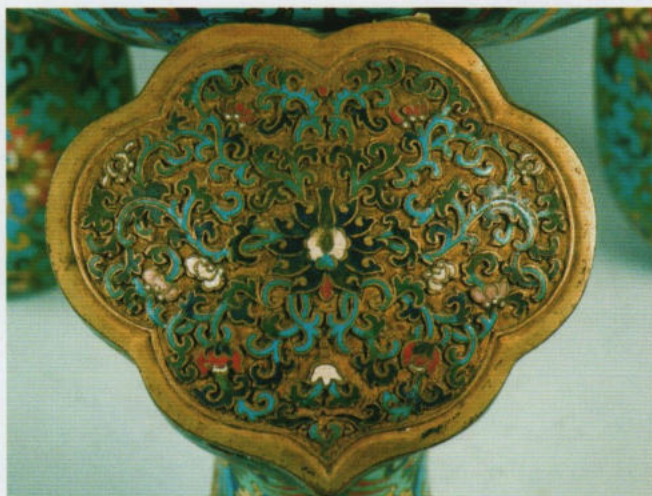
Чаша (№ 2)

ВИДЫ КИТАЙСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЭМАЛЕЙ

Перегородчатые эмали наряду с выемчатыми и расписными эмалями – одна из трех наиболее известных в Китае техник украшения изделий из металла. Применение французской терминологии для обозначения техник работы по эмали, ставшее традицией в научной литературе на европейских языках, объясняется тем, что на территории Европы это ремесло долгое время процветало именно во Франции. Впоследствии многие его технические и художественные навыки были экспортированы оттуда в другие страны Запада и Востока, включая Китай.

Выемчатые эмали, хотя и знакомые китайцам, но не получившие в этой стране широкого распространения, предполагают использование в качестве основы чеканного или гравированного металла и цветной стекловидной массы – эмали, которая вплавляется в подготовленные выемки или углубления на поверхности металла. Полученный художественный эффект часто напоминает инкрустацию камнем или стеклом. Возможно, поэтому некоторые из китайских исследователей склонны находить аналогии подобных изделий среди весьма архаичных вещей. Уже в древности (II–I тыс. до н.э.) отдельные бронзовые ритуальные сосуды и детали вооружения были инкрустированы цветными камнями и стеклом [44, илл. 19, 30]. Те из произведений, в которых вставки фиксированы при помощи обжига, можно считать прототипами более поздних выемчатых эмалей. В японских собраниях сохранились единичные вещи такого рода, которые могли быть выполнены в Китае в период Тан (618–907) [30, с. 38–41]. Некоторые произведения из коллекции Пьера Олдри, сочетающие в декоре перегородчатую и выемчатую эмали, датируются

первой половиной XV в. [30, № 13, 15]. Вошедшие в наш каталог произведения, отделанные выемчатой эмалью полностью (№ 75)* или частично (№ 64, 85, 86, 90, 111, 140), были созданы в годы правления маньчжурской династии Цин (1644–1911). В настоящее время есть основания полагать, что до маньчжурского завоевания сколько-нибудь серьезное производство выемчатых эмалей в Китае еще не было налажено. Его начало относится к правлению второго цинского императора под девизом Канси (1662–1722) [45, с. 80]†. Китайское название техники выемчатой эмали – *цзаньтай фалан* – буквально переводится «эмаль по чеканному (вырезанному) основанию». В научной литературе на европейских языках выемчатые эмали, вне зависимости от их культурной принадлежности, принято обозначать французским названием – *champlevé*.



Фрагмент курительницы с рельефной эмалью (№ 74)

* Здесь и далее в круглых скобках даны номера данного каталога; в квадратных скобках – номера изданий, приведенных в списке литературы.



Ваза (№ 11)

В каталоге мы пользуемся еще одним французским термином – *gerouss'e* (от глаг. *gerousser* – «расти, выделяться по контрасту»), который может быть приблизительно переведен как рельефные эмали. Это предметы, украшенные эмалью фрагментарно – внутри границ изображений, благодаря чему рисунок выделяется над поверхностью фона в виде невысокого рельефа. Подобные вещи в основном являются разновидностью перегородчатых эмалей. Рельефные эмали достаточно редки в сравнении с классическими вещами. Они появились в Китае, по справедливому, на наш взгляд мнению сэра Г. Гарнера, разделяемому также Л. Кобен и Д. Фёрстер, в конце XVIII – начале XIX в. [36, с. 311; 38, с. 94–95], хотя не исключено, что первые опыты по отделке вещей рельефными эмалями проводились значительно раньше. Хельмут Бринкер и Альберт Лутц опубликовали находящуюся в коллекции Пьера Олдри курительницу в форме сосуда *дин*, выполненную, по их мнению, в конце XV – начале XVI в. и сочетающую в декоре перегородчатую (клуазонне) и рельефную (*gerouss'e*) эмали [30, с. 100, № 39]. В нашем каталоге эмали *gerouss'e* представлены несколькими произведениями (№ 33, 64, 74, 87, 108, 121, 129, 130). Наиболее раннее из них (№ 108) датируется концом правления Цяньлун (1736–1795) – началом Цзяцин (1796–1820).

Появившиеся в Срединной империи лишь в годы правления цинского императора под девизом Канси (1662–1722) *расписные* эмали – *хуафалан*, способ украшения которых эмалевыми красками напоминает роспись по фарфору, прообразами своими имели французские (лиможские) эмали XVII в. С этой техникой китайцев познакомили европейские миссионеры – иезуиты. Китайские расписные эмали обычно называют также *кантонскими* – по одному из главных центров их производства (город-порт Кантон, китайское название – Гуанчжоу).

Наибольшей популярностью с момента появления и до наших дней отмечены в Китае *перегородчатые* эмали. Читатель может встретить в литературе и другое их общее название – клуазонне (*cloisonn'e*) – от французского слова *cloison* – «перегородка». Термин отражает суть производственного процесса – при изготовлении подобных вещей разноцветные порошковые эмали сплавлялись во время обжига в ячейках рисунка, образованного линиями металлических проволок-ограничителей.



Чаша (№ 4)

Первые перегородчатые эмали, известные китайцам, были привозными. В источнике минского времени – трактате Цао Чжао под названием «Гэ гу яо лунь» («Рассуждения о древности», 1387) для обозначения подобных вещей использован термин *даши яо* – «арабские изделия» [33, с. 1–2]. Общие названия эмалей в Китае – *фалан* или *фалань*, где иероглиф *фа* не имеет самостоятельного значения и употребляется только в сочетаниях, знак *лан* может быть переведен как «драгоценный», а иероглиф *лань* означает «голубой». Вполне вероятной представляется зависимость термина *фалан*, от китайского названия Франции, в которое входит сходный по написанию и аналогичный по звучанию знак *фа* [4, с. 9]. Попадавшие в Срединную империю в результате внешней торговли со средневековой Византией и странами Ближнего Востока предметы из металла с эмалью подготовили появление аналогичного производства в Китае.

Популярный китайский термин для обозначения техники перегородчатой эмали – *цзинтайлань* буквально переводится «бирюзово-голубые эпохи Цзинтай». Таким образом, короткое царствование минского императора под девизом Цзинтай (1450–1456), ставшее временем первого расцвета перегородчатых эмалей в Китае, дало «книжное название» этому искусству. Термин, в котором отразилась технологическая характеристика явления, – *цясы* (*таосы*) *фалан* – «гнутые (скрученные) проволоки и эмали» встречается в основном в китайской специальной литературе [26, с. 286].

ЦЕНТРЫ ПРОИЗВОДСТВА

Основными центрами производства перегородчатых эмалей в Китае были: северная столица – Пекин, важнейший южный порт – Кантон (Гуанчжоу) и город Янчжоу. Последний, относящийся к числу крупных городов минского Китая, располагался на Великом канале в районе реки Янцзы и служил посредником в торговле между севером и югом страны. В цинское время в Пекине помимо дворцовых мастерских, изделия которых часто помечались императорскими марками с девизами правлений, существовали и частные мастерские. Наиболее известными из них в годы Гуансуй (1875–1908) были мастерские Дагучай, Янтяньли и Лаотяньли [30, с. 27, 78; 38, с. 95]. На одной из вещей нашего собрания (№ 33) сохранился фрагмент бумажного ярлычка частной мастерской Дэчэн фаланьцзуй, находившейся, как указано в надписи, в северной части Пекина. В целом же ввиду малой изученности вопроса все еще трудно четко обозначить различия между перегородчатыми эмалями, вышедшими из мастерских того или иного ремесленного центра. Решение этой проблемы представляется делом будущего, и, вероятно, больше шансов на успех имеют китайские специалисты, поскольку в музейных собраниях за пределами Китая произведений, содержащих информацию о месте их производства, немного и они не дают оснований для каких-либо серьезных выводов.

Начало производства перегородчатых эмалей в Китае, по мнению большинства исследователей, связано с мощной волной ближневосточных влияний, захлестнувшей империю в монгольское время (династия Юань, 1271–1368), хотя производственная база для этого ремесла существовала в Китае и раньше. Уже в древности китайцы мастерски владели искусством бронзового литья и секретом выплавки цветного стекла, то есть обладали техническими навыками и материалами, составивши-



Ваза
(№ 27)



Павильон Цяньцингун императорского дворца в Пекине. Около трона помещены курительницы и скульптуры журавлей – символов счастья, украшенные перегородчатой эмалью.

ми впоследствии основу производства перегородчатой эмали. Пекинские дворцовые эмалевые мастерские, возможно, были основаны монголами. Правившие Китаем почти сто лет монголы активно привлекали к производству вещей для императорского двора иностранных мастеров и технологов, в основном из Центральной Азии и Ближнего Востока. Когда Хубилай-хан (1215–1294) перенес резиденцию из Каракорума в Даду (Пекин), многие мастера-ремесленники, по-видимому, последовали за ним в новую столицу.

Сохранились свидетельства тому, что при монгольском дворе работал и приглашенный из Польши французский ювелир Гильом Бушэ, занимавшийся выделкой оружия. Он также мог сыграть посредническую роль в деле перенесения процветавшего во Франции эмалевого искусства на китайскую почву [31, с. 40]. В изданном недавно ката-

логе коллекции эмалей пекинского дворца – музея Гутун представлено восемь вещей (часть из них – с марками Цзинтай), отнесенных авторами к периоду Юань. Тем не менее, вопрос о реальном существовании эмалей монгольского времени, по-видимому, все еще нельзя считать полностью решенным [24, № 1–8]. Самые ранние опубликованные произведения периода Мин (1368–1644) датируются первой половиной XV в. В нашем собрании к этому времени может быть отнесена курительница в виде утки (№ 1). В других коллекциях представлены изделия, которые можно датировать более определенно – годами Сюаньдэ (1426–1435) и Цзинтай (1450–1456), поскольку они имеют подлинные марки с девизами этих лет. Замечательного совершенства искусство перегородчатых эмалей в Китае достигло в период правления маньчжурской династии Цин (1644–1911).

КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ

Эмалевые изделия по-настоящему становятся «музейными» предметами в Китае только в период Цин. Это и понятно: *цясы фалан*, с их яркой, чтобы не сказать пестрой, полихромной отделкой, будучи явлением, привнесенным в китайскую культуру на сравнительно позднем этапе, во многом не соответствовали традиционным эстетическим стандартам (особенно тем, которые были закреплены в «академическом» видении традиции). Упомянувшийся выше Цао Чжао, китайский литератор XIV в., оставил цитируемое многими авторами письменное замечание о том, что перегородчатые эмали не годятся для кабинета

ученого с его холодным и сдержанным интерьером, а подходят лишь для женских покоев, где они и в самом деле широко применялись [33, с. 1]. Но маньчжурская аристократия любила эмали, поэтому в цинское время подобные вещи вошли наконец в состав предметов для стола ученого. Алтарные эмалевые наборы, как правило, украшали собой интерьеры цинских храмов. Императорские резиденции, причем не только павильоны дворца на женской половине, но и покои правителей, изобиловали эмалевыми вещами. Много внимания развитию этого производства и собирательству эмалей уделял император, царствовав-



Принадлежности кабинета китайского ученого и художника: книги, свиток, кисти, стакан для кистей (металл, перегородчатая эмаль. Япония, последняя четверть XIX в.), печатка, коробочка с красной краской, сосуд для мытья кистей (№ 123), пресс для бумаги (№ 139)



Ваза (№ 29)

ший под девизом Канси (1662–1722), по воле которого китайские ремесленники успешно освоили новые для них техники и приемы эмалевого производства. Обаяние художественных эмалей не оставило равнодушным и внука Канси, императора, который правил под девизом Цяньлун (1736–1795) и более других маньчжурских владык прославился как меценат и знаток китайского классического искусства. В эти годы наряду с оригинальными произведениями создавались и реплики минских вещей, которые часто бывали лучше оригиналов. По указу Цяньлуна эмалями оформили летнюю императорскую резиденцию в парке Юаньминъюань, перестроенную (1747–1759) в стиле рококо при участии европейских миссионеров. В период Опиумных войн (1840–1860) между Китаем, с одной стороны, Англией и Францией – с другой, летняя императорская резиденция была разрушена, а часть эмалей, попавшая во Францию, оказалась использованной при создании в Фонтенбло кабинета в «китайском» стиле (шинуазри) по распоряжению Наполеона III (на троне 1852–1870). Другие трофейные эмали из резиденции маньчжурских правителей Китая, доставленные в Англию, были переданы королевой Викторией (на троне 1837–1901) в собрание лондонского Музея Виктории и Альберта, открытого в 1889 г. Вывезенные из Срединной империи в эти годы перегородчатые эмали заполнили европейский антикварный рынок, вызвав повышенный интерес к подобным вещам на Западе. В соответствии с требованиями моды китайские клуазонне нередко украшали собой западные интерьеры в стиле эклектики и модерна. Таким образом, если наиболее ранняя волна внимания к китайскому искусству (XVI–XVIII вв.) прошла под знаком увлечения фарфором, то поздняя – подняла престиж перегородчатых эмалей. Этим новым интересом было фактически подготовлено возрождение после Опиумных войн эмалевого производства в Китае второй половины XIX в. и вызван расцвет искусства эмалей в соседней с ним Японии. На рубеже XIX–XX вв. клуазонне становятся экспонатами международных выставок, сокровищами частных и музейных коллекций в Европе и России.

ФОРМИРОВАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА

Формирование коллекции Государственного музея Востока происходит с момента образования музея (1918) до настоящего времени. Эмали, вошедшие в этот каталог, были в разное время переданы из Государственного музейного фонда (№ 1, 22, 25, 26, 28, 75, 77, 78, 93–95, 101, 122) и прочих официальных учреждений (№ 8, 9, 13, 15, 17, 23, 24, 34, 35, 51, 80, 96); закуплены у частных владельцев (№ 20, 21, 27, 79, 87, 103, 105–107, 109, 117, 121, 123, 124, 127–130, 135–141) и поступили из некоторых других действующих или прекративших свое существование российских музеев – Политехничес-

кого (№ 32, 33, 36, 37, 40, 83, 84, 102), музея Строгановского училища (№ 2, 3, 7, 10–12, 16, 55, 59, 92), Музея народов СССР (№ 31, 47, 81, 82, 99, 100, 112, 125, 126), городского музея Иваново-Вознесенска (ныне Объединенный историко-художественный музей города Иваново) и некоторых других столичных и провинциальных собраний.

Коллекция ивановского музея первоначально принадлежала купцу первой гильдии Дмитрию Геннадиевичу Бурылину. Он же финансировал строительство здания этого музея, открытого для публики в 1914 г. В каталог включена группа китай-



Бытовые предметы из металла
и перегородчатой эмали:
чашка, чайник (№ 125),
молочник (№ 127),
поднос (№ 104)



Ваза из алтарного набора (№ 65)

ских перегородчатых эмалей конца XIX – начала XX в. (№ 49, 50, 85, 86, 88, 104, 114, 115), которые, по свидетельству документов из семейного архива, Д.Г. Бурылин приобрел в европейских антикварных магазинах и на аукционах [7, с. 56, 85].

Значительную часть эмалей, вошедших в каталог, составляют дары. Отдельные вещи были переданы музеем коллекционерами и знатоками китайского прикладного искусства – В.С. Калабушкиным (№ 18, 68), Д.М. Мельниковым (№ 90, 91, 108, 110, 131–134), М.А. и Л.А. Барон-Турубинер (№ 64–66, 97). Владимир Семенович Калабушкин, как и другие современные ему отечественные коллекционеры, приобретал произведения китайского искусства в российских антикварных магазинах. Находившиеся в более благоприятных условиях коллекционеры старшего поколения имели возможность покупать и даже заказывать эмали непосредственно в Китае в период оживления русско-китайской торговли второй половины XIX столетия.

Эту интересную страницу истории собирательства в России памятников китайского искусства иллюстрирует один из экспонатов – подписное блюдо, выполненное, по-видимому, по заказу А.Д. Старцева, русского купца, дипломата и коллекционера, в частных пекинских мастерских и подаренное музеем последними его владельцами в 1990 г. (№ 97). После заключения русско-китайского торгового соглашения (1860) некоторые купцы, подобно А.Д. Старцеву, годами жили в Китае. В Тяньцзине и Ханькоу существовали даже обширные русские колонии, поскольку здесь производился чай, который оптом приобретали купцы и агенты торговых фирм. Очень скоро многие коммерсанты становились заядлыми коллекционерами [20; 21]. Такова, например, судьба Дмитрия Михайловича Мельникова, который служил в конце 1880-х гг. коммерческим агентом на чайной фабрике в Ханькоу. Вернувшись на родину (1949), Д.М. Мельников передал в дар Государственному музею Востока собранную им в Китае обширную коллекцию, в составе которой находились и перегородчатые эмали.

В каталог включена также группа вещей, являющаяся даром Министерства культуры КНР (№ 41, 44, 58, 60–63, 111, 116) и содержащая несколько подлинных клуазонне правления Цяньлун (1736–1795).



Подсвечник
из алтарного набора
(№ 62)

ИЗУЧЕНИЕ КИТАЙСКИХ ПЕРЕГОРОДЧАТЫХ ЭМАЛЕЙ

Изучение китайских перегородчатых эмалей на Западе началось в 1930–1950-е гг. [32; 41; 42], поэтому к настоящему времени опубликовано значительное число работ по интересующей нас теме. Вслед за отдельными статьями, посвященными вопросам атрибуции и датировки вещей, вышли в свет на английском языке монографии признанных авторитетов в этой области прикладного искусства – сэра Г. Гарнера [38], эксперта Национального музея в Тайбэе – Лю Лянью [45] и некоторых других авторов. В 1970–1980-х гг. изданы каталоги ряда зарубежных собраний [30; 40; 51; 52; 53]. Особую ценность представляет публикация упоминавшейся выше обширной коллекции Пьера Олдри, которую осуществили Х. Бринкер и А. Лутц [30]. Важная информация, обобщающая накопленный опыт атрибуции китайских клуазонне, содержится в специальной главе и приложениях книги по японским перегородчатым эмалям, авторство которой принадлежит Л. Кобен и Д. Фёрстер [36]. Большой интерес представляет опубликованный в 2002 г. в Гонконге на китайском языке каталог перегородчатых и расписных эмалей из собрания дворца-музея Гутун, содержащий, в частности, много новых данных о раннем этапе эмалевого производства в Китае [24].

То обстоятельство, что среди исследований преобладают в количественном отношении работы на европейских языках (прежде всего, английском), весьма симптоматично – ведь интерес коллекционеров к китайским перегородчатым эмалям на Западе в течение всего XX в. был значительно выше, нежели в самом Китае. Вместе с тем в периодических изданиях тайваньского музея постоянно публикуются – как на английском [33], так и на китайском языках [26] – весьма обстоятельные статьи, посвященные перегородчатым эмалям XV–XVIII вв. из императорской коллекции.

Научный интерес, проявленный к китайским эмалям в России, в первую очередь коснулся расписных (*кантонских*) эмалей. В конце 1980-х гг. был опубликован каталог Государственного Эрмитажа, лучшего российского собрания, исследованного Т.Б. Араповой [4], через некоторое время появился каталог коллекции расписных эмалей Государственного музея Востока [13]. Однако публикации на русском языке, касающиеся китайских перегородчатых эмалей, пока представлены лишь небольшими статьями в сборниках, адресованных узкому кругу специалистов [12; 14; 16; 17].

В существующих исследованиях по китайским перегородчатым эмалям в целом хорошо разработан материал периода Мин (1368–1644) и маньчжурского времени, включая правление Цяньлун (1736–1795), но практически нет данных об эмалях XIX – первой трети XX в. Как правило, подобные вещи не воспроизводятся и не комментируются в изданиях по китайскому искусству. Редкое исключение составляет опубликованная в журнале «Arts of Asia» фотография предмета из частной коллекции и краткая справка Лю Лянью, поясняющая причины, по которым этот предмет может быть датирован концом XIX – началом XX в. [47].

В связи с тем что именно поздние китайские клуазонне преобладают не только в московской, но и во многих других коллекциях, а также потому, что среди них содержатся вещи, отмеченные художественным своеобразием и высоким качеством исполнения, китайские перегородчатые эмали XIX – первой трети XX в. должны быть, наконец, извлечены из области неизвестного. При этом возможно использование опыта научной обработки соответствующего им по времени китайского фарфора, который исследован несколько лучше эмалей [29]. Как правило, поздний фарфор мастерских Цзиндэжэня точно датирован, поскольку содержит

марки с девизами императорских правлений XIX в., которые обычно не подделывались. Сходство в формах, мотивах декора и колорите позднего китайского фарфора и клуазонне дает основания для более определенных датировок перегородчатых эмалей. Много общего у эмалей также с китайским художественным стеклом. Опубликованные в последнее время коллекции китайских флаконов для нюхательного табака содержат произведения из эмали, фарфора и стекла с императорскими марка-

ми XIX в., на которые также можно опираться при атрибуции поздних китайских клуазонне [2; 31; 48].

Таким образом, сравнительно хорошо изученные эмали XV–XVIII вв. позволяют определить подлинность и уточнить датировку произведений, находящихся в нашей коллекции. Более интересную и сложную задачу составляет атрибуция принадлежащих музею перегородчатых эмалей XIX – первой трети XX в., мало исследованных и практически не опубликованных.



Тарелка (№ 93)

ПРИНЦИПЫ АТРИБУЦИИ

Принципы атрибуции, основанные на анализе технических и художественных особенностей произведений, более или менее эффективно применяются всеми исследователями китайских клуазонне. *Технология изготовления и отделки предмета* перегородчатой эмалью подразумевает использование определенных металлов и сплавов, конкретных технических приемов для исполнения формы под эмаль, тот или иной вид и метод крепления проволоки-перегородок и способ декоративного покрытия металла. Принципиальную важность имеет набор эмалей, который характеризуется применением особых для каждого периода красителей, а также такими качествами, как прозрачность или матовость цветных эмалей. Анализ декоративных особенностей китайских перегородчатых эмалей – это второй важный принцип, применяемый для их атрибуции. И хотя в разные периоды китайской истории создавалось значительное число стилизаций и прямых имитаций более ранних клуазонне, в целом для произведений разных династий и даже разных правлений, которые обычно укладываются в одно или несколько десятилетий века, характерны определенные художественные отличия. Особую роль при атрибуции эмалей играют марки с девизами императорских правлений, хотя они далеко не всегда могут гарантировать подлинность вещей.

Технология изготовления и отделки перегородчатых эмалей. Металл, служащий для производства формы под перегородчатую эмаль в Китае, – это в основном медь и сплавы на основе меди. Именно из этого материала выполнены формы подавляющего большинства перегородчатых эмалей, представленных в нашей коллекции и других собраниях. Химический анализ, произведенный специалистами Национального музея в Тайбэе, показал, что формы минских перегородчатых эмалей состоят

во многих случаях из сплава, содержащего 70–80% меди, 20–30% цинка и менее 1% олова и свинца. В цинское время наряду с чистой медью использовался аналогичный сплав; допускалось и комбинированное применение материалов (чистой меди и ее сплавов). Со второй половины XVII в. для производства перегородок наряду с традиционными материалами (медью и сплавами) начинают использовать железо [30, с. 71]. В правление императоров под девизами Юнчжэн (1723–1735) и Цяньлун (1736–1795) для изготовления основы под эмаль иногда применяли также и чистое золото. В остальных случаях, в заключение производственного процесса, свободные от эмали участки металла обычно золотились. Практикуемый мастерами периода Мин способ золочения – *дуцзинь* (так называемое «золочение огнем» с использованием ртутной амальгамы) известен в Китае с древности (не позднее II в. до н.э.). Это декоративное покрытие, к настоящему времени практически исчезнувшее на многих минских эмалях, хорошо сохранилось на вещах цинского времени не только потому, что они были произведены значительно позднее, но и по причине лучшего качества золочения и большей толщины в них золотого слоя [46, с. 128–129]. Со второй половины XIX в. производственные процессы механизуются, используется, в частности, гальванозолочение [12, с. 76].

Серебро, как правило, не играло особой роли в классических китайских перегородчатых эмалях. Долгое время этот металл при производстве эмалей, по-видимому, вовсе не применяли в декоративных целях, хотя иногда использовали его в целях технологических, как будет показано ниже. Редким исключением из этого правила в нашей коллекции является кашпо конца XVIII в., украшенное рельефной эмалью по медной посеребрен-



Таз (№ 10)



Тарелка (№ 96)

ной основе (№ 108). Среди эмалей, относящихся к концу периода Цин и первой трети XX в., можно выделить целую группу вещей с серебряной (№ 51) и посеребренной основой (№ 40, 91, 121, 134). В тот же период, по-видимому, получает распространение и декоративное *патинирование* металла (№ 33, 42, 43, 51–54, 129, 130).

Наряду с золочением, серебрением и патинированием фрагментов металлической формы, свободных от рисунка, применялся способ покрытия их одноцветной эмалью, так называемой *контрэмалью*. Самые ранние вещи нашей коллекции, на донцах которых имеется слой контрэмали, – умывальный таз (№ 9) с маркой правления Ваньли (1573–1620) и чаша (№ 4), относящаяся к тому же периоду. На доньшках всех других вещей минского времени контрэмаль отсутствует. Значительно чаще этот тип покрытия встречается в переходный период (№ 16, 17) и в цинское время, как правило, на оборотной стороне тонкостенных изделий из листового металла, тогда как в более массивных вещах изнаночная часть обычно золотилась. Сохра-

Вазочки парные
(№ 42–43)



Кувшин
со скульптурной
ручкой (№ 88)

нились примеры использования белой контрэмали в подражание кантонским расписным эмалям (№ 127). В подавляющем большинстве случаев в китайских клуазонне применялась бирюзовая или светло-голубая контрэмаль (№ 92–98, 100–103, 105, 110, 117, 118, 122–124, 128–130), в конце XIX – начале XX в. – также черная (№ 104), синяя и травянисто-зеленая контрэмали (№ 39, 125) [14, с. 46]. На открытых участках металла в перегородчатых эмалях периода Мин часто используются декоративная резьба и гравировка (№ 1, 11–14). В клуазонне, созданных в годы Цяньлун (1736–1795) и Цзяцин (1796–1820), распространены детали из литого ажурного металла (№ 59, 64).

Конструктивные особенности вещей. Китайские перегородчатые эмали периодов Мин (1368–1644) и

Цин (1644–1911), за исключением самых мелких бытовых предметов, которые можно было изготовить сразу, в один прием, предполагали поэтапное производство основы посредством литья иковки (или чеканки) по листовому металлу. Выполнявшиеся таким образом отдельные секции затем монтировались, скрепляясь между собой пайкой (например, № 14, 81, 82), клепкой или при помощи винтов (№ 59, 62, 63, 83, 84). Некоторые литые детали, такие, как ручки сложных форм (№ 87–89), присоединялись к предмету уже после обжига и полировки основной его части, поскольку иначе они были бы помехой для этих операций. При атрибуции ранних китайских эмалей необходимо иметь в виду замечание исследователей коллекции Олдри (в которой наиболее полно представлены клуазонне периода Мин) о том, что металлические формы минского времени нередко имеют дефекты и следы ремонта [30, с. 65]. Среди более поздних (цинских) вещей чаще, чем прежде, встречаются крупные предметы, что связано с совершенствованием технологии производства эмалей.

Толщина стенок в китайских перегородчатых эмалях не была величиной постоянной. Тела наиболее ранних минских вещей весомы, их детали часто выполнены в технике литья (№ 1), тогда как произведения XVI–XVII вв. отделаны в основном с применениемковки по тонкому листовому металлу (№ 2–10, 12, 13). Формы цинских клуазонне XVIII в., как правило, выкованы из толстого литого листа, особенно массивны вне зависимости от размеров (№ 23–26, 59–61, 111, 112). Среди произведений второй половины XIX – начала XX в. толстостенные штампованные формы (№ 97–101) перемежаются предметами с очень тонкими стенками (№ 67, 74, 118–121).

Блюдо (№ 8), сохранившее следы золочения
на внутренней поверхности



Толщина, способы изготовления и крепления перегородок также неодинаковы в эмалях разного времени. В минских клуазонне перегородки (как правило, ленточной формы, часто изготовленные при помощиковки) в одной и той же вещи могут иметь различную толщину (№ 1–13, 18). Впоследствии, видимо в связи с применением для производства перегородок шаблона, они становятся более ровными. Характерной особенностью ленточных перегородок на подлинных вещах периода Мин является наличие в них продольной трещины, которая образовалась в результате температурного напряжения при обжиге [30, с. 70–71]. В цинское

время продолжают использовать ленточные перегородки, хотя появляются также прямоугольные или почти круглые в сечении проволоки. В вещах конца XIX – начала XX в. иногда используются очень тонкие проволочные перегородки, размер сечения которых составляет десятые доли миллиметра (например, № 117, 121, 139).

В эмалях минского и раннецинского времени перегородки обычно фиксировались на концах (реже – по всей длине) при помощи пайки (№ 1–14), причем в качестве припоя часто использовали серебро. Эта техническая особенность, присущая некоторым вещам нашего собрания, датируемым годами



Скульптурные
изображения
журавлей (№ 83, 84)

Ваньли (1573–1620), является важным аргументом в пользу их подлинности (№ 9, 10, 13). В период Цин, с усовершенствованием технологии, от пайки отказались, применяя вместо этого растительный клей⁴. Кроме того, роль фиксатора при многоступенчатом обжиге играл первый (нижний) слой эмали, который надежно закреплял проволоки, образующие контуры рисунка.

Эмали и красители. По своему химическому составу эмали – это соли кремниевой кислоты, иначе говоря, свинцово-силикатное стекло. Непрозрачность китайских эмалей достигается введением в состав сплава оксида мышьяка, олова, каолина и других «глушителей». Окраска эмалей производится при добавлении окислов тех или иных металлов: медь, например, дает бирюзовые, зеленые и красные тона, охра и сурьма – желтые, марганец – фиолетовые и пурпурные, железо образует красно-коричневую гамму, кобальт позволяет получить синий цвет разной интенсивности [35, с. 5]. По данным специалистов тайваньского музея, в редких случаях для получения красного цвета в эмалях периода Цзинтай (1450–1456) использовали дробленые минералы вроде агата [46, с. 130].

Первый этап работы с эмалью предполагал выплавление ее с добавлением окислов при температуре 1300–1400°C. После этого куски эмали дробили в порошок и растирали с водой до образования кашицы (шликера). Очень важно, чтобы зернистость шликера была одинаковой, для этого получавшуюся при дроблении пыль удаляли многократным промыванием (отмучиванием). Вся работа должна была производиться по возможности в чистых условиях, поскольку при попадании пыли и грязи в эмаль на поверхности готовой вещи появлялись темные пятна (например, № 92, 93). Очищенная стеклянная масса считалась пригодной для дальнейшей работы. Перед помещением ее в ячейки рисунка металлическую поверхность обрабатывали штихелем или протравливали кислотой для лучшего сцепления эмали с металлом. Обжиг самих вещей производился несколько раз, в считанные минуты или даже секунды, и при более низкой температуре (750–850°C), достаточной для того, чтобы эмалевый порошок расплавился и прилип к металлической основе.

Поскольку техника дробления эмали в минское время была еще недостаточно совершенной, пес-

чинки в шликере заметно отличались в размерах – наиболее крупные даже после обжига видны под увеличительным стеклом. В отличие от них, цинские клуазонне часто выглядят как совершенно однородные, поскольку на подготовительном этапе эмали дробились одинаково мелко. Это сократило количество пустот (раковин), которые обычно возникали при обжиге в слое эмали. Подобные дефекты устранялись за счет покрытия готовой вещи после шлифовки слоем воска (иногда тонированного в нужный цвет). Толщина эмалевого слоя в вещах XV–XVIII вв. из нашей коллекции, как правило, более, а в эмалях XIX и первой трети XX в. – менее одного миллиметра.

Колорит минских клуазонне XV в. основан на нескольких цветах – бирюзово-голубом, красном, желтом, белом, синем, зеленом и фиолетовом. Зеленый цвет в эмалях позднеминского времени сгущается, становясь почти черным. В начале XVI в. красочная гамма китайских клуазонне обогатилась коричневым цветом. Оттенок кобальта, интенсивно синий в наиболее ранних вещах, в XVI в. сделался приглушенным и слегка сероватым. Зеленая, фиолетовая и коричневая эмали в клуазонне



Тарелочка
(№ 6)

XVI–XVII вв., как правило, были прозрачными, тогда как остальные – бирюзовая, красная, белая, желтая – обычно оставались матовыми, хотя в минское время иногда использовалась и прозрачная бирюзовая эмаль (№ 4, 7, 11). Вместе с тем начиная с XV в. в клуазонне проводились эксперименты по соединению цветов – в одну и ту же ячейку мастера помещали порошки разных эмалей, например белой и желтой, которые соседствовали, не смешиваясь. Существуют также примеры использования красной эмали в виде редких вкраплений по зеленому фону, в результате чего получался определенный оттенок зеленого цвета. Применяемое в изделиях времени правления Ваньли (1573–1620) сочетание красной и белой эмали в крупных гранулах давало оттенок красного, называемый «минским розовым». Таким же способом



Фрагмент панно (№ 19)

уже с первой половины XVI в. получали и другие тона, например светло-зеленый и светло-коричневый (соединяя желтые с зелеными или коричневыми гранулами). Если во второй половине XVI в. оттенки получали соединением двух цветов, то в клуазонне начала XVII в. присутствуют предельно сложные цветовые решения, основанные на смешении в одной ячейке стеклянного порошка трех и большего числа красителей. Распространенное мнение о том, что в маньчжурское время от подобного способа получения оттенков практически отказались, опровергается примерами реальных вещей нашей коллекции. Как можно видеть, подобные приемы сохранились и в период Цин (№ 19, 23, 24, 27, 68, 97). Смешанные эмали использовали (сначала по инерции, а затем, во второй половине XIX в., сознательно подражая минским произведениям) наряду с новыми красителями, позволявшими добиваться тонких градаций цвета более технологичными способами. С уверенностью можно говорить лишь о том, что начиная с правления Цяньлун (1736–1795) китайские мастера прекратили использовать в отделке вещей прозрачные цветные эмали, которые иногда все же присутствовали в клуазонне первой трети XVIII в. (например, № 92, 93). Как показывают примеры из музейной коллекции, прозрачные цветные эмали возвращаются в это производство не позднее последней четверти XIX в. (№ 97, 99, 101, 117).

Х. Бринкер и А. Лутц справедливо отмечают факт стандартизации вещей XVIII в., что проявилось, в частности, в упрощении цветовой гаммы. Это было связано, по их мнению, с доминантой императорских эмалевых мастерских, находившихся под строгим государственным контролем [30, с. 102]. Палитра цинских эмалей в целом отличается меньшей контрастностью, поскольку в маньчжурское время появились новые краски, которые были значительно легче по тону и бледнее минских. Их пастельные оттенки «разбавляли» собой традиционные для клуазонне с периода Мин яркие, интенсивные цвета. С конца первой четверти XVIII в. китайцы переняли у европейцев новый розовый краситель на основе золота, значительно обогативший палитру вещей. Этот краситель, так называемый «цинский розовый», позволял получить в зависимости от температуры обжига различные оттенки розового цвета – совсем блеклого,



Ваза
(№ 25)

темно-малинового или пурпурного (№ 55, 93–96). Однако примеры реального использования «цинского розового» преобладают в эмалях, выполненных в середине XVIII в. и позднее.

Цветом фона изображений в клуазонне минского и переходного времени, как правило, служила голубая непрозрачная эмаль бирюзового оттенка, в очень редких случаях с той же целью использовали красную, синюю, зеленую (две последние могли быть прозрачными) или белую эмали (например, № 15). В клуазонне маньчжурского периода в качестве цвета фона по-прежнему преобладает бирюзовая эмаль, однако в вещах XIX – начала XX в. все чаще используют альтернативные ей цветные эмали, уже известные с минского времени: красную, синюю, зеленую, белую (№ 28–31, 52–54, 57, 90, 100–103, 109, 122, 126, 128, 133, 141), а также коричневую (№ 117), желтую и эмали блеклых оттенков, характерные для цинского правления, – розовую, голубую (№ 29, 97, 126, 127, 132, 134, 136, 137). Среди клуазонне второй половины XIX – первой трети XX в. немало вещей с декором на черном фоне (№ 42–44, 49, 50, 88, 99, 104, 107, 113–115, 118, 119, 123), в числе которых представлены и монохромные – предметы с отделкой одной только черной эмалью.

Формы и назначение китайских перегородчатых эмалей наряду с прочими признаками вещей служат основной для их атрибуции. Среди китайских клуазонне можно выделить произведения преимущественно ритуального, бытового и декоративного назначения, хотя практически любая из вещей имеет несколько функций.

Формы ритуальных эмалей XV – начала XX в. часто восходят к древним бронзовым предметам времен Шан и Чжоу (II–I тыс. до н.э.). Таковы, например, вазы в форме винных сосудов ху (№ 11, 12), курильницы в виде треножников ли и дин (№ 60, 61, 64, 67–69, 74). Среди курильниц дин распространены как круглые в плане сосуды, так и вещи типа фандин – «квадратный дин», на четырех высоких ножках (№ 59). Древние кубки гу (разновидность формы – фангу, «квадратный гу») с минского времени сделались предметами для украшения храмового интерьера (№ 13, 65, 66, 72, 73). Пара эмалевых ваз в виде кубков гу вместе с курильницей в форме дин и двумя подсвечниками составляли пятичастный алтарный набор угун (№ 69–73). Алтарный на-



Алтарный набор (№ 69–73)

бор из трех предметов включал курильницу-треножник, коробку и вазу [36, с. 234]. Подобные наборы характерны в основном для маньчжурского времени, хотя, по мнению Лю Лянью, они могли появиться уже в правление предыдущей династии – Мин [45, с. 27, 29].

Предметы преимущественно бытового назначения, отделанные эмалью, весьма различны по размерам и форме. Это умывальные тазы – *пэнь* (№ 9, 10), тарелки и подносы – *пань* (№ 6, 93–107), полу-

сферические чаши – *вань* (№ 3, 4, 111), стаканчики – *бэй* (№ 112–115), коробки – *хэ* (№ 5, 116–121), чайники – *ху* (№ 124–126), а также подсвечники – *латай* (№ 16, 17) и некоторые другие изделия, встречающиеся постоянно на протяжении минского и цинского периодов. Среди утилитарных вещей есть и те, которые специально предназначены для кабинета ученого, например пресс-папье *чжэньчи* (№ 138, 139), сосуды для промывания кистей *биси* (№ 122, 123) и тому подобные вещицы. «Кабинетные» эмали представляют характерной чертой цинского быта. Таковы и некоторые другие предметы – например, атрибуты курильщиков опиума (№ 135–137), флаконы для нюхательного табака *бияньху* (№ 131–134) и эмали не китайских форм, которые могли быть произведены для европейцев или явились следствием европейского влияния (№ 127–130).

Вещи преимущественно декоративного назначения из металла с эмалью не менее разнообразны – это панно, ширмы (№ 18–22) и декоративные пластины, часто служившие в цинское время деталями отделки мебели (№ 140), кашпо для цветов (№ 108–110) и вазы (№ 23–57), украшавшие светские интерьеры. В самых общих чертах китайские вазы можно разделить на два типа: вазы – *пин*, высокие, с узким горлом, и широкие приземистые вазы – *гуань*. Многие традиционные формы ваз в маньчжурское время были общими для эмалей и фарфора. Таковы, например, вазы *тяньцю* – «небесная сфера» (№ 39–45, 49, 50), *фэнвэй* – «хвост феникса» (№ 30, 46) и *юйвэй* – «рыбий хвост» (№ 47).

Курильница
в форме куropатки
(№ 77)



Ширма
(№ 22)

Панно – *пин*, экраны – *пинму* и ширмы – *пинфэн* или *пинчжан*, предметы традиционного китайского быта, имеют в своих названиях общий иероглиф «*пин*», поскольку все они восходят к единой форме. Первое из них украшает стену, а два остальных представляют собой переносную или раскладную стенку. По этому принципу они выделены в общую группу вещей в нашем каталоге. В цинское время были распространены эмалевые кашпо – *хуапэнь* («таз для цветов») или *пэньцзин* («пейзаж в тазу»), служившие декоративной подставкой для миниатюрных растений. Декоративными по назначению, как правило, были и предметы сложных архитектурных и скульптурных форм – модели пагод (№ 90, 91), посуда с зооморфными ручками (№ 87–89), домашние курильницы, которые иногда выполнялись в виде фигур людей (№ 75), реальных и фантастических животных (№ 85, 86) и птиц (№ 1, 77, 78). К ним примыкает ряд чисто декоративных предметов аналогичных форм вроде скульптур благовещих журавлей – *хэ* (№ 83, 84) и куропаток – *аньчунь* (№ 79, 80). Изображения птиц из металла с эмалью появились еще в минское время (№ 1), однако подавляющее большинство вещей скульптурных и архитектурных форм было произведено в годы правления маньчжурской династии [36, с. 236].

Декоративные мотивы, встречающиеся в китайских клуазонне, разнообразны. Это пришедшие в производство эмалей в то или иное время изображения растительного и зооморфного характера,



Фрагмент вазы (№ 12) с растительным узором «минского типа»



Фрагмент вазы (№ 65) из алтарного набора с растительным узором «цинского типа»

пейзажи, жанровые сцены, композиции из цветов, насекомых и птиц, разного рода орнаменты, наборы символических драгоценностей, иероглифов счастья и долголетия.

Самым популярным декоративным мотивом во все времена оставался растительный узор в виде лозы, в котором гроздь винограда заменялась головкой цветка лотоса или (в более редких случаях) хризантемы. Этот узор от века к веку претерпевал постоянные изменения. Растительный побег «*минского типа*», распространенный в вещах XV – первой половины XVII в. (№ 2–16) и в более поздних копиях этих вещей (№ 68, 105), очерчен одинарной контурной линией при помощи металлической перегородки, что отличает его от аналогичного узора маньчжурского времени. Последний, именуемый в каталоге узором «*цинского типа*» (№ 17, 34, 35, 41, 57, 58, 60–66), характеризуется двойной линией обводки побега с заполнением пространства между линиями цветной эмалью. В клуазонне XVIII – первой половины XIX в. этот побег становится полихромным и постепенно все больше приобретает вид арабеска (№ 57, 67, 102). Иконография лотоса в растительном узоре также заметно трансформируется, что позволило Лю Лянью и другим исследователям весьма продуктивно использовать изображение лотоса для атрибуции китайских перегородчатых эмалей того или иного периода [45, с. 26–27].

К самым устойчивым декоративным мотивам китайских клуазонне относятся зооморфные изображения (фантастические животные и птицы). С периода Сюаньдэ (1426–1435) в эмалях появляются



Фрагмент курильницы (№ 14) с изображением дракона *ман*

образы пятикоготных драконов *лун* и четырехкоготных – *ман* [33, с. 2–3, илл. 1]. В годы правления династий Мин и Цин до периода Опиумных войн середины XIX в. изображения драконов *лун* на китайских перегородчатых эмалях достаточно редки. В основном они встречаются на вещах из императорской коллекции. В клуазонне второй половины XIX в. этот мотив становится преобладающим. Фигуры драконов бывают одиночными или же составляют композицию *шуанлунсичжу* – «пара драконов, играющих жемчужиной». Обычно фоном композиций служат облака – *юнь*, символ добрых предзнаменований, а также пики *шоушань* – «горы долголетия» и волны *фухай* – «моря счастья». Наиболее ранние примеры изображения драконов в нашей коллекции – умывальный таз (№ 9) с маркой правления Ваньли (1573–1620), который имеет опубликованный аналог в собрании Национального музея в Тайбэе [33, с. 4–8, илл. 5], и курильница того же периода (№ 14). В позднецинских эмалях вариации этого сюжета повторяются с удивительной настойчивостью (№ 47–54, 56, 87, 88, 103, 104, 113–115, 117, 118, 124, 129, 130, 139). Иконография дракона, сходная, как отмечают исследователи, в эмалях и современном им расписном фарфоре, существенно изменялась на протяжении веков, давая, таким образом, определенные основания для датировки вещей. В декоре китайских клуазонне XVI – первой половины XVII в. популярны изображения фениксов – *фэн* (в нашей коллекции – № 3, 5, 14), буддийских львов – *шифо* или *шицза* (№ 3, 10) и некоторых других мифических животных.

Среди реальных существ, которые встречаются в эмалях этого периода, исследователи отмечают лишь изображения птиц, например утки (№ 1) и журавля (№ 18) [30, № 46–52, 139–141]. В собрании музея, однако, представлено панно периода Ваньли, композиция которого включает не только журавлей, но и пару оленей (№ 18). Образы «бессмертных» журавлей *хэ* фигурируют также во многих клуазонне цинского времени (№ 19, 23, 24, 27, 28), часто соседствуя со сходными в символическом плане изображениями оленей *лу* (№ 23, 24, 27).

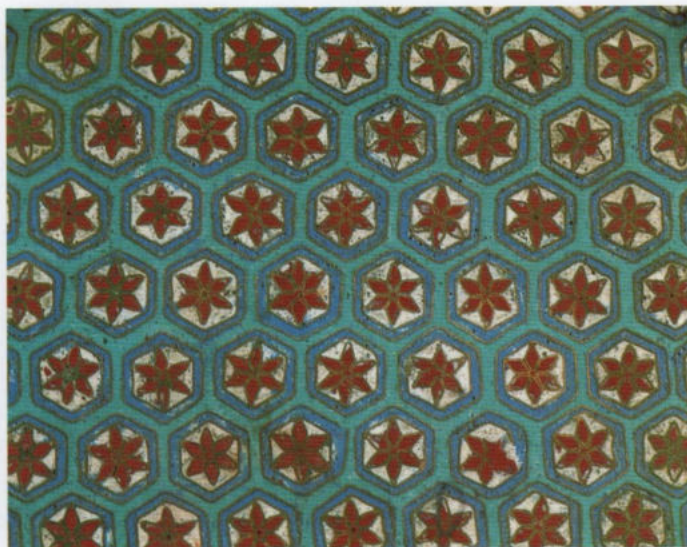
Ландшафты с фигурами людей и животных и реалистично трактованные композиции в жанре *хуаняо* – «цветов и птиц» (появление которых, по-видимому, объясняется влиянием классической живописи на прикладные виды искусства) характерны для эмалей начиная с правления Ваньли (№ 10, 18). Х. Бринкер и А. Лутц датируют группу вещей из собрания Олдри с подобными сюжетами уже первой половиной XVI в., хотя следует признать, что в этом во многих отношениях превосходном каталоге не все атрибуции вызывают безоговорочное согласие.

В декоре эмалей XVI–XVII вв. представлены изображения иероглифов – *фу* («счастье») и *шоу* («долголетие»), а также свастики *вань* (№ 6, 9, 16, 17), символика которой объединяет оба значения. В вещах переходного периода (1620–1693) и первой половины XVIII в. этот ритмично повторенный мотив (по образному определению западных исследователей, так называемая «паркетная свастика») сделался орнаментальным фоном для основ-



Фрагмент таза (№ 10) с изображением льва *шифо*

ного изобразительного мотива (например, № 17, 94, 95). Особой популярностью данный тип геометрического фона пользуется – после длительного перерыва – в конце цинского периода [36, с. 236]. В нашей коллекции полихромными изображениями на свастиковом фоне украшена большая группа эмалей последней четверти XIX – начала XX в. (№ 36–39, 98, 106, 107, 110, 120, 125, 134–136, 141). Другие обычные для эмалей с раннеминского времени типы орнаментов, как правило, применяемые для украшения периферийных частей предмета, – это изображения облаков или стилизованных головок жезла *жуи*, имеющих «облачные» формы, и китайский вариант меандра – «громовой узор» (*лэйвэнь*), восходящий к декору древней бронзы. В клуазонне конца XVII – первой половины XVIII в. широко распространены разные типы геометрических орнаментов фона, основными элементами которых, как правило, являются многоугольники (в нашей коллекции – № 94, 95). Популярен также состоящий из кругов и сегментов узор *сюцювэнь* – «вышитый мяч» (№ 23, 24). В эмалях второй половины XIX – начала XX в. для украшения фона во многих случаях применяется облачный орнамент в виде лент (например, № 22, 27, 56) или кучевых облаков (№ 30, 32, 40, 107 реверс). В это же время подобную роль играет отделившийся от скульптурных изображений птиц и драконов (№ 77–86) чешуйчатый узор (№ 46, 125, 133), осознанный как самостоятельный декоративный мотив.



Фрагмент реверса тарелки (№ 94)



Фрагменты конской упряжи (№ 141) с изображением «ста древностей» на свастиковом фоне

Уже с XV в. можно отметить появление в художественном оформлении эмалей наборов из восьми символических «драгоценностей», буддийских – *бацзисян* (№ 2) и даосских – *бабао* (№ 9, реверс). В клуазонне маньчжурского времени, и особенно второй половины XIX в., обычно встречаются наборы, составленные атрибутами восьми даосских бессмертных (№ 106, 125, 126), а также воспринятое из расписного фарфора и кантонских эмалей XVIII в. изображение *байгу* – «ста древностей», объединяющее различные антикварные предметы – курительницы, вазы, кисти, свитки и прочие элементы «кабинетного» интерьера (№ 106, 107, 125, 128, 141). Примечательно, что в позднецинское время буквальный смысл сюжета уже не принимался в расчет, поэтому в конце XIX в. изображения «древностей» могли появляться не только на



Фрагмент рисунка вазы (№ 72) из алтарного набора

бытовых вещах традиционных китайских форм, но и на «экспортных» изделиях, вроде кольца для салфетки (№ 128), или в отделке накладных пластин конской упряжи, где уместность этого сюжета сомнительна (№ 141).

К популярным мотивам декора поздних эмалей относится цветочный узор *ваньхуа* (*байхуа*) – «множество цветов». Этот мотив, известный также под французским названием *millefleur* (№ 31, 69–73, 121, 137), был заимствован из расписного фарфора правления Цяньлун (1736–1795). В некоторых эмалях последней четверти XIX – начала XX в. *ваньхуа* используется в качестве краевого узора (№ 40, 48, 104, 107, 120, 124, 125).

Марки, встречающиеся на вещах нашей коллекции и приведенные ниже в таблицах, нуждаются в кратких пояснениях. Марками на предметах из перегородчатой эмали обычно являются надписи из

четырёх или шести иероглифов. Как правило, они не содержат имен собственных – мастера или заказчика (об исключениях сказано ниже). В подавляющем большинстве случаев марки ограничиваются девизами императорских правлений, которые привязаны к определённому периоду времени (одному или нескольким десятилетиям века).

Марки бывают подлинными или фальшивыми. В последнем случае они могут указывать на реальное время производства вещи и быть добавленными позднее, обозначать время оригинала, к которому данная вещь относится как копия, или же называть любое произвольное время – часто периоды крупных успехов и высокого качества эмалей (Цзинтай, Цяньлун), что делало предметы с такими марками особенно желанными для покупателей.

Подлинные марки с девизами императорских правлений на китайских перегородчатых эмалях распадаются на три типа – литые, выполненные в технике клуазонне и гравированные. Марки первого и второго типа характерны для минского времени, марки третьего типа соответствуют стандарту периода Цин. В некоторых случаях на подлинных минских вещах встречаются гравированные марки с девизами минских императоров (№ 7). Поскольку в минское время не делали гравированных марок на предметах из перегородчатой эмали, остается предполагать, что их добавили в маньчжурское время, тем более что они, как правило, во всем следуют цинскому стереотипу.

По набору и расположению в них иероглифов марки на эмалях очень близки маркам на современном им китайском фарфоре. Иероглифы в обоих случаях обычно читаются справа налево и сверху вниз. Литые марки появляются в раннеминское время. В зарубежных коллекциях сохранилось некоторое число не вызывающих сомнения вещей, маркированных девизом правления Сюаньдэ (1426–1435), аналогий им, к сожалению, нет в нашей коллекции. Достоверные марки этого правления состоят из шести иероглифов, расположенных горизонтально справа налево в один ряд или из двух горизонтальных рядов по три иероглифа в каждом, написанных стандартным шрифтом – *кайшу*⁵ и читающихся: *Да Мин Сюаньдэ нянь чжи* («Сделано в годы Сюаньдэ Великой династии Мин»). В некоторых случаях иероглифы заключены в прямоугольную рамку [46, с. 126].



Фрагмент таза с подлинной маркой периода Ваньли (№ 9)

Другие встречающиеся на эмалях минские императорские марки имеют девизы Цзинтай (1450–1456) и Ваньли (1573–1620). Достоверные марки правления Цзинтай в действительности очень редки. Они состоят из четырех иероглифов: Цзинтай нянь чжи («Сделано в годы Цзинтай»), написанных стандартным шрифтом и выполненных в технике клуазонне. Среди вещей с марками Цзинтай преобладают подделки и поздние стилизации, многие из которых, возможно, даже не претендуют быть принятыми за подлинные [30, № 349, 350, 354, 356]. В нашей коллекции, например, представлен поднос с маркой в технике клуазонне, в котором формула Да Мин Цзинтай из четырех иероглифов в квадратной рамке не соответствует указанному стандарту (№ 105). Еще один предмет с четырехзначной маркой в технике литья датируется первой третью XX в. (№ 45).



Фрагмент сосуда для мытья кистей с фальшивой минской маркой (№ 122)

Достоверные марки правления Ваньли выполнены шрифтом кайшу в технике клуазонне и состоят из шести иероглифов: Да Мин Ваньли нянь цзао («Сделано в годы Ваньли Великой династии Мин»), которые расположены в два вертикальных ряда. В этой формуле иероглиф цзао («сделано») имеет тот же смысл, что и знак чжи в других марках минского и цинского времени, однако применение слова «цзао» характерно как раз для вещей правления Ваньли и поэтому свидетельствует в пользу подлинности марки [46, с. 127]. В нашей коллекции стандартную марку Ваньли имеет умывальный таз (№ 9). Две другие вещи с фальшивыми минскими марками Да Мин нянь цзао («Сделано в годы Великой династии Мин») по особенностям исполнения, колориту и характеру декора можно отнести к концу XIX – началу XX в. (№ 122, 123).

Перегородчатые эмали цинского времени с императорскими марками часто датируются правлением Цяньлун (1736–1795). Достоверные марки этого правления выгравированы стандартным шрифтом и состоят из шести или четырех иероглифов. На вещах нашей коллекции встречаются полностью соответствующие цинским правилам четырехзначные гравированные марки Цяньлун нянь чжи («Сделано в годы Цяньлун»), расположенные горизонтально в одну строку (№ 60, 116) или сгруппированные попарно в квадратном клейме (№ 61–63, 112). В некоторых случаях марки могут иметь дополнительный произвольный иероглиф. Например, курильница периода Цяньлун из нашей коллекции кроме марки снабжена дополнительным иероглифом и – «покой» (№ 60), а маркированная круглая коробочка того же времени помечена иероглифом юй – «желание» (№ 116). Такой же порядок расположения знаков можно видеть и в более поздней имитации произведения периода Цяньлун – миниатюрной вазочке с императорской маркой из четырех иероглифов и добавочным знаком цзянь – «учреждать» (№ 41). Вазочка, подаренная музеем Министерства культуры КНР, прекрасно иллюстрирует положение о том, что при атрибуции эмалей невозможно безоговорочно доверяться маркам (даже если они выглядят вполне достоверно), но всегда необходимо рассматривать их в сочетании с техническими и художественными особенностями маркированного предмета. Фальшивые марки с

девизом Цяньлун широко распространены в эмалях XIX – первой трети XX в. (в нашей коллекции, например, № 46, 99).

В более редких случаях марки не содержат девиза правления. Среди даров МК КНР представлена чаша *вань* (№ 111), возможно, входившая ранее в императорскую коллекцию. Точная аналогия ей сохранилась в собрании пекинского дворца-музея Гугун [25, с. 194, илл. 278]. Чаша снабжена четырехзначной гравированной маркой в стиле древних печатей: *Цзы сунь юн сай* («Дети, внуки вечно сохраняют»), в квадратном поле с двойной линией обводки. Поскольку марка на чаше, которая по всем

признакам может быть отнесена к правлению Цяньлун, не содержит императорского девиза, применение в написании другого шрифта не противоречит изложенному выше.

На вазах и подсвечниках из пятичастного храмового набора начала XX в. (№ 69–73) имеется гравированная стандартным шрифтом шестизначная марка: *Кэ ши цзя сы цзинь чжи* («Для фамильного храма рода Кэ с почтением сделано»), формула которой характерна для посвященных надписей на ритуальных предметах. Это весьма редкий и единственный в нашей коллекции пример упоминания в марке фамилии заказчика.



Курильница (№ 14)

ПЕРЕГОРОДЧАТЫЕ ЭМАЛИ ВРЕМЕНИ ПРАВЛЕНИЯ ДИНАСТИИ МИН (1368–1644) И ПЕРЕХОДНОГО ПЕРИОДА (1620–1693)

Первый расцвет искусства перегородчатых эмалей наблюдается в Китае в правление пятого императора династии Мин под девизом Сюаньдэ (1425–1436). Однако, по оценкам носителей традиционной культуры, самые лучшие минские эмали, по-видимому, были созданы несколько позднее – в царствование седьмого императора династии под девизом Цзинтай (1450–1456). Напомним, что название клуазонне этого времени – *цзинтайлань* («бирюзово-голубые эпохи Цзинтай») стало нарицательным для обозначения всех вообще китайских изделий в этой технике. Больших успехов достигают прикладные виды искусства в первой половине XVI в. и в начале правления Ваньли (1573–1620). Этот император получил известность не только в качестве мецената, но и как ревностный покровитель буддизма. Пристрастия и вкусы правителей и их близкого окружения оказали существенное влияние на художественную и образную основу китайских перегородчатых эмалей.

В минских клуазонне были найдены те типы изделий бытового и сакрального характера и художе-

ственные мотивы для их оформления, которые сделались позднее традиционными для этого вида прикладного искусства. Во многих случаях прототипами послужили древние бронзовые сосуды. Важным источником декоративных мотивов и форм для эмалей во все времена оставался также фарфор. Не ускользнуло от внимания исследователей, к примеру, то обстоятельство, что обретение совершенства в производстве клуазонне в период Мин совпало с введением полихромного эмалевого декора в фарфоре. При этом многие орнаменты, характерные уже для ранних китайских клуазонне (такие, как изображения головок жезла жуи, крас-



Курильница в форме утки (№ 1)

вой узор в виде лепестков стрелчатой формы), безусловно, почерпнуты из наиболее «архаичного» белого минского фарфора с подглазурной росписью синим кобальтом [30, с. 80, 84].

Самые ранние произведения XV в. представляют собой массивные формы, отлитые из сплава на медной основе. Подобные вещи (как и наша курильница в виде стоящей утки, № 1), как правило, расцвечены эмалями основных цветов – бирюзового, синего, зеленого, желтого, красного и белого, которые нанесены на металлическое тело вещи очень толстым слоем (более 1 мм). Рисунок обозначен фиксированными в отдельных местах при помощи пайки коваными перегородками, которые на своем протяжении имеют различную толщину, чего не позволяла избежать принятая в то время технология производства клуазонне. Эти перегородки, так же как и все свободные от эмали участки металла, сохранили следы золочения. Другой характерный признак минских клуазонне – мелкие дырочки (дефект, возникший из-за неравномерного прогрева толстостенного изделия при обжиге), распределены по всей поверхности курильницы. Колорит вещи, схожий с гаммой росписи минского пятицветного фарфора *уцай*, основан на контрастном противопоставлении звучных, чистых цветов, насыщенность которых и сейчас еще способна соперничать с природной яркостью самоцветов. Для нашей курильницы, как и для других клуазонне этого столетия, характерен, к примеру, подобный лазуриту или сапфиру оттенок синего кобальта. Вместе с тем стремление к более сложному колористическому решению отдельных участков изображения уже здесь реализуется в попытках соединять в одной ячейке эмали различных цветов (красного и зеленого) в виде крупных гранул. В некоторых ячейках соседствуют, не смешиваясь, два цвета (например, белый и желтый).

Есть основания отнести эту единственную в нашей коллекции вещь XV в., курильницу в форме утки, к середине или началу второй половины столетия, возможно, даже к периоду Цзинтай (1450–1456). Рисунок перьев на спине птицы стилизован в виде лепестков лотоса, по иконографии характерных для клуазонне первой половины XV в. В то же время, свободные от эмали участки металла на головке птицы дополнены изящной гравировкой, которая применяется для украшения позолочен-



Фрагмент курильницы в форме утки (№ 1)

ных фрагментов формы также во многих опубликованных эмалях второй половины столетия [30, № 24, 26; 25, № 327]. Эта замечательная в художественном отношении вещь, как и некоторые другие ранние минские эмали, отличается настолько высоким техническим совершенством, насколько это вообще было возможно при подобной технологии производства клуазонне. Форма ее восходит, по-видимому, к ближневосточным прототипам [56, с. 63], бытовавшим в Китае в годы правления монгольской династии Юань (1271–1368). Вместе с тем в собрании Пьера Олдри представлены аналогичные парные курильницы, датированные второй половиной XVII в. [30, № 220], что свидетельствует об устойчивости этой формы среди китайских перегородчатых эмалей.

Анализ вещей из коллекции музея подтверждает тот отмечаемый исследователями факт, что в начале XVI в. акцент в производстве китайских клуазонне сместился с массивного литого металла на тонкий кованый (№ 2, 5, 6, 8). Палитра обогатилась благодаря применению различных оттенков эмали основных цветов (наиболее распространен светлый оттенок зеленого), полученных путем механического смешения крупных гранул двух цветов (например, зеленого и желтого) и их последующего сплавления. При этом прозрачные цветные эмали (коричневая, зеленая, фиолетовая и синяя), которые, пожалуй, даже чаще, чем матовые, применялись в изделиях XVI в., сочетаются с полупрозрачными и полностью непроницаемыми для света красителями.



Коробка (№ 5)

К первой половине XVI в. можно отнести несколько произведений, украшенных изображениями спиралевидного растительного побега, включающего головку цветка – хризантемы или лотоса, на бирюзовом фоне (№ 2, 3, 5, 6). Прототипом этого растительного узора представляется изображение виноградной лозы, которое вместе с некоторыми другими мотивами ближневосточного искусства приходит в китайский металл в период Тан (618–907). При этом уже в золотых и серебряных изделиях танского времени виноградная гроздь в завитках лозы иногда замещается головкой лотоса [39, с. 22, рис. 79 а]. Дальнейшее развитие мотива происходит в расписном фарфоре и эмалях. В минских клуазонне XVI в. место лотоса в растительном побеге типа лозы часто занимает головка хризантемы, трактованная как условная цветочная розетка, или же оба цветка соседствуют в одном узоре. Растительный побег, как это и было принято обычно в вещах минского периода, очерчен одинарной контурной линией. Листья, обозначенные прозрачной темно-зеленой эмалью, имеют условную каплевидную форму (№ 2) или отдаленно напоминают листву винограда (№ 3, 5, 6) и перемежаются контурными изображениями усиков в виде коротких завитков. В одной из названных вещей, чаше на высокой ножке – *гаоцзுவань* (№ 2), применен характерный для фарфора и ранних эмалей краевой орнамент из остроконеч-

ных листьев, чередующихся по цвету. Форма такой чаши, предназначенной, вероятно, для буддийского алтаря, традиционна и встречается не только в эмалях, но также в китайской керамике. Очень часто подобные фарфоровые предметы бывают, как и наша вещь, украшены изображениями восьми буддийских драгоценностей – *бацзисян*⁶. Этот набор составлен атрибутами буддийских святых, в том числе изображением колеса закона, вечного узла, рыб, вазы, цветка лотоса, зонтика, балдахина и раковины. Все восемь элементов имели в буддизме определенное символическое толкование – колесо, например, обозначало вечное круговращение жизни и служило знаком первой проповеди основателя учения – Будды Шакьямуни (кит. *Шицзяфо*). Цветок лотоса, поднимающийся со дна водоема навстречу солнечному свету, символизировал чистоту и святость божеств

Фрагмент чаши с изображением буддийских драгоценностей *бацзисян* (№ 2)

буддийского пантеона, их безграничную способность к духовному росту. Популярность изображений этого цветка в китайском расписном фарфоре и эмалях всецело связана с влиянием буддийского учения на все виды светского искусства. Замечательно при этом, что рисунок цветка постоянно менялся, в связи с чем определенный иконографический тип лотоса служит одним из датирующих признаков в эмалях минского и более позднего времени [45, с. 26–29]. Не вдаваясь в подробности, можно лишь отметить, что в декоре эмалей второй половины XVI в. форма цветка становится очень сложной, а количество лепестков значительно возрастает (№ 4, 7–10). Обратная тенденция прослеживается при трансформации этого образа на протяжении XVII в. (№ 15–17).

Танский художественный металл был для ранних перегородчатых эмалей не только источником декоративных мотивов, но также примером пластических решений. С танского времени в изделиях китайских златокузнецов хорошо известен тип плоской цилиндрической коробки – *юаньхэ* [39, с. 39, рис. 9 b, d]. Вещь этой широко распростран-

существенно помогает при определении времени производства вещей. Так, в композиции *шуанлун-сичжу* – «пара драконов, играющих жемчужиной» на лицевой поверхности умывального таза с маркой правления Ваньли (1573–1620) – драконам свойственны вполне определенные черты, позволяющие «опознать» изображения этого времени: круглые глаза навывкате, брови в форме петушиного гребня, широко открытая пасть, длинная борода, развевающиеся усы, очерченная параллельными линиями «вздыбленная» грива [33, с. 5–6]. Между фигурами драконов помещаются иероглиф *шоу* – «долголетие» и две свастики *вань*, которые тоже служили символами долгой жизни и были особенно популярным декоративным мотивом в правление Ваньли, поскольку являлись омонимом первого иероглифа этого девиза (№ 9). В колорите нашей вещи, который был аналогичным у многих современных ей произведений из других собраний, преобладают блеклый и как бы «восковой» бирюзо-



Таз (№ 9)

ной формы, находящаяся в нашем собрании, украшена в технике клуазонне изображением пары фениксов и растительного побега с головками хризантем (№ 5). Она имеет опубликованные аналогии среди современных ей и более ранних минских эмалей из других коллекций [30, № 2–4, 72, 78, 79; 55, с. 68, № 83].

Растительный мотив в виде лозы остается наиболее часто встречающимся типом декора китайских перегородчатых эмалей во второй половине XVI и на протяжении XVII столетия. Вместе с тем особую популярность приобретают отмечавшиеся исследователями уже в вещах первой половины XVI в. изображения фантастических животных – львов *шифо* (№ 3, 10), фениксов *фэнхуан* (№ 3, 5), драконов *лун* (№ 9). Иконография зооморфных образов



Фрагмент таза (№ 9)

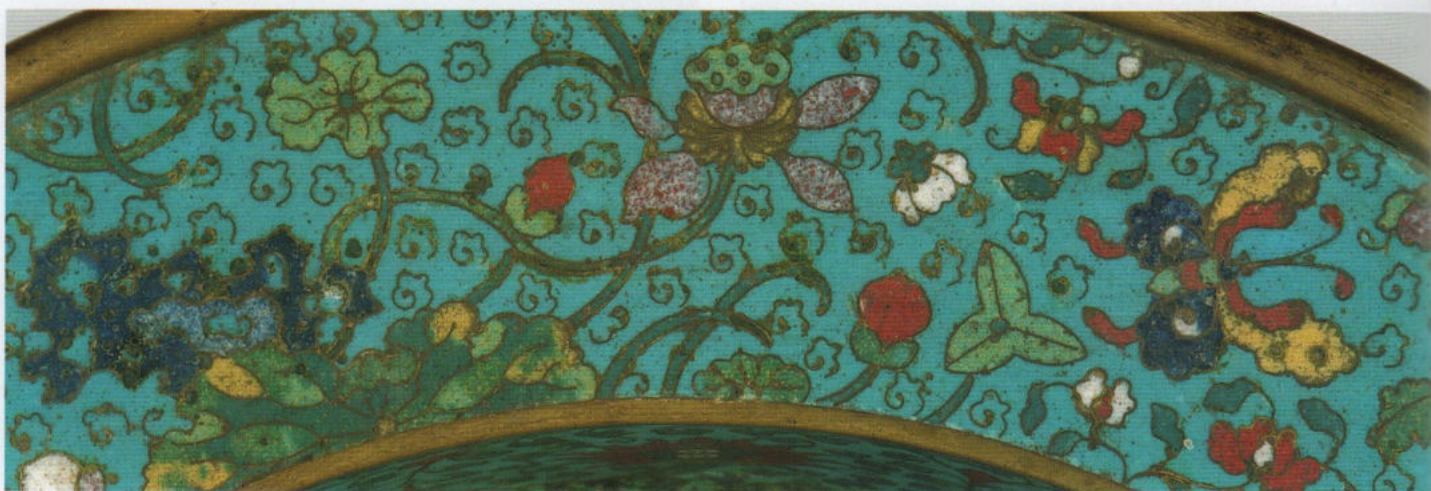
вый, зеленый и желтый цвета, а также ярко-красный и его светлый оттенок – «минский розовый». Этот колорит характерен для некоторых признанных подлинными вещей правления Ваньли, так же как сравнительно небольшой вес и тонкие стенки металлической основы [30, с. 114–115]. Искажённые цвета отдельных эмалей, выгоревших в результате многократного обжига, показывают, что производство клуазонне в эти годы, по-видимому, столкнулось с техническими проблемами при изготовлении крупных вещей. Примечательной чертой, общей для многих позднеминских клуазонне, представляется также наличие на слое бирюзовой контрэмали сплошного геометрического орнамента, который образован рядами спиралевидных завитков, отдаленно похожих и на схематичные изображения кучевых облаков (№ 4).

Царствование Ваньли (1573–1620) было переломным периодом правления минской династии. Его первое десятилетие выглядит вполне успешным, но в последующие годы проявились дестабилизация экономики государства и постепенное ослабление императорской власти.

Эти обстоятельства, как будто далекие от искусства, во многом определили качество произведений, которое в ранних вещах этого правления, как правило, было значительно выше, нежели в поздних. Вместе с тем в годы Ваньли существенно разнообразились мотивы декора перегородчатых эмалей, распространились как условные геометрические фоны, так и близкие к реальности изображения жанра *хуаняо* – «цветов и птиц». Например, по

борту созданного в этот период умывального тазы из нашей коллекции, предназначенного для элегантного интерьера аристократической спальни, располагаются легко узнаваемые изображения летящих бабочек и процветших побегов сливы, лотосов, хризантем, гвоздик, камелий и других цветов чудесного сада, возросших среди декоративных камней *тайхуши* (№ 10). Эта «живая» композиция соседствует со ставшими традицией условными мотивами на донце и стенках вещи – львами *шифу* и растительным побегом в виде лозы с головками стилизованных лотосов.

Кроме изображений жанра *хуаняо* в перегородчатых эмалях рубежа XVI–XVII столетий распространяются пейзажи и бытовые сцены в ландшафтном окружении, примером чему может быть панно из собрания музея (№ 18). Его композиция объединяет изображения скалистых гор, водопадов, сосен, архитектурных сооружений, людей, а также (популярных в связи с даосской символикой долголетия) оленей и журавлей. Характерными приметами времени служат очень высокая линия горизонта и полихромия в рисунке облаков, переданных рядами параллельных линий. В деталях рисунка в изобилии используется прозрачная фиолетовая эмаль, имеющая сходство с аметистом. Колорит панно, сочетающий прозрачные и матовые эмали, отличается богатством оттенков. Во многих случаях для получения особенно сложного тона в одной ячейке соединены эмали трех цветов. Прозрачные цветные сплавы обычно достигают высокой степени однородности, но в некоторых случаях гранулы цвет-



Фрагмент таза (№ 10)



Ваза в форме
древнего сосуда ху
(№ 12)



Ваза в форме
древнего
ритуального
кубка *гу*
(№ 13)

ных эмалей в сплаве отчетливо различимы. Хорошее качество вещи и применение в ее отделке значительного числа прозрачных эмалей свидетельствуют о том, что панно могло быть выполнено не позднее рубежа XVI–XVII вв. В последние годы правления Ванли в декоре китайских клуазонне все больше преобладали матовые цветные эмали.

Наряду с обозначенными выше вещами, утилитарными и декоративными, в минских эмалях существует группа сакральных предметов весьма архаичных форм, освященных традицией. Они восходят к древним ритуальным бронзовым предметам эпох Шан и Чжоу, которые начали коллекционировать уже в годы правления династии Сун (960–1279). Сунские ученые фактически положили начало музейному делу, заразив энтузиазмом собирания и изучения антиков самые разные слои китайского общества. Это увлечение породило моду на изделия в «древнем стиле». Процесс, начавшийся в металле, распространился и в других областях китайского прикладного искусства, например в керамике. От идеи непосредственного копирования древней бронзы скоро отказались, перейдя к более творческой по духу стилизации, поскольку требовалось адаптировать древние формы к изменившимся условиям жизни и найти им новое применение. Так возникли широко известные типы храмовых ваз и курильниц, распространенные среди китайских эмалей уже с XV в.

В 1428 г. по указу императора, правившего под девизом Сюаньдэ, составили иллюстрированный каталог императорской коллекции бронзовых сосудов. Этот государь известен прежде всего как поэт, художник и тонкий ценитель искусства. Однако проявленный им «музейный» интерес, в целом весьма характерный в Китае для высокообразованных августейших особ, не был явлением чисто археологическим, он преследовал также и практические цели. В подражание традиционным вещам в том же году отлили церемониальные сосуды для интерьеров дворца и алтарей, причем с целью получения достаточного количества металла потребовалось переплавить десятки тысяч медных изделий, доставленных в качестве дани Китаю от правителя Сиама. Возможно, некоторые из вновь изготовленных бронзовых предметов были отделаны эмалями.

Одной из наиболее популярных «археологических» форм явилась форма ритуального треножника *дин*, бытовавшая как в храмовом, так и в дворцовом интерьере. В древности треножники служили символами царской власти, и обладание ими как ритуальными предметами предписывалось представителям правящей династии. Этот обычай имеет не только мифологические, но также историчес-

кие корни. В возрожденном виде предмет формы *дин*, однако, сменил свое назначение. Древний котел для приготовления ритуальной пищи, высокие ноги которого позволяли разводить огонь непосредственно под ним, стал курильницей, применявшейся для сожжения благовоний и ароматизации воздуха в жилых и храмовых помещениях. Необходимым дополнением к формам этих древних сосудов стали массивные крышки с ажурно-прорезным декором, служившие для равномерного рассеивания дыма курящихся благовоний. Возжигание ароматических веществ, таких, как сандал, сосна и алоэ, было обязательным действием во время совершения ритуалов. Все находящиеся в нашей коллекции курильницы в форме треножника *дин* относятся к более позднему (маньчжурскому) времени, но в каталоге эмалей Пьера Олдри представлены предметы этого типа, датирующиеся уже разными десятилетиями XV в. [30, № 13, 15, 18, 24, 27]. Некоторое типологическое сходство с формой древнего треножника *дин* обнаруживает единственная в нашем собрании минская курильница, относящаяся к периоду Ваньли (№ 14). Массивное цилиндрическое тулово предмета с широким фестончатым бортом и высокой ажурной полусферической крышкой, отвечающей назначению вещи, покоится на трех скульптурных ножках в виде головок слона. Этот образ, так же как и (примененный в декоре тулова и борта) стилизованный цветок лотоса, непосредственно связан с символикой буддизма, популярность которого благодаря августейшему вниманию заметно возросла в годы правления Ваньли. В композиции на крышке соседствуют чеканные изображения фениксов и драконов *ман* в облаках. Использование в декоре образа четырехкоготного дракона *ман* (а не пятикоготного – *лун*) и отсутствие марки с девизом правления (обычно проставлявшейся на вещах императорского ранга в этот период), не позволяет, к сожалению, отнести нашу курильницу к предметам дворцового обихода, несмотря на ее внушительные размеры и хорошее качество отделки.

Другие характерные формы, получившие свое новое рождение с расцветом китайских перегородчатых эмалей, – это ритуальные винные сосуды *ху* (№ 11, 12) и *гу* (№ 13). Кубок *гу* биконической формы, служивший в древности для церемониальных возлияний жертвенного вина, был сохранен в каче-



Курильница
в форме треножника
(№ 15)

стве вазы и со временем стал составной частью алтарного набора *угун*. Аналогии находящейся в нашем собрании вещи такого рода (№ 13), созданной, вероятно, в правление Ваньли, опубликованы в составе коллекции Олдри и датируются XV–XVI вв. [30, № 25, 26, 65, 93]. В сравнении с этими аналогиями наша ваза, изящно украшенная рельефным изображением ветвей цветущей сливы *мэй*, более интересна в художественном и образном отношении. Создавший ее мастер сумел найти удачную образную «оправу» для бессмертной идеи вечного обновления жизни.

После кончины Ваньли (1620) в стране началось смутное время, ознаменовавшееся важными переменами во всех областях жизни. Исследователи китайской культуры обозначают его как переходный период, связанный, в частности, с отсутствием императорского контроля над ремесленными мастерскими. С возобновлением данной государственной функции в правление второго маньчжурского императора Канси (1662–1722) переходный период завершается, причем в производстве фарфора это происходит примерно на одно десятилетие раньше (1683), чем в производстве эмалей [38, с. 78; 30, с. 119].

Китайские клуазонне переходного периода (1620–1693) представлены в нашей коллекции только лишь тремя вещами – миниатюрной курильницей-треножником и двумя подсвечниками

(№ 15–17). Периферийные части курильницы – ручки, обрамление тулова и ножки имеют скульптурную форму и стилизованы в виде ствола бамбука, ажурная деревянная крышка могла быть добавлена значительно позднее (№ 15). Примененный в украшении тулова растительный узор *минского типа*, с более простым, нежели в вещах XVI в., изображением цветка лотоса, содержит весьма ограниченный набор непрозрачных красителей, включающий зеленую эмаль светлого салатного оттенка. Не совсем обычный для клуазонне белый цвет фона, возможно, является подражанием фарфору или расписным эмалям, производство которых было постепенно налажено в Китае в правление Канси (1662–1722).

Сложная скульптурная форма иероглифа *шоу* – «долголетие» применена в композиции подсвечника (№ 16), декор которого, также основанный на ограниченном наборе непрозрачных цветных эмалей, сочетает растительный узор «минского типа» со стилизованными в духе древности изображениями облачных драконов. Второй подсвечник состоит из

двух фестончатых поддонов, расположенных один над другим и соединенных цилиндрической «колодой» (№ 17). Он декорирован чередующимися по цвету изображениями того же иероглифа *шоу* на бирюзовом фоне, покрытом сплошным свастиковым узором *ваньвэнь* (этот тип геометрического орнамента получил впоследствии широкое распространение в вещах маньчжурского времени). Средняя часть подсвечника украшена изображением растительного узора «*цинского типа*» на бирюзовом фоне. Отличительной особенностью его является спиралевидный побег, очерченный двойной линией перегородок с заполнением эмалью, цвет которой (в нашем случае – черный) представляется альтернативным по отношению к бирюзовому цвету фона.

Таким образом, вещи переходного периода, часто более сложные по формам в сравнении с произведениями минского времени, сочетают в своем облике черты двух эпох, на пороге которых они возникли. Как правило, им не хватает гармонии и завершенности предшествующих или, напротив, более поздних клуазонне.



Подсвечник
(№ 17)



Ваза
(№ 24)

ПЕРЕГОРОДЧАТЫЕ ЭМАЛИ XVIII ВЕКА

Перегородчатые эмали XVIII в., так же как и их предшественники, являются реалиями того исторического и культурного пространства, в котором они возникли. В целом, как показывает анализ материала, наиболее интересные в художественном отношении цинские эмали были созданы в течение XVIII в. и затем, после длительного перерыва, в последней четверти XIX – начале XX столетия. Экономическая нестабильность, ставшая причиной массовых волнений в конце правления династии Мин и приведшая к ее низвержению, продолжалась в Китае еще некоторое время в начале

маньчжурского периода Цин (1644–1911). Но второй маньчжурский государь Канси (1662–1722), правивший страной шестьдесят лет, сумел объединить империю и вернуть ее в состояние мира и процветания. Канси, следуя традиционной китайской этической модели, разработанной в конфуцианстве, выступал как покровитель различных видов искусства и ремесла. По распоряжению императора с 1693 г. начинают работать дворцовые эмалевые мастерские. Благодатный период процветания этого ремесла продолжался в годы стабильных правлений под девизами Юнчжэн (1723–1735) и Цяньлун (1736–1795).

В правление Канси (1662–1722) были выполнены парные вазы, украшенные пейзажами и жанровыми сценами (№ 23, 24). Сложные сюжетные композиции на ландшафтном и архитектурном фоне, так же как и краевой геометрический узор *сюцювэнь* – «вышитый мяч», распространены уже в эмалих первых десятилетий правления Канси, соответствующих переходному периоду. В колористическом решении ваз использованы преимущественно матовые эмали (исключение составляет полупрозрачная зеленая эмаль), оттенки основных цветов в деталях рисунка имеют как однородную, так и крупнозернистую текстуру. Характерный технический прием наложения цветных красителей в детали рисунка поверх нижнего слоя бирюзовой эмали фона, местами просвечивающей сквозь верхние слои, отмечен исследователями и в других вещах этого периода [30, с. 129]. Крупные размеры (которые в процессе производства клуазонне неизбежно создавали для мастеров дополнительные трудности) в сочетании с хорошей цветовой насыщенностью эмалей позволяют думать, что наши парные вазы были выполнены после 1693 г., скорее всего в начале XVIII в., во вновь действующих дворцовых

Курильница в форме
древнего ритуального
сосуда *фандин*
(№ 59)





Тарелка в форме древнего
ритуального сосуда *пу*
(№ 92)

мастерских. Это предположение подтверждается присутствием в колорите ваз матовой бледно-сиреневой эмали, типичной для изделий XVIII в.

Последними годами правления Канси может быть датирована миниатюрная курильница в форме древнего ритуального сосуда *фандин*, увенчанная высокой ажурной крышкой (№ 59). Тулово предмета украшено изображением стилизованной маски *таоте* на бирюзовом фоне и острыми выступающими ребрами, расположенными на углах и в центре граней. Предложенная датировка обусловлена, в частности, характером перегородок (неровных и тонких, как в некоторых других опубликованных клуазонне конца правления Канси [24, № 74–82]) и сравнительно низким качеством эмали, нередким в вещах первой половины XVIII столетия.

Первой третью этого века, вероятно, датируются две вещи с декором на бирюзовом фоне – круг-

лая тарелка с ровным бортом и кольцевой ножкой (№ 93) и тарелка на высокой ножке, восходящая по форме к древнему ритуальному сосуду *пу* (№ 92). В композициях вещей присутствуют растительные мотивы *цинского типа* – полихромный побег с головкой лотоса, узор *жуивэнь* и (только в № 92) зооморфно-геометрический орнамент древней бронзы. В пользу предложенной датировки свидетельствует наличие в том и другом случае малых доз полупрозрачной эмали зеленого цвета, которая в № 93 сочетается с *цинской розовой* эмалью, появившейся в колорите клуазонне и фарфора в конце первой четверти XVIII в. Отсутствие императорских марок и (благодаря применению контрэмали) ничтожно малое количество золоченого металла являются дополнительными аргументами для того, чтобы отнести обе тарелки к указанному времени.



Тарелка
(№ 94)

Китайские перегородчатые эмали правления Юнчжэн (1723–1735), которых за столь короткий период было создано немного, определяются лишь приблизительно, поскольку клуазонне с императорскими марками этих лет очень редки. Последнее замечание справедливо также в отношении фарфора и расписных эмалей. Возможно, 1730–1740-ми гг., датируется находящаяся в нашей коллекции декоративная тарелка (№ 96), украшенная эмалевым декором с двух сторон. На аверсе вещи представлен орнаментальный растительный узор на бирюзовом фоне, на реверсе дано изображение бабочек на фоне ломающегося льда. Примерно тогда же, по-видимому, созданы и парные тарелки, лицевая поверхность которых содержит изображения бабочек на бирюзовом свастиковом фоне, «летающих» вокруг символов *тайцзи* в виде двух запятых, образующих окружность. Вдоль борта каждой из парных тарелок, в четырех картушах, перемежающихся геометрическими орнаментами, расположены атрибуты изящных искусств (№ 94, 95). Подобное композиционное решение и набор орнаментальных мотивов характерны для вещей первой половины XVIII в., они также прослежива-

ются в фарфоре и расписных эмалях. В колорите всех трех тарелок, основанном на применении исключительно матовых красителей, присутствует небольшое количество *цинской розовой эмали*. Разреженность в размещении изображений и элегантность композиции, в которой логика геометрических орнаментов, унаследованных от более ранних изделий, смягчена непринужденностью природных форм, составляют замечательную эстетическую особенность вещей правления Юнчжэн (1723–1735).

В 30-е или 40-е гг. XVIII в., которые приходятся на конец правления Юнчжэн или начало Цяньлун (1736–1795), могли быть созданы и парные четырехгранные вазы (№ 25, 26). В пользу подобной датировки говорит отсутствие императорских марок на этих вещах, качество которых указывает на дворцовые мастерские как наиболее вероятное место их производства. Растительно-геометрический узор на горле и ножке восходит к декору вещей правления Канси. Пейзажные композиции на гранях абсолютно самостоятельны, обрамлением им служат расположенные вдоль периметра тонкие полоски позолоченного металла. Литые, круглые в плане подставки ваз с ажурно-прорезным декором также позолочены. Наличие большого количества свободного от эмали золоченого ажурного металла отличает «классические» вещи правления Цяньлун. Важным признаком является отсутствие в отделке прозрачных цветных и гранулированных эмалей – все они матовые и в основном однородные по цвету. В колорите ваз используются блеклые оттенки эмалей (светло-сиреневой и синей), хотя по какой-то причине не нашла применения розовая эмаль на золотой основе («*цинская розовая*»).

В правление Цяньлун (1736–1795), которое можно по праву назвать «золотым веком» китайских клуазонне, были реорганизованы и расширены дворцовые мастерские. Стремление государя и его близкого окружения к изяществу и великолепию как осознанному стилю жизни проявилось в создании роскошных дворцово-парковых ансамблей в Пекине и его окрестностях. Интерьеры дворцовых павильонов были переполнены фарфором, изделиями из лака, резного камня, расписной и перегородчатой эмали. Ревнивый интерес императора ко всему, что выпускалось дворцовыми мастерскими, сказался в преобладании среди изделий этого вре-



мени вещей с маркой правления Цяньлун, ставшей своеобразной гарантией качества.

Цяньлун даже в большей мере, чем Канси, соответствовал образу просвещенного монарха, поскольку он смог еще последовательнее, нежели его царственный дед, согласовать модель своей жизни с традиционным для Китая культурным идеалом. Совершенствуя личное мастерство в поэзии, каллиграфии и живописи и приняв на себя благородную роль покровителя искусств, император позаботился о пополнении дворцовых коллекций и их изучении, отдав распоряжение о составлении каталогов всех разделов собрания. Каталог дворцовой коллекции древней бронзы, по-видимому, дал новый импульс к увлечению архаичными образами и формами в искусстве этого времени, что отчетливо прослеживается в художественном облике перегородчатых эмалей.

Обращение к китайской архаике в эмалях правления Цяньлун согласуется с общими тенденциями в культуре периода. Стремясь возродить традиции «седой старины», восходящей к Чжоули («Чжоускому ритуалу»), Цяньлун утвердил законом некоторые архаичные типы бронзовых сосудов для императорских жертвоприношений в храмах государственного значения, явившиеся образцами для перегородчатых эмалей [23, т. 1, с. 2, 12, 31]. Характерные типы чжоуских бронзовых изделий (I тыс. до н.э.) узнаются, например, в формах треножников *ли* (№ 60) и *дин* (№ 61) с марками правления Цяньлун. Треножник *дин* вместе с парой маркированных подсвечников (№ 62, 63), по-видимому, входил в пятичастный храмовый набор *угун*. Ножки его дополнены характерными для клуазонне правления Цяньлун скульптурными деталями в виде позолоченных львиных масок. Все перечисленные выше предметы ритуальных форм декорированы полихромными изображениями лотосов среди растительных побегов *цинского типа* на бирюзовом фоне. Типичным краевым орнаментом в вещах этого правления стал так называемый «громовой узор» – *лэйвэнь*, являющийся китайской разновидностью меандра, применявшегося уже в декоре древней бронзы.

Годами Цяньлун датируется немало отделанных перегородчатой эмалью бытовых вещей традиционных форм, незатейливых и чисто утилитарных, которые, тем не менее, привлекательны своей есте-

ственной и изящной простотой. Такова полусферическая чаша-пиала *вань* (№ 111), конический стаканчик *бэй* (№ 112) и круглая коробочка со съемной крышкой *юаньхэ* (№ 116). Все они украшены изображениями лотосов и лозы *цинского типа* на бирюзовом фоне, обильно позолочены и снабжены гравированными марками, характерными для правления Цяньлун.

К лучшим вещам этого периода следует отнести также прямоугольную пластину с изображением пейзажа, которая, возможно, служила в качестве настольного экрана, декоративного панно или же использовалась для отделки мебели (№ 19). В отличие от более ранних пейзажных пластин эта имеет четкое цветовое деление на «небо», заполненное бирюзовой эмалью, и «землю», песочно-желтую с зелеными полосками травы. В композиции вещи в целом сохраняется обычное для китайских пейзажей вертикальное построение, единственно возможное при взгляде сверху («с высоты полета птицы»). При этом, однако, небу отведено неожиданно много места – почти половина пластины. Может быть, подобное отклонение от традиции следует связать с влиянием европейской пейзажной жи-

Ваза
в форме тыквы
(№ 55)



вописи, привнесенным на китайскую почву теми западными мастерами, которые, как и наиболее известный из них – итальянец Джузеппе Кастильоне (китайское имя – Лан Шинин), долгое время работали при пекинском дворе, создавая характерный для искусства правления Цяньлун компромиссный художественный стиль. Набор изображений на пластине остается, между тем, абсолютно традиционным, включая горы, камни, облака, сосны и ручей, на берегу которого расхаживают красноголовые журавли, произрастают цветы и божественные грибы – *линчжи*. Все образы согласуются с даосской системой ценностей, в центре которой лежит идея долголетия. Поднимающаяся в горной расщелине за линией горизонта одинокая вершина имеет форму и цвет спелого персика – плода долголетия. Эта деталь апеллирует к воображению зрителя и задает некоторый интеллектуальный поворот традиционного сюжета, совпадая тем самым с общим культурным контекстом периода этого «просвещенного правления».

В годы Цяньлун, по-видимому, создана и округлая ваза со съёмной крышкой в форме дольчатой двойной тыквы, стенки которой украшены полихромными изображениями облачных драконов на бирюзовом фоне (№ 55). Форма двойной тыквы настойчиво повторяется в декоре большой группы произведений того же времени из разных коллекций. В колорите нашей вещи преобладает ярко-синяя эмаль на основе кобальта, хорошее качество которой наблюдается во многих клуазонне этого периода. В деталях рисунка использовано незначительное количество *цинской розовой* эмали.

В период Цяньлун заметно возрастает разнообразие форм и мотивов декора китайских клуазонне. В опубликованных каталогах частных и музейных собраний представлено немало скульптурных изображений фантастических и реальных животных, птиц и даже людей, причем антропоморфные фигуры часто имеют жанровую трактовку.

Шедевром этого времени является находящаяся в нашей коллекции бронзовая, отделанная выемчатой эмалью, курильница в виде сидящего мальчика с черепахой на плече (№ 75). Курильница предлагает вниманию зрителя пластический ребус, заключающий благое пожелание удостоиться знатных сыновей – *гуйцзы*. Изображения мальчиков-младенцев – *цзы*, связанные с пожеланием много-

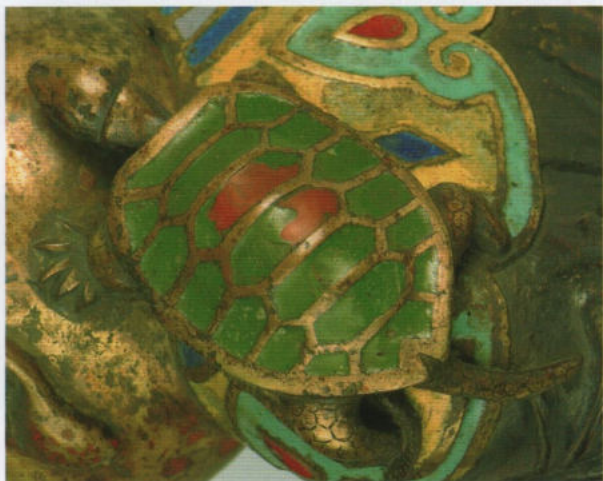


Курильница (№ 75)

численного мужского потомства, известны в китайской живописи с периода Сун. В прикладном искусстве они распространяются в годы правления династий Мин и Цин. Черепаха – *гуй* предстает как традиционный образец жизнеспособности и долголетия, она также служит знаком правящей династии⁷. Вместе с тем черепаха стала воплощением знатности и успешной служебной карьеры как омоним иероглифа *гуй* – «знатность». Изображения черепахи в цинское время особенно часто встречаются в убранстве императорского дворца. Вполне вероятно, что наша курильница также служила для украшения дворцового интерьера. Сгорбленная поза мальчика и вся пластика движений его фигуры, подражающая черепахе, напоминает в то же время о буддийском толковании образа. Для последователей буддизма черепаха, скрывающаяся в своем панцире, подобна мудрецу, который спо-

собен сам защитить себя от соблазнов и опасностей мира [5, т. IV, с. 372–373]. Ножки курильницы оформлены в виде наверхия жезла жуи – символа исполнения желаний.

Следует заметить, что эту во многих отношениях интересную вещь неоднократно публиковали в популярных изданиях музея, датируя ее без каких-либо убедительных аргументов неоправданно ранним временем – XV в. [см., например, 9, обложка]⁸. Применение в отделке нашей курильницы техники



Фрагмент курильницы (№ 75)

выемчатой эмали, расцвет которой наблюдается в XVIII в., особенно в правление Цяньлун (см. прим. 3), использование блеклых пастельных красителей (зеленого и сиреневого) в сочетании с ярким синим кобальтом, а также наличие в декоре вещи геометрических мотивов, присущих эмалям первой половины XVIII в., дают веские основания датировать курильницу началом правления Цяньлун. Кроме того, трактовка образа мальчика, в фантазийном одеянии и преувеличенно выразительной мимике которого угадываются черты гротеска, отвечает духу произведений в стиле шинуазри XVIII столетия [3, с. 7–8.].

Творческие эксперименты художников этого периода были часто направлены на достижение оригинальности и технического совершенства произведений. Существует некоторое число вещей из металла, сочетающих разные техники декоративной отделки, например перегородчатую и распис-

ную эмали [30, № 291]. Формы многих клуазонне правления Цяньлун имеют эксцентричные скульптурные дополнения, которые бывают изящными и забавными или же, напротив, представляются слишком суетными и надуманными, однако все они при этом, как правило, выполнены с завидным мастерством. Предназначенные очень часто для великолепных дворцовых павильонов и отличающиеся большими размерами подобные вещи сильно проигрывают вне этого художественного окружения. Примером тому служит находящийся в собрании Государственного Эрмитажа контейнер для льда, поддерживаемый массивными антропоморфными фигурами в стиле шинуазри, созданный для охлаждения интерьеров дворца в летнее время года. В том же собрании представлены грандиозные парные изображения слонов, несущих закрепленные на их спинах вазы.

Аналогичное изображение меньшего размера хранится в коллекции московского музея (№ 76). Подобные скульптуры слонов с вазами назывались *баосян* – «драгоценный слон» или *тайпин юсян* – «слон-хранитель великого мира». В правление Цяньлун они помещались на высоких деревянных подставках по сторонам от императорского трона в зале для торжественных и дипломатических приемов – Тайхэдянь и других павильонах дворца. Образ «хранителя мира» лучше многих других соответствует сути официальной культуры правления Цяньлун, что побуждает нас остановиться на нем несколько подробнее.

Прототипами подобных композиций для украшения дворцовых интерьеров XVIII в. послужили бронзовые ритуальные сосуды в форме слонов, которые были в 1748 г. утверждены указом Цяньлуна для летних жертвоприношений в храме императорских предков Таймiao [23, т. 2, с. 9–10]⁹. Представленная в собрании музея скульптура воспроизводит характерный для всего периода иконографический тип. «Драгоценный слон» уверенно стоит на четырех массивных ногах-колоннах, материализуя идею порядка и стабильности. Уши чудесного животного стилизованы в виде листьев божественного растения – лотоса, поскольку сам образ белого слона по традиции символизировал рождение Будды Шакьямуни. Цветы лотоса украшают поверхность вазы, стоящей на спине слона. Ваза – *пин* в китайском языке – омоним слова «мир», чем объ-

ясняется ее присутствие в этой и других композициях с благими пожеланиями. Ваза, наполненная зерном, помещалась в свадебный паланкин невесты как символ «лона жизни» и грядущего изобилия; содержащая ритуальное угощение – служила традиционным подношением умершим представителям рода. Воплощая принцип сохранения энергии, триумфа сознания над рождением и смертью, ваза вошла в набор из восьми символических драгоценностей *бацзисян*, которые расставлялись на буддийских алтарях.

Внимание к образам, столь тесно связанным с символикой буддизма, характеризует общую тенденцию в культуре Китая XVIII в. Именно буддизм (как в традиционном для Китая варианте, так и в форме северного буддизма – ламаизма) стал связующим звеном между китайцами и теми народами Азии (маньчжурами, тибетцами и монголами), которые в результате войн XVII – середины XVIII в. вошли в состав империи Цин. Царства Юго-Восточной Азии (такие, как Сиам), государственной религией которых тоже являлся буддизм, по традиции рассматривались маньчжурами, претендовавшими на роль правителей всего буддийского мира Азии, как вассалы, хотя реально они и не входили в состав цинского Китая. В знак своей исторической зависимости от Срединной империи эти царства регулярно посылали в Китай символическую дань – *гун* в виде дрессированных слонов, которых использовали для торжественных выездов императора. Так слон в культуре Китая стал знаком дани,

мирно стекавшей в империю из подвластных ей стран и служившей для жертвоприношений предкам императора.

Популярные в цинское время скульптуры слонов с вазами на спине были, таким образом, символом мира, но мира, достигнутого войной и заключенного на условиях Цинов, символом богатых трофеев из стран, объединенных вассальной зависимостью от Китая и общей верой – буддизмом. Размещение скульптур «драгоценного слона – хранителя мира» вблизи трона в дворцовых залах, по замыслу Цяньлуна, подчеркивало величие власти императора в Китае и за его пределами, напоминало о жреческих функциях правителя и обеспечивало незримое присутствие высочайших предков – покровителей династии и государства [17]. Фигуры эмалевых слонов, подобные упомянутой выше (№ 76), прекрасно иллюстрируют другую сторону «просвещенного правления» под девизом Цяньлун – воинственную и амбициозную, хотя и не чуждую некоторой доли официального лицемерия.



Скульптурное изображение
слона с вазой (№ 76)

ПЕРЕГОРОДЧАТЫЕ ЭМАЛИ XIX И ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Охватывающее шесть десятилетий и прекратившееся по воле царствующего императора при его жизни правление Цяньлун часто называют наиболее счастливым в цинской истории, однако именно в это время, по-видимому, были созданы предпосылки той сложной экономической и политической ситуации, которая характерна для Китая XIX столетия. Поощрявший контакты Китая с Европой император Цяньлун в начале своего царствования охотно использовал у себя на службе западных художников и ученых. И тот же правитель в последние годы на троне, напротив, с изрядной долей высокомерия упорно добивался разрыва отношений с западным миром, результатом чего стала серия опустошительных для Китая войн середины XIX века. Сын и наследник Цяньлуна, пятый цинский император Цзяцин (1796–1820), в полной мере ощутил себя правителем Китая лишь после смер-

ти отца (1799), будучи ранее скованным в своих действиях силой его авторитета. Характер этого целомудренного правления вызвал недовольство избалованного роскошью двора. Но в поведении Цзяцина не было позы – вместе со все еще мощной державой он получил в наследство слишком много нерешенных проблем, связанных с коррупцией власти и экономическими злоупотреблениями последнего десятилетия эры Цяньлун, влияния которой долго оставались очень сильными.

Едва ли стоит удивляться тому, что эмалированное искусство этого периода крепко привязано к традициям. В связи с изложенным есть основания отнести к правлению Цзяцин находящиеся в нашей коллекции предметы из алтарного набора *угун* – курительницу *дин* с высокой ажурной крышкой (№ 64) и пару ваз в форме кубков *гу* (№ 65, 66). Характер их отделки, колорит, мотивы декора (сочетающие



Кауно (№ 108)



Панно (№ 21)

растительный узор *цинского типа* с головками лотосов на бирюзовом фоне и набор краевых орнаментов, включающих узор *лэйвэнь*) целиком лежат в русле стиля Цяньлун. Датировочным признаком в декоре курильницы представляется использование техники рельефной эмали по чеканному фону (*героусс'е*) для отделки ножек со скульптурными львиными масками. Появление этой техники в китайских эмалях исследователи относят к рубежу XVIII–XIX вв.

Эмалью *героусс'е* украшено также кашпо *хуапэнь* конца XVIII в., с фигурными ручками в виде хри-

зантем и подвесными кольцами *си* (№ 108). Близкие аналогии ему по форме встречаются среди опубликованных вещей из резного поделочного камня (см. каталожное описание). В правление Цзяцин могли быть выполнены и парные панно с полихромными изображениями цветущих веточек, плодов персика, иероглифов *шоу* и *вань*, дополненные рельефными фигурками облачных драконов и божеств даосского круга из резного поделочного дерева (№ 20, 21). Отголоском XVIII в. в декоре панно представляется трактовка свастики *вань*, изящно обвитой «танцующей» лентой.



Фрагмент панно (№ 21)

Интересную трансформацию претерпевает наиболее традиционный для китайских клуазонне растительный узор в виде лозы с головками лотоса. В вещах конца XVIII – первой половины XIX в. он приобретает вид арабеска. Составляющий основу этого узора упругий побег, очерченный двойной линией проволоки-перегородки, становится полихромным. Фрагменты стебля, а также окружающие его листья и завитки пестро окрашиваются эмалями различных оттенков. Основным элементом узора остается цветок лотоса с примыкающими к нему листьями и растительными завитками, в расположении которых все чаще угадывается силуэт бабочки с расправленными крыльями. Этот «арабесковый» узор был широко распространен в позднейшем расписном фарфоре, подражания которому встречаются среди клуазонне первой половины XIX в. с полихромным декором на белом фоне (№ 57).

Середина этого столетия в жизни Китая, совпавшая с концом правления Даогуан (1821–1850) и правлением Сяньфэн (1851–1861) и отмеченная крупными социальными потрясениями, войнами с технически более совершенными западными державами и мощным Тайпинским восстанием (1850–1865), характеризуется временным сокращением ремесленного производства, что отразилось, в частности, на количестве и качестве выпускаемых перегородчатых эмалей. К середине столетия в нашей коллекции с уверенностью можно отнести только одну вазу с многочисленными производственными дефектами, в отделке которой сочетаются элементы в «минском стиле» с классическими деталями декора вещей периода Цяньлун (№ 28).

Выход из кризиса, проявившийся в возрождении производства и внешней торговли, восстановлении и расцвете ремесел, произошел лишь во второй половине столетия, в годы царствования императоров под девизами Тунчжи (1862–1874) и Гуансюй (1875–1908). При этом была в значительной мере утрачена преобладающая роль императорских мастерских в производстве перегородчатых эмалей. Многие действовавшие прежде запреты (такие, например, как регламент на изображение императорских символов – драконов лун и применение желтого цвета) были забыты. Указанное обстоятельство, равно как и появление широкого круга частных заказчиков (в том числе европейцев, живших в Китае в эти годы) изменило облик китайских клуазонне.

Ваза середины XIX в.
(№ 28)

Вещи правления Тунчжи, которых было произведено, по-видимому, не так много, малочисленны и в нашей коллекции (№ 47, 56, 103, 124, 125), все они отмечены усилиями мастеров возобновить прерванную традицию. Декор этих эмалей, по понятным причинам, характеризуется высокой степенью обобщенности рисунка и сравнительно небольшим числом цветов в колорите. В них часто стилизуются художественные приемы минских клуазонне, например изображение облачного узора в виде рядов схематично обозначенных кучевых облаков или же плавных параллельных линий. Популярен мотив лозы минского типа (№ 103, реверс) и восходящий в отдельных деталях иконографии к позднеминскому времени вариант изображения дракона лун в композиции *шуанлунсичжу* – «пара драконов, играющих жемчужиной» (№ 47, 56, 103). Таким образом, в декоре позднецинских эмалей нередко наблюдается сознательная трансформация минских прототипов. Наряду с этим было произведено значительное количество клуазонне, имитирующих минские изделия бытового и ритуального назначения.

Среди подобных подражательных вещей XIX в., находящихся в разных собраниях, немало очень плохих копий или подделок минских оригиналов, что может оправдать в целом прохладное отношение к ним большинства исследователей. Тем не менее, нельзя объяснить происхождение всей группы этих эмалей исключительно практикой имитаторства ради коммерческих целей, хотя такая практика, безусловно, существовала: во второй половине XIX и начале XX в. спрос на изделия в «минском стиле» (№ 27, 68, 105) вырос благодаря заинтересованности европейцев. И все же это явление не было новшеством XIX в., оно прослеживается уже с периода правления второго цинского императора под девизом Канси [30, с. 129, № 198–202, 205] и отражает стремление «мыслить в стиле», характерное для консервативной стороны китайского воображения. Созданные на этой основе вещи образовали самостоятельное направление среди цинских клуазонне. Подобно им в позднецинском фарфоре существуют, к примеру, группы изделий с декором в «архаичных» техниках монохромной живописи кобальтом или полихромной росписи *доуцай* и «зеленого семейства».

По ряду признаков можно судить о принадлежности клуазонне в «минском стиле» к другой эпохе.



Курильница с декором
в «минском стиле» (№ 68)

Так, при общем соответствии форм и рисунка минскому прототипу в подобных вещах обычно применяются только непрозрачные цветные эмали и ровные перегородки, выполненные по шаблону. В композиции ножек курильницы в «минском стиле» (№ 68) использована «тотемная» форма (копыта – *мати*), широко распространенная в прикладном искусстве маньчжурского периода. В целом же, как правило, сложно дать точную атрибуцию подобных произведений, поскольку эти формы и декор существовали в течение весьма продолжительного времени.

Легче решается задача определения тех вещей из металла с эмалью, которые появились лишь в период Цин и не имеют аналогий среди минских клуазонне. Как правило, они обязаны своим возникновением новым жизненным условиям маньчжурского времени. К подобным новшествам следует отнести обычай нюхать табак, поставляемый торговцами из Португалии и прочих европейских стран. Этот обычай распространился в правление Канси (1662–1722), около последней четверти XVII в. Именно так датируются самые ранние (известные сейчас) китайские табакерки *бияньху*. Едва возникнув, эти вещицы, выполнявшиеся из различных

ценных материалов, стали не только утилитарными предметами, но и объектами коллекционирования. Лучшие образцы производились в придворных мастерских, а наиболее страстными собирателями табакерок были маньчжурские государи [48, с. 91–92; 25, с. 134–135, илл. 187]. Поэтому мода нюхать табак всецело связывалась в сознании китайцев со вкусами иноземной цинской династии. Замечательно при этом, что подобные вещи, хотя и бытовавшие вне дворца, так и не стали привычными предметами обихода в домах старой китайской интеллигенции. Однако в среде маньчжурской знати они, по-видимому, могли существовать как изящные дополнения костюма, будучи помещены в специальные шелковые футляры и привешены к поясу. Табакерки иногда украшали собой интерьер кабинета наряду с подставками для кистей, тушечницами и другими традиционными предметами для стола ученого [2, с. 5].

Значительное число ранних экземпляров *бияньху* выполнено из фарфора и стекла, в правление Цяньлун (1736–1795) их производили также из металла в сочетании с расписными эмалями. С конца XVIII – начала XIX в., по-видимому, сделались популярными табакерки, украшенные перегородчатой эмалью, о чем свидетельствует роспись некоторых фарфоровых вещей этого времени, имитирующая технику клуазонне [2, № 22]. Как и большинство подобных раритетов, наши табакерки (№ 131–

134) имеют форму флаконов с полусферической каменной крышечкой, к которой крепилась спрятанная внутри флакона миниатюрная ложечка – инструмент для извлечения табака. Растительный узор с цветком лотоса на бирюзовом фоне на одном из флаконов (№ 131) типичен для клуазонне конца XVIII – первой половины XIX столетия. Три других флакона могут быть датированы второй половиной и концом XIX в., поскольку в их отделке используются характерные для этого периода геометрические узоры – *ваньвэнь* (№ 134) и чешуйчатый орнамент (№ 133), а также цветные фоны (синий и розовый), альтернативные традиционному – бирюзовому – фону (№ 132, 133).

К бытовым предметам, получившим распространение исключительно в годы маньчжурского правления, кроме табакерок принадлежат также и атрибуты китайских курильщиков опиума (№ 135–137). Этот не самый сильный наркотик представляет собой продукт опиумного мака, с которым китайцев впервые познакомили арабы еще в VII в. Выращиваемый с тех пор в провинциях Ганьсу, Юннань и Сычуань опиум долгое время применялся в Китае лишь в медицинских целях – в виде микстуры или таблеток при расстройствах пищеварительной системы и в качестве сильного возбуждающего средства. Второй способ применения опиума – курение его, распространяется во всех слоях китайского общества только с XVII в. В XIX в. китайский рынок



Предметы для курения
опиума на подносе (№ 106):
спиртовая лампа (№ 135)
и трубки (№ 136, 137)



Опиумная трубка (№ 136)

был захвачен западными поставщиками наркотика, доставлявшими его из Индии и Турции. Привнесенный в Цинскую империю силой иностранного влияния опиум вызвал одну за другой две так называемые Опиумные войны – англо-китайскую (1840–1842) и англо-франко-китайскую (1856–1860), проигранные империей Цин. Не случайно китайцы иносказательно именовали опиум «иностранный заразой», но также «илом долголетия». Здесь необходимо напомнить о том, что в культуре Китая издавна существовала традиция применения галлюциногенов (например, *линчжи*) для активиза-

ции творческого процесса. Связанная с даосскими практиками, эта традиция подготовила почву пагубному увлечению опиумом. Поскольку применение наркотика значительно сокращало жизнь, а полное запрещение его после поражения Китая в Опиумных войнах стало невозможным, продажа опиума приобрела характер полуполюгального бизнеса. Принимая закон о запрещении наркотика (1906), Вдовствующая императрица Цыси, имевшая более шестидесяти лет от роду и бывшая сама умеренной курильщицей, ввела в текст закона статью, согласно которой из действия нового постановления исключались все лица, достигшие шестидесяти лет [6, с. 130].

Столь лояльные запреты не мешали потреблению опиума в Китае второй половины XIX – начала XX в. Характерно, что предметы для процедуры курения наркотика в это время часто служили памятными подношениями и даже свадебными дарами. В их производстве использовались драгоценные материалы – кость, рог, цветные камни [50, с. 110–118]. Немало подобных вещей выполнено из металлов и перегородчатой эмали [подробнее см.: 15, с. 52–53]. Наиболее важными атрибутами курильщика были трубки особой формы, коробочки-контейнеры для хранения наркотика и спиртовая опиумная лампа (№ 135). Все эти предметы во время сеанса расставлялись на подносе рядом с курильщиком. Некоторые используемые с этой целью подносы из перегородчатой эмали, относящиеся к позднецинскому времени, имеют сильно вытянутую прямоугольную форму, соответствующую размеру опиумной трубки (№ 106, 107). Сама же трубка, длинная и тонкая (№ 136, 137), оборудовалась съемной полусферической чашечкой с крошечным отверстием на головке. Малые дозы наркотика помещали в чашечку, проталкивая их в отверстие при помощи иглы. После этого чашечку

Фрагмент
опиумной трубки
(№ 136)



Модель пагоды
(№ 91)



трубки накаляли, держа ее над спиртовой лампой, образовавшийся при горении наркотика дым курильщики глубоко втягивали в себя. Все предметы для курения опиума отделаны тщательно и со вкусом, поскольку они были дороги владельцу как своеобразные инструменты, способные переносить его в мир грез. На подносах можно видеть предметы круга *байгу* – треножки *дин*, столик и фишки для шахматной игры, кисти, свитки, вазы с цветами, а также некоторые другие редкие и ценные вещицы, служившие украшением традиционного быта (№ 106, 107).

Не только бытовые предметы, но и декоративные формы, характерные для маньчжурского времени, были прямо или косвенно связаны с влия-

нием западной культуры и европейским восприятием Китая. Примером тому может служить форма пагоды (№ 90, 91), высокой многоярусной башни, которая входила в ансамбль буддийского монастыря или же имела самостоятельное архитектурное значение. Пагоды, доминируя в китайском пейзаже и составляя наиболее характерную его примету, неизбежно привлекали внимание европейских гостей. Отвечая пристрастию людей западного мира к «восточной экзотике», изображения пагод были распространены в европейском и русском фарфоре стиля *шинуазри*¹⁰. Модели пагод из самых разных материалов, оформлявшие обычно западные «ориентальные» интерьеры XVIII столетия, в цинское время украшали собой даже павильоны императорского дворца в Пекине. Декоративные пагоды из металла с эмалью, представленные в собрании ГМВ, по-видимому, были выполнены во второй половине или конце XIX в., в период возобновления интереса к Китаю в европейском и русском искусстве, вместе с попыткой реставрации исторических и «национальных» стилей в русле эклектики и модерна. Возрождение интереса западных заказчиков в значительной мере стимулировало в этот период развитие художественных ремесел в Китае.

Переломный момент в производстве эмалей XIX в. и их последний расцвет связан с правлением под девизом Гуанской (1875–1908), которое, возможно, следует рассматривать вместе с его коротким продолжением в виде правления последнего маньчжурского императора Пуи под девизом Сюаньтун (1909–1911). В конце правления Гуанской Вдовствующая императрица Цыси и ее окружение, понимая необходимость реформ и изучая в этой связи опыт других государств, вынуждены были признать наиболее приемлемой для Китая японскую модель и объявить о намерении установления конституционной монархии. Последовавшие за этим вялые попытки властей преобразовать империю Цин в более демократическое государство были прерваны 12 февраля 1912 г. отречением императора. Тем не менее, начало XX столетия знаменуется особым влиянием Японии в политической и культурной жизни Китая.

Как показывает анализ нашей коллекции, значительная часть представленных в ней эмалей последней четверти XIX – начала XX в. отличается

высоким техническим и художественным качеством. Некоторые клуазонне, выполненные в целом в русле китайской традиции, имеют много общего с японскими эмалями, а также с произведениями современных им европейских стилей – эклектики (№ 29, 97, 109, 126) и модерна (№ 31, 98–100).

Среди предметов, стилистически близких модерну, следует выделить декоративную тарелку с пионами и бамбуком на бирюзовом свастиковом фоне (№ 98). Изображения столь разных в образном и пластическом отношении растений – упругого, же-

стко очерченного бамбука с острыми вечнозелеными листьями и изнеженного пиона с шелковыми лепестками и сочной листвой – контрастируют друг с другом, деля окружность тарелки на две неравные части и составляя при этом асимметричную композицию, не лишенную гармонии. Детали рисунка в отдельных местах содержат намек на округлую моделировку форм, но общее впечатление определяется все же преобладанием условно-орнаментальной трактовки мотива, размещенного на плоской поверхности свастикового фона, как на ткани.



Тарелка (№ 98)

Близкие по манере изображения цветов на бирюзовом свастиковом фоне, характерные и для некоторых других эмалей нашего собрания (№ 36–39, 106, 110, 135, 137), дают, таким образом, определенные основания для датировок.

Оборотная сторона той же тарелки (№ 98) украшена орнаментальным узором, в основе которого лежит растительный побег, стилизованный в виде фигуры бабочки. Аналогии этому декоративному элементу можно обнаружить в отделке других произведений из коллекции музея (№ 42–44, 46, 74, 101, 119, 123). Сходные по декору перегородчатые эмали Лю Лянью предлагает датировать рубежом XIX–XX вв. [47, с. 14].



Фрагмент ширмы (№ 22)

В правление Гуансую сохранилась практика украшения мебели металлическими деталями, отделанными перегородчатой эмалью, о чем свидетельствуют некоторые вещи из собрания музея. Наиболее эффектный пример – ширма (№ 22), каждая из десяти створок которой снабжена тремя эмалевыми пластинами с изображениями в жанре *хуаня* на бирюзовом облачном фоне. Рисунок облаков, обозначенных рядами параллельных линий, является стилизацией минского прототипа. Стремление к передаче объемности, перспективных сокращений и сложных ракурсов изображений в сочетании с изяществом линий и общим композиционным совершенством дают основания говорить о подражании в клуазонне живописным эффектам расписного фарфора. Характер стилизации цветов, птиц и бабочек, а также колорит, основу которого составляют *цинская розовая* эмаль и другие блеклые пастельные тона, типичные для расписной эмали и фарфора цинского времени, начиная с правления Юнчжэн, стали, по-видимому, причиной того, что ширма была ранее опубликована как вещь XVIII в. [8, с. 88]. Однако сравнение ее с близкими по мотивам декора произведениями рубежа XIX–XX вв. из собрания музея свидетельствует в пользу предложенной нами значительно более поздней датировки. Не вызывает сомнений то обстоятельство, что при достаточно рано проявившемся желании подражать «естественности» изображений, свойственной живописи по фарфору, мастера клуазонне всегда были скованы в своих действиях ограничениями, налагаемыми самой техникой перегородчатой эмали. Наибольшего эффекта в этом отношении достигли эмалиеры периода Гуансую. Вместе с тем, сам факт обращения к опыту искусства XVIII в. свидетельствует о намеренном возрождении тех цинских традиций, которые откристаллизовались в вещах правления Цяньлун и в конце XIX в. воспринимались уже как «классические».

Анализ позднецинских эмалей из коллекции музея говорит об усилившемся влиянии на них не только расписного фарфора, но и других видов китайского искусства, например народной лубочной картины *няньхуа*. Сюжеты лубка обыгрываются в XIX в. и в самом фарфоре. Связь прикладных видов искусства с лубком представляется характерной приметой времени, когда демократиза-



Сосуд для мытья кистей (№ 122)

ция жизни стала насущной потребностью. Широко распространенное в лубке (в связи с пожеланием мужского потомства) изображение мальчика, прижимающего к груди рыбу-карпа и сидящего на листе лотоса, дано в композиции сосуда для мытья кистей – *биси* на темно-красном фоне (№ 122). Аналогичный набор изображений присутствует в *няньхуа* из эрмитажной коллекции, причем лотос-*лянь* в таком контексте служит указанием на хорошо известную в Китае благожелательную формулу: *лянь шэн гуй цзы* – «пусть непрерывно рождаются знатные сыновья». Благой смысл подобных композиций построен, кроме того, на созвучии в китайском языке слов «рыба» – *юй* и «прибыль» (также – *юй*) [18, с. 256, рис. 8]. Образ карпа, который, по преданию, может превратиться в дракона, служил символом удачной карьеры. Поэтому подобное изображение на предмете для стола ученого следует трактовать как пожелание рождения сыновей, способных сделать карьеру и прославить свою семью. По заключенному в ней смыслу эта композиция имеет определенное сходство с курильницей периода Цяньлун в виде мальчика с черепахой на плече (№ 75). Различие же состоит в том, что упомянутые вещи были ориентированы на разного социального заказчика, и эта ориентация в обоих случаях представляется характерной приметой времени их создания.

Небольшая группа вещей правления Гуанской от-делана рельефной эмалью *героусс'е* на фоне золо-

ченного (№ 87), серебряного (№ 121) или патинированного металла (№ 129, 130). Все они служат примерами возрождения этой забытой было техники конца XVIII – начала XIX в.

Совершенно особое место в ряду клуазонне правления Гуанской занимает декоративное блюдо, помещенное в каталоге под номером 97 [подробнее см.: 16]. На лицевой поверхности его в круглом клейме на черном фоне под короной размещаются: надпись латиницей – PEKING, дата – 1888 и два вензеля, состоящие из заглавных букв – СА и СЕ. Надписи и дата свидетельствуют о том, что вещь была выполнена по специальному заказу в одной из частных столичных мастерских, которые существовали в Пекине помимо императорских мастерских, производивших предметы для двора. К сожалению, в литературе до последнего времени не было публикаций, позволяющих проследить различия в вещах, выпускаемых частными мастерскими, поэтому пока невозможно более определенно указать место производства нашей вещи при отсутствии на ней марки мастерской.



Фрагмент блюда (№ 97)

Относительно инициалов на аверсе блюда с высокой степенью вероятности могут быть высказаны следующие предположения. Инициалы СА, по-видимому, указывают на Алексея Старцева, русского купца, дипломата и коллекционера, вероят-



Блюдо
(№ 97)

ного заказчика вещи. Другая пара инициалов могла принадлежать кому-то из семьи Старцева (возможно, одной из дочерей). Важным аргументом в пользу того, что наше блюдо было сделано по заказу этого, а не какого-либо еще коллекционера с теми же инициалами, представляются имена Д.Д. Покотилова, К.В. Клейменова, П.А. Керберга и А.С. Ваховича, данные на реверсе предмета в виде факсимиле подписей этих дипломатов, что

указывает на близкую связь заказчика с российскими дипломатическими представителями в Китае [20; 21]. Если высказанные соображения верны, то принадлежащая музею эмалевая вещь должна была первоначально входить в личное собрание А.Д. Старцева, размещенное в нескольких домах коллекционера в Тяньцзине и частично утраченное при неясных обстоятельствах во время восстания ихэтуаней (1899–1900).

Редкое среди китайских эмалей XIX в. точно датированное и содержащее имена конкретных исторических лиц блюдо 1888 г. может дать ключ к решению некоторых проблем атрибуции поздних клуазонне. В этом отношении особый интерес представляет сочетание его технических и художественных особенностей – форма, колорит, качество шлифовки (хорошее, по китайскому стандарту), а также композиция, цвета фона и набор декоративных мотивов. Анализ этих особенностей позволяет выделить среди поздних эмалей нашего собрания группу вещей с аналогичными свойствами и отнести ее к тому же времени.

Лицевая и оборотная стороны блюда украшены полихромными изображениями бабочек и растительных побегов с тыквами хулу и цветами на светлом голубом фоне. Изображения планирующих бабочек, данные в различных ракурсах, распространены в декоре некоторых близких по времени производства эмалей из нашей коллекции (№ 22, 36–38, 99, 100), а также в китайском фарфоре правления Гуансюй. Вместе с тем отдельные элементы изображения, вплетенные в растительный узор, имеют сходство с «рогом изобилия» и восходят, таким образом, к западным произведениям в стиле эклектики. В колорите вещи используется не менее тринадцати цветов и оттенков. Цвета сине-зеленой гаммы, к примеру, распадаются на шесть различных оттенков, среди которых заметны травянисто-зеленый, салатный, цвет «больной бирюзы», насыщенный бирюзовый и светло-голубой цвет фона. Большое количество цветов и оттенков в колорите в целом свидетельствует о позднем времени производства клуазонне и, как было показано выше, служит одним из решающих признаков при их атрибуции. В деталях краевого орнамента применен оттенок голубого цвета, образованный смешением синей и белой эмали в крупных гранулах. Подобный способ обогащения палитры, найденный минскими мастерами, в этом контексте прочитывается как сознательный декоративный прием, усложняющий текстуру вещи, поскольку во всех остальных случаях в декоре блюда песчинки цветной эмали между перегородками неразличимы из-за полной однородности стеклянной массы (шликера).

Другим примером использования минских традиций стало применение в деталях узора прозрачных эмалей зеленого и коричневого цветов, с ними

соседствуют матовые – белая, желтая, красная, розовая, черная эмали. Колорит блюда дает основания для уверенности в том, что прозрачные цветные эмали, практически не наблюдавшиеся в цинских вещах после первой трети XVIII в., вновь возвращаются в производство китайских клуазонне в период Гуансюй.

Мастера этого правления словно подводят итог всему, что было сделано до них в производстве китайских перегородчатых эмалей, сплавляя в своих творениях достижения минских ремесленников с находками цинских эмальеров XVIII в. Для последних, к примеру, характерно использование фигурных клейм или круглых медальонов с рисунком, которые выделяются цветом на общем фоне [30, № 265, 268, 270, 272, 281, 289–291]. Этот художественный прием становится одним из основных принципов декора в китайских эмалях и фарфоре позднецинского времени. Примером тому служит композиционное решение вазы (№ 29), имеющей близкие аналогии в расписном фарфоре с марками правления Гуансюй [28, May–June 1991, p. 41].



Фрагмент вазы (№ 27)



Тарелка (№ 100)

Принцип деления формы цветом, столь удачно вписавшийся в эстетические нормы эклектики, прослеживается и в некоторых японских клуазонне периода их расцвета (1880–1914) [36, № 117, 119–121].

Блюдо 1888 г. может считаться эталоном также и по форме. В нашем собрании представлено четыре аналогичные ему тарелки, выполненные, по-видимому, в условиях промышленного производства, – круглые, плоские, с отогнутым наружу широким бортом и низкой кольцевой ножкой (№ 98–101). Кроме общей для всех формы в них можно заметить и целый ряд других признаков, сближающих аналогии с эталоном, а именно: применение цветного фона (альтернативного бирюзовому фону), широкий набор эмалей в колорите и определенный характер декоративных мотивов.

Одна из тарелок покрыта с лицевой стороны ярко-красной эмалью, на фоне которой помещены изображения летящей бабочки, бамбука, цветущего куста роз (стилизованных в виде традиционных пионов), цветов хризантемы и сливы на камне *тайхуши* (№ 100). С оборотной стороны фоном для полихромного декора служит бирюзовая

эмаль. Другая тарелка сочетает изображения цветущих маков, бабочки и стрекозы на черном фоне (№ 99). В ритмике и опадающих томных линиях рисунка угадывается влияние европейского стиля модерн. На обороте тарелки имеется фальшивая гравированная марка *Цяньлун нянь чжи* – «Сделано в правление Цяньлун». Применение фальшивых марок не всегда объяснялось желанием фальсифицировать вещь. Тарелка с маками не воспроизводит стиль или какое-то конкретное произведение периода Цяньлун, поэтому и марку на ней следует рассматривать скорее как знак качества или же признак соперничества вещи с произведениями прославленной эпохи расцвета эмаливого искусства. По борту с тыльной стороны тарелка украшена изображениями бабочек и побегов тыквы-горлянки с листьями, усиками, цветами и плодами на фоне прозрачной эмали темно-синего цвета. Эта композиция аналогична композиции на реверсе красной тарелки, и обе они имеют сходство с изображением на эталонной вещи 1888 г., а также с декором некоторых других произведений этого периода из собрания ГМВ (например, № 89).



Тарелка (№ 99)



Вазочка. Япония, начало XX в.
Медь, перегородчатая эмаль, серебрение.

Замечательно и то, что обе тарелки в инвентарных книгах музея значатся как вещи японского производства. Ошибка в атрибуции, по-видимому, обусловлена не только неожиданно хорошим качеством произведений, которое опровергает версию «упадка» поздних китайских эмалей, но и асимметрией композиции, применением взамен бирюзового других цветных фонов, а также использованием прозрачных цветных эмалей. Находящееся в собрании музея подписное блюдо позволяет утверждать, что подобные признаки, типичные для японских вещей периода их расцвета, присущи также китайским эмалям правления Гуансюй. Вместе с

тем сопоставление показывает, что при несомненном сходстве с современными им японскими клуазонне китайские эмали рубежа XIX–XX вв. отличаются все же большей толщиной перегородок и худшим качеством шлифовки. Это и понятно: в японских эмалях перегородки обычно выполнены из тонкой металлической фольги, и поверхность вещей была, как правило, отшлифована до зеркального блеска, тогда как в китайских вещах используются проволочные перегородки, а эмалевый покров даже после шлифовки остается матовым и как-бы «восковым».

При решении проблемы атрибуции поздних китайских клуазонне можно с успехом опираться на те данные, которыми располагают специалисты по китайскому фарфору. Ведь если маркированные и точно датированные эмали XIX в. единичны, то фарфор того же времени с императорскими марками, заключающими девизы правлений, – вполне обычное явление. Причем поздние марки (все без исключения после Цяньлун), как известно, не подделывались, поэтому возможен поиск точно датированных аналогий к эмалям XIX в. среди современных им маркированных вещей из фарфора.

Фарфоровое производство под императорским протекторатом продолжалось в Китае в течение первой половины XIX в., оставаясь хранителем непрерывной традиции и приобретая некоторый оттенок академизма. Произошедшее в 1855 г., в разгар Тайпинского восстания, прекращение производства в императорских фарфоровых мастерских объясняется физическим разрушением их, как и самого города Цзиндэчжэнь, в котором они находились, при этом погибли многие керамисты. Восстановленные в 1861 г. мастерские были пополнены ремесленниками из частных фарфоровых заводов, вместе с которыми в процесс производства фарфора проникают прежде не свойственные этому традиционному искусству черты авторского индивидуализма, нарушающие веками соблюдавшиеся каноны [29, с. 12–14].

История существования фарфорового производства на протяжении XIX в. отражает в общих чертах ситуацию, в которой так или иначе находились все китайские ремесла. Принципиально и то, что новые тенденции в фарфоре как основном виде национального прикладного искусства должны были неизбежно проявиться и в других его видах.



Ваза (№ 89)

Это соображение может быть проиллюстрировано примерами из коллекции музея. В собрании ГМВ представлено, в частности, фарфоровое блюдо с маркой правления Гуансюй, украшенное с двух сторон нетривиальной по содержанию полихромной росписью (инв. № 38. I). На его внутренней поверхности изображены рыбы и пресмыкающиеся – обитатели водной стихии, в центре расположена вписанная в круг фигура дракона лун. На обороте по борту помещаются реалистично трактованные изображения побегов тыквы-горлянки хулу с плодами и цветами. Очевидно, что росписи лицевой и оборотной сторон вещи не связаны ни сюжетно, ни символически; они также не воспроизводят существующего канона. Вследствие этого такое нетрадиционное и совершенно неожиданное сочетание мотивов можно рассматривать в качестве авторского произвола или же эксперимента в русле эклектики как стиля в искусстве XIX в.

В отношении декора фарфоровое блюдо имеет близкую аналогию среди клуазонне из нашего собрания (№ 89). Это датированная ранее лишь приблизительно и ошибочно обозначенная в инвентарных книгах музея как вещь японского производства тарелка на высокой ножке (гаоцзупань) с двумя боковыми скульптурными ручками в форме драконов лун, изображением обитателей морского царства в волнах (на аверсе) и бабочек среди тыкв

с побегами и цветами (на реверсе и ножке). Набор изображений и их размещение, как и способ стилизации отдельных мотивов в фарфоре и эмали, сходны, что позволяет датировать клуазонне тем же периодом Гуансюй. По характеру изображений на реверсе и ножке эта вещь, кроме того, аналогична двум упоминавшимся выше эмалевым тарелкам – красной и черной (№ 99, 100). Примененный здесь и весьма популярный в годы Гуансюй декоративный мотив *гуадэмяньмянь* («тыквы и бабочки тянутся друг за другом»), известный также в лубочной картине, удачно сочетает декоративность и важный для носителей традиционной культуры символический смысл – пожелание многочисленного потомства в нескольких поколениях.



Фрагмент реверса тарелки (№ 99)

Занимающий значительное место в росписи позднего фарфора цветочный узор *ваньхуа* (*mille-fleur*), предполагающий сплошное «ковровое» заполнение фона полихромными изображениями головок цветов и листвы, утверждается в китайском фарфоре в годы Цяньлун. В правление Гуансуй появляется традиция производства подобных вещей в стиле изделий XVIII в. Цветочным узором украшена, например, фарфоровая тарелка из собрания ГМВ, имеющая на реверсе марку Гуансуй (инв. № 19692. I). К ней примыкают по колориту и трактовке отдельных мотивов декора парные фарфоровые вазы того же времени с рельефными ручками в виде львиных масок, снабженные фальшивыми марками правления Цяньлун (кп № 37779, 37780).

Фарфоровые изделия с росписью «множеством цветов» позволяют, по аналогии с ними, отнести к периоду Гуансуй и некоторые перегородчатые эмали с тем же декором, например вазу (№ 31) несколько анемичной формы, с округлым туловом, покатыми плечами, удлиненной ножкой и узким цилиндрическим горлом. В ней цветочный узор соединяется с характерными для поздних эмалей обворожительно красивыми изображениями планирующих бабочек, сходных с бабочками в композиции блюда 1888 г. Характерный для модерна «обтекаемый» силуэт вазы также дает определенные основания для ее датировки.

«Множеством цветов» украшен алтарный набор (№ 69–73), состоящий из курильницы-треножника, двух ваз в виде кубков *гу* и двух подсвечников, формы которых восходят к прототипам правления Цяньлун. Примечательно, однако, что сама идея украшения храмового набора *угун* подобным узором могла возникнуть лишь в эпоху эклектики. По набору эмалей в колорите и применению минского принципа получения голубого оттенка путем смешения белой и синей эмали в крупных гранулах, а также по характеру краевых узоров алтарный набор сопоставим с точно датированным эмалевым блюдом (№ 97).

Особым уважением период Цяньлун пользовался также в 1920–1930-е гг., поскольку он справедливо рассматривался как время наивысшего расцвета цинского Китая. В хаосе первых десятилетий XX в., обусловленном японской экспансией и неудачными попытками реставрации в Китае монар-



Ваза (№ 31)



Курильница (№ 74)

хии, стремление к стабилизации проявилось в форме воссоздания великих стилей прошлого в произведениях национального прикладного искусства. Неудивительно, что многие вещи этого периода из фарфора и эмали содержат элементы стиля XVIII в. (например, № 34, 35), а иногда даже несут на себе марку правления Цяньлун. Возможно, именно в те годы была выполнена находящаяся в нашем собрании миниатюрная вазочка с маркой Цяньлун нянь чжи, подаренная музеем Министрством культуры КНР как подлинное произведе-

ние XVIII в. (№ 41). В форме и мотивах декора она близко воспроизводит прототипы периода Цяньлун, от которых ее отличает лишь оттенок бирюзовой эмали и слишком назойливый ритм растительного орнамента.

Многие экспонаты из коллекции ГМВ, которые по ряду признаков могут быть отнесены к первой трети XX в., характеризуются большими размерами, сложностью отделки и созвучной времени помпезностью, основанной на стилизации традиционных для цинских клуазонне форм и мотивов

декора (№ 44, 45, 74). Некоторые особенно крупные предметы поражают непривычной тонкостью перегородок и почти идеальной гладкостью эмалевой поверхности (№ 74). Композиционной сложностью и высоким мастерством исполнения примечательна напольная ваза с фальшивой маркой правления Цзинтай (№ 45). Обилие рельефных деталей из золоченого гравированного металла, колорит и мотивы декора, обыгранные в перегородчатой эмали на тулове вазы, сближают ее с лучшими стилизациями минских прототипов в произведениях китайских придворных эмалиеров правления Цяньлун. При этом некоторые технические особенности (округлое завершение кромки горла, мягкие очертания донца и высокое качество золочения) указывают на сходство вазы из нашей коллекции с японскими перегородчатыми эмалями рубежа XIX–XX столетий.

Отдельные произведения содержат признаки японского влияния также в трактовке образов и декоративных мотивов. Наиболее впечатляющим примером представляется серебряная ваза (№ 51), на тулове которой чередуются чеканные фигурки драконов и фениксов с ярко выраженными японскими чертами в иконографии¹¹. Нечто подобное отмечается в разных видах прикладного искусства этого времени, поскольку возрождение ремесленного производства в Китае после падения империи часто происходило при непосредственном участии приглашенных из Японии мастеров.

Из сказанного ясно, что наиболее важные технологические новшества, определившие художественный облик китайских клуазонне начала XX в., следует рассматривать как свидетельства японского влияния. Это приемы декоративного серебрения и патинирования металла, общее улучшение качества шлифовки изделий и уменьшение толщины перегородок, использование прозрачных эмалей и цветных фонов, альтернативных традиционному бирюзовому фону. Во всех подобных экспериментах, начавшихся уже в правление Гуансуй, по-видимому, был учтен опыт японских клуазонне периода их расцвета (1880–1914). Вероятно и то, что эксперимент с цветными фонами основывался на характерном для китайского менталитета стремлении подражать в технике клуазонне изделиям из других материалов – белого фарфора, красного или черного лака с полихромным декором.

Таким образом, китайские перегородчатые эмали, рассматриваемые нами как особый вид ремесла, с присущими только ему специфическими чертами, развивались в русле, общем для всего декоративно-прикладного искусства Китая XV – первой трети XX столетия в целом. Коллекция Государственного музея Востока позволяет проследить различные этапы этого развития, причем наиболее полно в ней представлены до сих пор малоизвестные произведения XIX – первой трети XX века.



Ваза
(№ 45)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В каталог не входят эмали из собрания ГМВ (около ста произведений), выполненные в период КНР.

² Все даты и годы действия девизов см.: [5, т. 1, с. 148–161].

³ По данным специалистов из пекинского музея Гутун, выемчатые эмали начали производить в Кантоне (Гуанчжоу) лишь в начале династии Цин, примерно в середине правления императора под девизом Канси (1662–1722). В собрании Гутун подобные вещи единичны, причем только одна из них содержит императорскую марку с девизом Канси, тогда как остальные произведения помечены марками с девизом Цяньлун (1736–1795). См. аннотацию к выставке эмалей династий Мин и Цин, сайт музея Гутун [<http://www.npm.gov.tw/english/collections/collections/paintings8.htm>].

⁴ На том основании, что при производстве вещи, явившейся предметом дискуссии, для фиксации перегородок была использована пайка, а не растительный клей, сэр Генри Гарнер предлагает датировать ее периодом Ваньли [38, с. 76].

⁵ Под стандартным шрифтом подразумевается уставной почерк *кайшу* с полностью раздельным написанием черт в составе каждого знака. Ниже в тексте статьи упоминается и другой тип марки, в котором иероглифы стилизуются в подражание надписям на древних предметах (№ 111).

⁶ Опубликованы аналогичные по формам и декору фарфоровые чаши с марками Чэнхуа (1465–1487) [28, July–Aug, 1977, p. 27].

⁷ Существует миф о том, что Гунь, отец императора Юя, основателя древней династии Ся (XXI–XVI в. до н.э.), превра-

тился в трехлапую черепаху Тай. Композиция нашей курительницы (в которой мальчик изображен с черепахой на плече) подтверждает высказывавшееся ранее предположение о том, что образ черепахи можно соотнести также с образом трехлапой лунной жабы, которая обычно изображается на плече даосского святого – Лю Хара. Тожество жабы и черепахи в контексте индийской и китайской мифологической традиции явилось предметом обсуждения в связи с символикой изображений в китайском лубке. Подробнее см.: [18, с. 250–253].

⁸ Такую же датировку см.: Румянцева О.В. Государственный музей искусства народов Востока. Краткий обзор коллекций. М., 1982, с. 116.

⁹ В цинское время были приняты «бескровные» жертвоприношения зерном – обычно семенами пяти основных для Китая продовольственных культур (таких, как рис, просо, пшеница, ячмень и бобы). Их приносили предкам императора с молитвой о ниспослании нового урожая, способного прокормить всю империю.

¹⁰ Примером тому могут служить две большие фарфоровые пагоды, произведенные в 1782 г. в Петербурге на Императорском фарфоровом заводе для убранства одного из залов Екатерининского дворца в Царском Селе [3, с. 9–10].

¹¹ В японском прикладном искусстве приняты образы феникса, похожего на петуха (этот иконографический тип был заимствован из китайского искусства периода Тан, VII – начало X в.), и дракона с тремя когтями (прототипом послужил иконографический вариант китайского дракона периода Сун, X–XIII вв.).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арапова Т.Б. Китайский фарфор в собрании Эрмитажа (каталог). Л., 1977.
2. Арапова Т.Б. Китайские флаконы для нюхательного табака. СПб., 1993.
3. Арапова Т.Б., Кудрявцева Т. В. Дальневосточный фарфор в России XVIII – начала XX века. СПб., 1994.
4. Арапова Т.Б. Китайские расписные эмали. Собрание Государственного Эрмитажа. М., 1988.
5. Большой китайско-русский словарь (ред. И.М. Ошанин). Т. 1–4, М., 1983.
6. Джайльс Г.А. Китай и его жизнь. СПб., 1914.
7. Додонова А. Дмитрий Геннадиевич Бурыйлин. Иваново, 1997.
8. Изобразительное искусство Китая (составитель О.Н. Глухарева). М., 1956.
9. Кузьменко Л.И., Сычев В.Л. Искусство Китая. М., 1990.
10. Купчина Ю.А. Превращение «чужого» в «свое» (по материалам табакокурения у народов Сибири). – Сб. Чужая вещь в культуре. СПб., 1995, с. 56–58.
11. Марченков В.И. Ювелирное дело. – М., 1992.
12. Меньшикова М.Л. Перегородчатая эмаль в Китае – «изделия страны дьявола». – Сб. Чужая вещь в культуре. СПб., 1995, с. 73–76.
13. Неглинская М.А. Китайские расписные эмали в коллекции Государственного музея искусства народов Востока. Научный каталог. М., 1995.
14. Неглинская М.А. К проблеме различия китайских и японских перегородчатых эмалей в «цинском стиле» (конец XIX – начало XX в.). – Сб. Ювелирное искусство и материальная культура. ГЭ, СПб., 1997, с. 45–46.
15. Неглинская М.А. Атрибуты сладких грез (предметы для курения опиума из перегородчатой эмали). – «Ювелирный мир», № 1, 1999, с. 52–53.
16. Неглинская М.А. Перегородчатые эмали периода Гуансуй (1875–1908) из собрания Государственного музея Востока. – Сб. XXXII Научной конференции «Общество и государство в Китае» (далее – НКОГК). М., 2002, с. 303–314.
17. Неглинская М.А. Образы ритуальных животных в китайском художественном металле периода Цин (XVII – начала XX в.). – Сб. XXXIII НКОГК. М., 2003, с. 228–236.
18. Рудова М.Л. Символика в китайском искусстве по народным новогодним картинам «няньхуа». – Сб. Труды Государственного Эрмитажа, т. 10. Л., 1969, с. 249–266.
19. Сокровища Оружейной палаты. Посольские дары (авторы-составители Вишневская И.И., Кириллова Л.П. и др.). М., 1996.
20. Хохлов А.Н., Алексей Старцев – коммерсант, дипломат и просветитель. – Сб. XXVII НКОГК. М., 1998, с. 234–249.
21. Хохлов А.Н., Российские дипломаты и коммерснты в Китае – создатели восточных фондов отечественных музеев. – Сб. XXVII НКОГК, М., 1998, с. 416–429.
22. Гугун цыци сюаньцуй (Шедевры китайского фарфора из музея Гугун). Тайбэй, 1970.
23. Хуанчао лица туши (Образцы предметов ритуальной утвари царствующей династии). Б.м., 1766.
24. Цзиньшутай фалан ци (Предметы из металла с эмалью). Сянган, 2002.
25. Циндаигун тиншэнхо (Жизнь цинского двора). Гонконг, 1985.
26. Чан Линьшэн. Минчао цзаоцидэ таосы фалан гунъи (Техника перегородчатой эмали раннего периода правления династии Мин). – Сб. Вэнь у гуань хуа (Национальный музей Гугун, Тайвань). № 4, 1991, с. 287–300.

27. Шанхай боугуань цанбао лу (Каталог художественных сокровищ Шанхайского музея). Шанхай, 1989.
28. «Arts of Asia». Arts of Asia Publications Ltd. Hong Kong.
29. Avitabile G. Vom Schatz der Drachen. Chinesisches Porzellan des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Sammlung Weishaupt. London, 1987.
30. Brinker H., Lutz A. Chinese cloisonne. The Pierre Uldry collection. N.-Y., 1989.
31. Cammann V.R. Miniature Art from old China. Chinese Snuff Bottles from the Montclair Art museum collection. 1982.
32. Chait R.M. Some comments on the dating of early Chinese cloisonne. A – «Oriental Art». Vol. 3, № 2, 1950.
33. Chang Lin-sheng. The dragon motif in cloisonne. – National palace museum bulletin. Vol. XI, № 4, Sept.–oct. 1976, p. 1–18.
34. «Christie's». London.
35. Chu A., Chu G. Oriental cloisonne and other enamels. N.-Y., 1975.
36. Coben L.A., Ferster D.C. Japanese cloisonne. History, technique and appreciation. Tokyo, 1990.
37. Feddersen M. Chinese Kunstgewerbe. Braunschweig, 1958.
38. Garner, sir H. Chinese and Japanese cloisonne enamels. London, 1962/70.
39. Gyllensvard B. Tang gold and silver. Stockholm, 1957.
40. Hickman R.D., Brown C. Chinese cloisonne. The Clague collection. Aruz, Phoenix Art Museum, 1980.
41. Jenyns S. The Problem of Chinese Cloisonne Enamels. – «Transactions of the Oriental Ceramic Society (TOCS)». Vol. 25, 1949–1950.
42. Koop A.J. Bronzes and Cloisonne Enamels in Chinese Art. London, 1935.
43. Leary R.H. Cloisonne. The Ching-tai Myth. – «Arts of Asia». Vol. 5, № 1, 1975.
44. Li Xueqin. The Wonder of Chinese Bronzes. Beijing, 1980.
45. Liu Liang-yu. Chinese enamel ware. Its history, authentication and conservation. Taipei, 1978.
46. Liu Liang-yu. Chinese painted and cloisonne enamel. Part II. Cloisonne enamel. – «Arts of Asia». March–April, 1979, p. 123–133.
47. Liu Liang-yu. Age of cloisonne bowl. – «Arts of Asia». Jan.–Feb., 1982, p. 14.
48. Moss H. By Imperial Command. An introduction to C'ing Imperial Painted Enamels. Hong-Kong, 1976.
49. «Octagon». Spink and Son Ltd. London.
50. Pagani C. Late Ching dynasty opium boxes. – «Arts of Asia». May–June 1991, p. 110–118.
51. Rath Gyorgy museum. Kina Muweszete. Budapest, 1987.
52. Robinson B.W., London, Victoria and Albert museum. Chinese cloisonne enamels. L. 1972.
53. Sobecka L. Warszawa Museum narodowe. Emalia chinska od XVI do XIX w. Warszawa, 1977.
54. «Sotheby's». London.
55. The Minor Arts of China. Spink and Son Ltd. London, Vol. IV, 1989.
56. Wiencek H., Lowry G.D., Heller A. Storm across Asia. The Rise and Fall of Empires Genghiskhan and the Mongols. L., 1981.
57. Wiesner U. Chinese Porzellan. Die Ohlmer'sche Sammlung in Roemer-museum Hildesheim. Mainz am Rein, 1981.
58. Woodward H.W. Japanese cloisonne enamels. The Fisher collection. – «Arts of Asia». July–Aug. 1989, p. 113–119.
59. Yang Enlin. Chinese porzellanmalerei im 17. und 18. Jahrhundert. Leipzig, 1986.

МАРКИ ПЕРИОДА МИН

Кат. № 9 – подлинная; кат. № 7, 45, 105, 122, 123 – фальшивые
(расшифровка марок дана в каталожных описаниях)



№ 7



№ 9



№ 45



№ 105



№ 122



№ 123

МАРКИ ПЕРИОДА ЦИН

Кат. № 60–67, 111, 112, 116 – подлинные; кат. № 41, 46, 58*, 99 – фальшивые



№ 61



№ 62, 63



№ 112



№ 111



№ 116



№ 60

* Данная вещь (№ 58), вероятно, является более поздней копией реального предмета периода Цяньлун.



№ 58



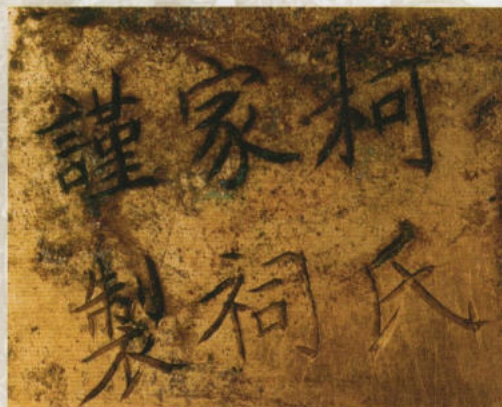
№ 46



№ 41



№ 99



№ 64-67

НАДПИСИ

(Кат. № 97)

Медальон на аверсе блюда
с вензелями СА и СЕ
семьи Старцевых



Факсимильные подписи на реверсе блюда



Д.Д. Покотилова



А.С. Ваховича



К.В. Клейменова



П.А. Керберга

Научный каталог

*Китайские перегородчатые эмали
XV – первой трети XX века*

*Собрание Государственного
музея Востока*

В каталоге принят следующий порядок описания вещей:
порядковый номер, наименование предмета, датировка,
материал (опущен в тех случаях, когда это сплав на основе
меди, в прочих случаях указан), техника, максимальные
размеры в сантиметрах и номер, под которым
данная вещь значится в инвентарных книгах музея.

Ниже следует краткое описание вещи, сведения
о поступлении в коллекцию, данные о сохранности
(если имеются существенные дефекты или проводилась
реставрация), указания на публикацию (если вещь ранее
публиковалась) и аналогии в других собраниях.

ПЕРЕГОРОДЧАТЫЕ ЭМАЛИ XV–XVII ВЕКОВ

1

КУРИЛЬНИЦА В ФОРМЕ УТКИ

Середина или вторая половина XV в.

Литье, ковка, резьба, гравировка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

17,5 x 13,0

1893.1

Курильница ду в виде фигурки стоящей утки со сложенными крыльями. Головка и лапы птицы выполнены из металла в технике литья, дополнены гравировкой и сохранили следы золочения. Тулово покрыто непрозрачной эмалью бирюзового цвета, головка и крылья – полихромные. В декоре крыльев использованы непрозрачные эмали – красная, белая, желтая, прозрачные – синяя (хорошее качество и яркий лазуритовый оттенок которой характеризуют вещи XV в.), зеленая и оттенки, полученные при сочетании зеленой с вкраплениями желтого и красного цветов. Толщина слоя эмали более 1 мм. Стенки курильницы массивные, перегородки фиксированы при помощи пайки, имеют различную толщину, эмалевый слой изобилует производственными дефектами.

Поступление: 16.05.1924, из Государственного музейного фонда.

Сохранность: значительные утраты и реставрация эмали, подставка утрачена.

Аналогии: прототип формы [56, с. 63]; аналогии по форме и назначению [30, № 220], датируются второй половиной XVII в.





2 ЧАША НА ВЫСОКОЙ НОЖКЕ

Первая половина XVI в.
Ковка по форме, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
14,7 x 11,2
110.1

Чаша *гаоцзувань*, полусферической формы, с отогнутым наружу ровным краем, на высокой конической ножке. Снаружи: на бирюзовом фоне – растительный узор *минского типа* в виде лозы с головками лотоса и изображения восьми буддийских сокровищ *бацзисян* (набор составляют: лотос, вечный узел, колесо, балдахин, зонтик, раковина, ваза и пара рыбок). На ножке: стилизованные изображения хризантем среди растительного узора *минского типа*. Обрамлением краев служат облачный орнамент *юньвэнь* и узор из чередующихся по цвету лепестков. Колорит, включающий непрозрачные (бирюзовую, красную, белую, желтую), прозрачные эмали (коричневую, зе-

леную, лиловую, синюю) и оттенки, полученные при смешении желтой и зеленой эмали в крупных гранулах, характерен для вещей данного периода.

Поступление: 25.01.1919, из музея Строгановского училища.

Сохранность: значительные утраты и реставрация эмали.

Аналогии: форма чаши распространена в китайской керамике периода Мин, например [22, ил. 20; 27, с. 136]; [57, с. 51, № 1], датируется правлением Сюаньдэ (1426–1435); аналогии по мотиву и характеру декора [30, № 79, 80], датируются первой половиной XVI в.



3

ЧАША

Первая половина XVI в.
Ковка, пайка, перегородчатая
эмаль, золочение.

23,0 x 10,0

119.1

Чаша *вань*, полусферической формы, с отогнутым наружу ровным краем, на низкой кольцевой ножке. Снаружи: на бирюзовом фоне – растительный узор *минского типа* в виде лозы с головками лотоса и хризантемы, а также изображения двух летящих павлинов *кун*. Внутри: на таком же фоне – фигуры четырех летящих *фениксов фэн*; на дне, в круглом обрамлении из лепестков лотоса, – изображение льва *шицза* с шаром среди облачного узора *юнь-вэнь*. В колорите сочетаются прозрачные (синяя, коричневая, темно-зеленая) и матовые (бирюзовая, красная, белая, желтая) цветные эмали. В качестве припоя используется серебро.

Поступление: 25.01.1919, из музея Строгановского училища.

Аналогии: по характеру растительного узора и изображениям птиц [30, № 70–78], датируются первой половиной XVI в.; по форме и краевому узору [30, № 87], датируется второй половиной XVI в.; по характеру изображения льва [49, Vol. XXII, № 2, June 1985, с. 14], датируется периодом Мин.



вид сверху



4

ЧАША

Правление Ваньли (1573–1620)

Ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

11,5 x 6,6

2634.I

Чаша *вань*, полусферической формы, с ровным краем, на низкой кольцевой ножке. Снаружи: на бирюзовом фоне – растительный узор *минского типа* в виде лозы с головками лотоса, сверху – полихромный краевой орнамент из растительных побегов и головок жезла *жуи* на белом фоне, у основания ножки – облачный узор *юньвэнь*. Внутри: облачный узор на белом фоне, в центре на донце – полихромная головка лотоса в виде розетки на бирюзовом фоне, в круглом обрамлении из облаков на красном фоне. Контрэмаль донца – бирюзовая, украшена изображением

облачного узора. В колорите сочетаются прозрачные (бирюзовая, синяя, фиолетовая, зеленая) и матовые (красная, белая, желтая) цветные эмали, а также их оттенки (желто-зеленый, бирюзово-синий), образованные смешением эмалей в крупных гранулах.

Поступление: 16.10.1930, из музея Остафьево.

Сохранность: незначительная деформация, трещины и утраты эмали и контрэмали, следы реставрации.

Аналогии: по форме и характеру декора [30, № 112a], марка и правление Ваньли.



5

КОРОБКА ЦИЛИНДРИЧЕСКАЯ

Первая половина – середина XVI в.
Ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
14,2 x 4,8
2417.1

Коробка юаньхэ, круглая в плане, со съёмной крышкой. Снаружи: изображение двух летящих фениксов *фэн* среди растительного узора *минского типа* в виде лозы с головками хризантем на бирюзовом фоне. Колорит, включающий непрозрачные эмали – бирюзовую, синюю, желтую, белую, красную, прозрачную зеленую и оттенки, полученные при смешении эмали желтого и зеленого цветов в крупных гранулах, характерен для вещей указанного периода. Нижняя часть коробки имеет дефекты и следы ремонта.

Поступление: 22.02.1927.

Аналогии: по форме [55, с. 68, № 83], датируется XV в.; по форме и характеру декора [30, № 72, 78], датируются первой половиной XVI в.

6

ТАРЕЛОЧКА

Первая половина XVI в.
Ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
16,4 x 1,2
2746.1

Тарелочка *пань*, круглая, плоская, с низким ровным бортом. Внутри: на бирюзовом фоне – растительный узор *минского типа* в виде лозы с головками хризантем, в центре – изображение стилизованного иероглифа *фу* – «счастье», в круглом клейме с обрамлением из лепестков, по борту – полихромный облачный узор *юнь-вэнь*. В колорите сочетаются непрозрачные – бирюзовая, красная, синяя, белая, желтая, и прозрачные – черно-лиловая и зеленая эмали, характерные для вещей данного периода.

Поступление: 16.10.1930, из музея Остафьево.

Сохранность: деформация борта, трещины и утраты эмали вдоль борта.

Аналогии: по форме [55, с. 68, № 84]; по форме и характеру декора [30, № 73, 74], датируются первой половиной XVI в.



Тарелочка *пань* (возможно, деталь подсвечника), круглая, плоская, с отогнутым наружу ровным бортом. Внутри: на бирюзовом фоне – полихромный растительный узор *минского типа* в виде лозы с головками лотосов и хризантем, в центре – более поздняя вставка круглого формата с чеканным изображением лаврового венка и веточки с двумя цветками, снаружи – аналогичный декор с изображением хризантем, в центре на дне – фальшивая гравированная марка Цзинтай нянь чжи – «Сделано в годы Цзинтай» в обрамлении из двух гравированных зооморфных фигур. В колорите сочетаются непрозрачные (красная, белая, желтая) и прозрачные (бирюзовая, синяя, зеленая) эмали и их оттенки, характерные для вещей данного периода.

Поступление: 25.01.1919, из музея Строгановского училища.

Сохранность: многочисленные трещины и утраты эмали, реставрация, новая монтировка.

7

ТАРЕЛОЧКА (?)

Правление Ваньли (1573–1620), конец XVI – начало XVII в.

Марка Цзинтай (1450–1456).

Ковка, чеканка, гравировка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

17,0 x 3,2

118.I



8

БЛЮДО

Вторая половина XVI в.

Ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

25,3 x 7,0

5620.I



Блюдо *юй*, круглое, глубокое, с высоким ровным бортом, на кольцевой ножке. Снаружи: растительный узор *минского типа* в виде лозы с полихромными головками лотосов на бирюзовом фоне. На ножке: краевой узор из цветочных головок и облаков. Перегородки фиксированы при помощи пайки. Набор матовых (бирюзовая, красная, белая, желтая) и прозрачных (синяя, зеленая, коричневая, лиловая) цветных эмалей характерен для вещей данного периода.

Поступление: 25.09.1945, из Комитета по делам искусств.

9

ТАЗ

Марка и правление Ваньли (1573–1620).

Ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

41,0 x 5,4

13343.I



вид сзади

Таз пэнь, круглый, глубокий, с отлогими стенками и широким отогнутым наружу фестончатым бортом. Внутри: на бирюзовом фоне – стилизованный иероглиф шоу – «долголетие», две свастики – вань и пара драконов, образующих композицию шуанлунсичжу; на стенках – растительный узор минского типа в виде лозы с головками лотосов. Снаружи: на бирюзовом облачном фоне – изображения бацзисян (см.: кат. № 2) и бабао – восьми даосских сокровищ (в набор входят: жемчужина, коралл, рога носорога, амулеты круглые – юаньшэн, и квадратные – фаншэн, гонг,

слиток серебра и сосуд в виде двойной тыквы). На дне: в прямоугольном клейме – шестизначная марка Да Мин Ваньли нянь цзао – «Сделано в годы Ваньли правления Великой династии Мин» в технике перегородчатой эмали. В декоре использованы непрозрачные эмали бирюзового, красного, белого, желтого, черного цветов, прозрачная зеленая и так называемая «минская розовая», полученная от смешения красной и белой эмали в крупных гранулах. Перегородки фиксированы при помощи пайки.

Поступление: 21.04.1960, из Дирекции художественных выставок.

Сохранность: значительные утраты эмали внутри на дне.

Аналогии: [28, Sept.–Oct. 1976, с. 88; 24, № 47], правление Ваньли.



10 ТАЗ

Правление Ваньли (1573–1620), конец периода Мин.
Медь, ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
46,0 x 9,5
150.I

Таз *пэнь*, круглый, с цилиндрическим туловом и широким отогнутым наружу ровным бортом. Внутри: полихромное изображение трех львов *шицза*, играющих мячом, на бирюзовом фоне. Обрамлением композиции служит полоса цветочного узора на синем фоне. На стенках: растительный узор *минского типа* в виде лозы с головками лотосов на бирюзовом фоне, на отвороте борта – полихромные изображения бабочек, декоративных камней *тайхуши* и цветов (лотоса, хризантемы, гвоздики, сливы *мэй*), трактованные ре-

алистично, в традициях живописного жанра *хуаняо* («цветы и птицы»). Использованные в колорите сочетания эмалей, матовых (бирюзовой, красной, белой, желтой) и прозрачных (синей и зеленой), дополненных оттенками («минским розовым» и желто-зеленым), характерны для вещей данного периода.

Поступление: 25.01.1919, из музея Строгановского училища.

Аналогии: по форме и назначению [54, 1974, № 25], датируется XVII в.

11
ВАЗА

Вторая половина XVI – первая половина XVII в.
Литье, чеканка, пайка, гравировка, перегородчатая эмаль, золочение.
35,5 x 23,0
121.1



В форме древнего ритуального сосуда ху, с шаровидным туловом, широким биконическим горлом, конической ножкой, с двумя боковыми ручками на тулове в виде голов кошачьих хищников с кольцами. Снаружи: расположенный фризами полихромный растительный узор минского типа в виде лотосов на бирюзовом фоне, перемежающийся на тулове и горле узкими лентами растительного узора с головками пятилепестковых цветов на синем фоне. В колорите сочетаются матовые (красная, белая, желтая) и прозрачные (бирюзовая, синяя, зеленая) эмали и их оттенки (желто-зеленый, бирюзово-синий). Толстый слой эмали (около 1,5 мм) и заметные колебания толщины перегородок характерны для вещей данного периода.

Поступление: 25.01.1919, из музея Строгановского училища.

Сохранность: утрачены подвесные кольца на ручках, значительные утраты и реставрация эмали.

Аналогии: прототип формы – древний бронзовый сосуд ху [44, с. 17 илл. 4]; прототип формы ручек в виде головы кошачьего хищника с кольцом в пасти [44, с. 19 илл. 4]; по форме и характеру декора на плечах и ножке [33, № 8–10; 30, № 115, 118], датируются второй половиной XVI в.; по форме, колориту и характеру изображения лотосов [30, № 124], датируется первой половиной XVII в.



12
ВАЗА

Вторая половина XVI –
первая половина XVII в.
Литье, чеканка, пайка, гравировка,
перегородчатая эмаль, золочение.
38,0 x 28,0
123.I

По форме, характеру декора и колориту
(включающему кроме указанных выше эмалей
также «минскую розовую» эмаль) в основном
аналогична кат. № 11.

Поступление: 25.01.1919, из музея Строганов-
ского училища.

Сохранность: утрачены подвесные кольца на
ручках, значительные утраты и реставрация
эмали.



13
ВАЗА

Правление Ваньли (1573–1620).
Литье, ковка, пайка, гравировка, перегородчатая
эмаль, золочение.
27,7 x 16,5
5619.I

В форме древнего ритуального кубка гу, с высоким узким цилиндрическим туловом, коническим горлом, широким отлогим фестончатым бортом, на конической ножке, с широким фестончатым основанием. Снаружи: растительный узор минского типа и полихромные изображения облаков на бирюзовом фоне. Тулово вазы оплетено скульптурным изображением ветвей цветущей сливы мэй. В колорите сочетаются исключительно непрозрачные эмали – бирюзовая, красная, желтая, белая, зеленая и черная. Перегородки фиксированы при помощи пайки.

Поступление: 25.09.1945, из Комитета по делам искусств.

Аналогии: прототип формы – древний бронзовый сосуд гу [44, с. 33, рис. 7]; аналогии по форме и назначению [30, № 65, 93; 24, № 61], датируются XVI в. и концом периода Мин соответственно.

14 КУРИЛЬНИЦА

Правление Ваньли (1573–1620).
Литье, чеканка, просечка, гравировка, пайка,
перегородчатая эмаль, золочение.
54,0 x 52,0
2556.1



Курильница – ароматница *сянсюнь*, цилиндрическая, с широким фестончатым бортом, высокой ажурной полусферической крышкой, на трех ножках в форме головок слонов. Снаружи на бирюзовом фоне: полихромное изображение трех пар облачных драконов над волнами, фланкирующих изображение горы *бошань*. На поверхности фестончатого борта даны полихромные изображения стилизованных лотосов, которые вплетаются в единую композицию с изображением облачных драконов (на лицевой стороне) и в растительный узор *минского типа* (на оборотной стороне). Среднюю часть тулова украшает ажурно-прорезной орнамент из золоченого металла в виде фениксов и драконов в облаках, обрамленный сверху полосой полихромного растительного узора с головками лотосов на бирюзовом фоне. Композиция крышки сочетает растительный орнамент с головками лотосов на бирюзовом фоне, чеканный краевой узор из стилизованных лепестков лотоса и ажурно-прорезной декор в виде трех пар окружностей, образованных фигурами рыб или символов *тайцзи*, изображения облаков и трех драконов *ман*, иконография которых типична для вещей данного периода. По набору эмалей, включающему непрозрачные (бирюзовую, красную,

желтую, белую), прозрачные (синюю, зеленую) и их смеси в крупных гранулах (желто-зеленую и «минскую розовую»), а также по характеру гравированного и ажурно-прорезного декора вещь типична для конца правления Ваньли. Дно курильницы имеет дефекты и следы ремонта.

Поступление: 17.04.1929, из Государственного исторического музея.

Сохранность: утрачены скульптурные детали, навершие крышки, значительные утраты эмали, реставрационная пайка.

Аналогии: по форме и назначению [22, pl. 40], фарфор, роспись *уцай*, датируется периодом Канси (1662–1722); по форме ножек и характеру их декора [30, № 100], датируется второй половиной XVI в.

ЭМАЛИ ПЕРЕХОДНОГО ПЕРИОДА (1620–1693)



15

КУРИЛЬНИЦА

Вторая половина XVII в.

Литье, перегородчатая эмаль, золочение, дерево, резьба.

11,0 x 9,5 x 7,5

6215.I

Курильница *сянсюнь*, с округлым бочкообразным туловом, двумя петлевидными боковыми ручками, на трех ножках, покрыта деревянной резной крышкой. Ножки курильницы, обрамление тулова и ручки отлиты в форме ствола бамбука и сохранили следы золочения. Снаружи на тулове – контурный растительный узор *минского типа* в виде лозы с головками лотоса на белом фоне, вверху – *жуивэнь* (краевой узор из головок жезла *жуи*). В колорите

использован ограниченный набор непрозрачных цветных эмалей, включающий красно-коричневую, белую, травянисто-зеленую, желтую, темно-синюю.

Поступление: 04.06.1947, из Всесоюзного общества «Международная книга».

Аналогии: по характеру растительного декора и способу стилизации лотосов [49, Vol. X, № 2, с. 12; Vol. XIX, № 2, с. 11], датируются XVII в.



16 ПОДСВЕЧНИК

Вторая половина XVII в.
Литье, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
32,5 x 12,0 x 8,0
122.I

Подсвечник *лачжутай* имеет сложную составную форму. На прямоугольном основании с четырьмя фестончатыми ножками по углам помещены: подставка в форме иероглифа *шоу* и два глубоких фестончатых поддона, меньший из которых закреплен над большим на литой ножке в виде вазы. На основании: парные изображения облачных драконов по сторонам от иероглифа *шоу* на бирюзовом фоне. На подставке в форме иероглифа: полихромные изображения листьев и облаков на бирюзовом фоне. На поддонах: растительный узор *минского типа* в виде лозы с головками лотосов на бирюзовом фоне. В колорите присутствуют прозрачные эмали – зеленая и синяя. Контрэмаль подставки – светлоголубая.

Поступление: 25.01.1919, из музея Строгановского училища.

17 ПОДСВЕЧНИК

Вторая половина XVII в.
Литье, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
28,5 x 26,0 x 13,5
5625.I

Подсвечник *лачжутай* состоит из трех частей – двух неодинаковых по размеру фестончатых поддонов и высокой цилиндрической колонны. На поддонах: полихромные изображения иероглифов *шоу* на бирюзовом фоне, покрытом сплошным свастиковым узором *ваньвэнь*. На колонне: растительный узор *цинского типа* в виде лозы с головками лотоса и знаки *шоу* на бирюзовом фоне. В декоре использован набор матовых цветных эмалей, характерный для вещей данного периода.

Поступление: 25.11.1945, из Комитета по делам искусств.

Аналогии: по форме и характеру декора [30, № 175], датируется второй половиной XVII в.





18

ПАННО

Конец XVI – начало XVII в.

Ковка, перегородчатая эмаль, золочение, дерево, резьба.
37,0 x 32,3 (без рамы)

21027.I

Панно *пин*, прямоугольное, горизонтального формата, в деревянной раме. На лицевой поверхности: полихромный пейзаж *шаньшуй* («горы-воды»), в котором соседствуют изображения журавлей в облаках, гор, деревьев, бурного потока с перекинутым через него мостом, архитектурных сооружений, людей и пары оленей на бирюзовом фоне. В колорите сочетаются непрозрачные эмали (бирюзовая, красная, белая, желтая) и прозрачные (синяя, коричневая, ли-

ловая, зеленая), а также оттенки основных цветов, полученные при смешении нескольких эмалей в крупных гранулах. Металлическая основа на обороте имеет дефекты и следы ремонта.

Поступление: 06.04.1978, дар В.С. Калабушкина.

Аналогии: по мотиву и способам стилизации изображений [30, № 149–153], датируются первой половиной XVII в.

ЭМАЛИ XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКОВ



19

ПАННО (?)

Правление Цяньлун (1736–1795).
Медь, ковка, перегородчатая эмаль, золочение.
44,4 x 38,2
3425.I

В виде прямоугольной пластины вертикального формата, лицевая поверхность ее украшена полихромным пейзажем. Вверху на бирюзовом фоне, изображающем небо с «лентами» облаков, даны силуэты гор, одна из которых имеет форму персика *тао* – плода долголетия. Внизу пластины на желтовато-песочном фоне, обозначающем землю, показаны красноголовые журавли *хэ*, сосны и ручей с растительностью по берегам в виде грибов бессмертия – *линчжи*, пионов, хризантем и других растений. В колорите со-

четаются непрозрачные эмали бирюзового, синего, красного, зеленого, желтого, белого, черного, коричневого цвета и оттенки, полученные от смешения эмалей основных цветов в крупных гранулах. Общее композиционное решение, сравнительно низкая линия горизонта, разного цвета фоны для верхней и нижней части пейзажа, а также хорошее качество синей эмали, указывают на правление Цяньлун как наиболее вероятное время создания вещи.

Поступление: 10.07.1932, из коллекции Остроухова.



20

ПАННО

Правление Цзяцин (1796–1821).
Ковка(?), перегородчатая эмаль,
дерево, резьба, золочение.
49,5 x 44,5
15961.I

Панно *пин*, прямоугольное, горизонтального формата, в деревянной раме. Лицевая поверхность украшена полихромным узором на бирюзовом фоне. В узоре, среди контурных спиралевидных завитков, соседствуют изображения свастики *вань*, увитой лентами, стилизованного иероглифа *шоу*, а также цветов на стеблях и веток с плодами персика. В колорите присутствует «цинская розовая» эмаль. Пластина служит фоном для двенадцати деревянных резных изображений облаков, облачных драконов, даосских святых и демонических персонажей.

Поступление: 02.04.1971.

Сохранность: сколы и утраты деревянных деталей, реставрация резьбы и обрамления (С.М. Черный).

Аналогии: по характеру растительного узора с вкраплениями иероглифа *шоу* и свастики [29, № 11, 16], датируются правлением Цзяцин.

21

ПАННО

Правление Цзяцин (1796–1820).
Ковка(?), перегородчатая эмаль,
дерево, резьба, золочение.
49,5 x 44,5
15962.I

По форме и характеру декора аналогично кат. № 20.

Поступление: 02.04.1971.

Сохранность: сколы и утраты деревянных деталей, реставрация резьбы и обрамления (С.М. Черный).



22

ШИРМА

Начало XX в.

Ковка(?), перегородчатая эмаль, дерево, резьба, золочение.
182,0 x 30,0 (каждая створка)
2331.1

Ширма *пинфэн* состоит из десяти створок. Каждую створку составляют три объединенные деревянной рамой пластины перегородчатой эмали: одна большая вертикального формата (63x24) и две малые горизонтального формата (24x22). На пластинах помещены полихромные изображения в жанре *хуаня* (цветущих растений, насекомых и птиц) на бирюзовом облачном фоне. Способ изображения облаков, напоминающих широкие плоские ленты, переданных рядами параллельных линий, восходит к минскому прототипу. Широкий спектр примененных в колорите цветов и оттенков непрозрачных эмалей, включающий цинскую розовую, так же как и живописные эффекты в изображениях цветов, бабочек и птиц (перспективные сокращения, попытки передачи объема и фактуры), дают основания для предложенной выше датировки ширмы.

Поступление: 18.05.1926, из Государственного музейного фонда.

Сохранность: реставрация деформированной деревянной основы (Д.Л. Хмелев).

Публикация: [8, с. 88], ошибочно датирована XVIII в.



23

ВАЗА

Правление Канси (1662–1722), начало XVIII в.
Медь, литье, ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
51,0 x 32,0
5630.I

Ваза *пин* с массивным округлым туловом, покатыми плечами, высоким цилиндрическим горлом и ровным отогнутым наружу бортом, на кольцевой ножке. На тулове и горле на бирюзовом фоне изображен архитектурный пейзаж с вкраплением фигурок людей, оленей и журавлей, вверху – краевой узор из стилизованных цветных облаков, на ножке – орнамент *сюцювэнь* – «вышитый мяч», типичный для вещей данного периода. В колорите применены в основном непрозрачные эмали (бирюзовая, синяя, красная, желтая, белая, черная, коричневая и характерная для вещей XVIII в. бледно-сиреневая), полупрозрачная зеленая эмаль, а также оттенки, полученные при смешении трех и большего числа эмалей основных цветов в крупных гранулах. По набору эмалей и декоративных мотивов ваза типична для изделий данного периода.

Поступление: 25.09.1945, из Всесоюзного комитета по делам искусств.

24

ВАЗА

Правление Канси (1662–1722), начало XVIII в.
Медь, литье, ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
51,0 x 32,0
5631.I

По форме и характеру декора аналогична кат. № 23.

Поступление: 25.09.1945, из Всесоюзного комитета по делам искусств.



25

ВАЗА

1730–1740-е гг.

Литье, ковка, пайка,
перегородчатая эмаль, золочение.

44,5 x 18,0

607.I

Ваза *пин*, четырехгранная, с плоскими плечами, коническим горлом, на конической ножке и ажурной литой подставке. На горле и ножке – геометризованный орнамент и краевой узор *жуи-вэнь*. На каждой грани помещены пейзажные композиции на бирюзовом фоне. Пейзажи объединяют архитектурные и природные элементы, изображения цветов, бабочек и птиц, а также символы светил в виде окружностей с иероглифами *жи* – «солнце» и *юэ* – «луна». Обилие позолоты и набор непрозрачных цветных эмалей (включающий бирюзовую, светло-синюю, красную, зеленую, желтую, белую, черную, светло-сиреневую и их оттенки, полученные от смешения крупных гранул этих эмалей) указывают на первую половину XVIII в. как наиболее вероятное время производства вещи.

Поступление: 11.04.1919, из Государственного музейного фонда.

Аналогии: по характеру декора [30, № 230], датируется первой половиной XVIII в.

26

ВАЗА

1730–1740-е гг.

Литье, ковка, пайка,
перегородчатая эмаль, золочение.

44,5 x 18,0

608.I

По форме и характеру декора аналогична кат. № 25.

Поступление: 11.04.1919, из Государственного музейного фонда.





27

ВАЗА

Правление Гуансюй (1875–1908).
Литье, ковка, пайка, перегородчатая эмаль,
золочение.
57,5 x 20,5
20010.I

Вазы *пин*, по форме в основном аналогичны кат. № 25 (без подставки). Снаружи на бирюзовом фоне изображены полихромные элементы пейзажа (облака, скалы), растения (сосны, грибы линчжи), трактованные в «минском стиле», и зооморфные образы (журавли и олени), связанные с символикой долголетия. В колорите использованы только непрозрачные цветные эмали. Введение оттенков, полученных от смешения крупных гранул эмалей основных цветов (синей и белой, желтой и зеленой и других), восходит к минским прототипам и применяется как средство обогащения фактуры во многих вещах правления Гуансюй. Характер стилизации зооморфных образов (у оленей пятнышки на теле трактованы как цветочные розетки) и очень хорошее качество шлифовки указывают на конец XIX – начало XX в. как наиболее вероятное время производства вазы.

Поступление: 19.09.1988.

Аналогии: по характеру изображения оленей [54, Мау, 1992, № 174], датируется XIX в.



28 ВАЗА

Середина XIX в.
Медь, литье,ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
30,4 x 18,0
2226.I

Ваза *пин*, с широким округлым туловом, покатыми плечами, высоким цилиндрическим горлом, широким зевом, на низкой кольцевой ножке. На тулове на бирюзовом фоне сочетаются стилизованный полихромный растительный узор цинского типа в виде лозы с головками лотосов и пять круглых медальонов, чередующихся по цвету фона. В каждом из них даны изображения цветов и птиц в «минском стиле» на красном, желтом, черном, бирюзовом и белом фоне. На плечах – одиннадцать чередующихся по цвету мелких медальонов с изображением двойной тыквы хулу на стебле с листьями и усиками. В качестве краевых узоров использованы: меандр *лэйвэнь* (на ножке), свастиковый орнамент *ваньвэнь* (на плечах) и узор из листьев банана *цзяоэ* (на горле). Применение цветных фонов, альтернативных бирюзовому, широко распространено в китайских эмалях второй половины XIX и начала XX в. Рыхлая, пористая поверхность эмали и плохое качество шлифовки указывают на середину XIX в. как наиболее вероятное время производства вазы.

Поступление: 31.08.1926, из Государственного музейного фонда.

29 ВАЗА

1870–1880-е гг.
Медь, литье,ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
30,5 x 16,5
4195.I

Ваза *пин*, по форме и композиции в основном аналогична кат. № 28. На тулове на белом фоне, – полихромный декор, сочетающий растительные мотивы с изображениями летучих мышей и восьми символических драгоценностей из буддийского набора *бацзисян* (см. кат. № 2). Между ними в четырех фигурных картушах на голубом свастиковом фоне помещаются композиции в жанре *хуаняо* – реалистично трактованные изображения орхидей, хризантем, пионов, нарциссов и ветвей цветущей сливы в сочетании с декоративными камнями *тайхуши*, бабочками и птицами. На горле – полихромный растительный узор цинского типа в виде лозы с головками лотосов на розовом фоне. В качестве краевых узоров использованы: меандр *лэйвэнь* (на ножке и горле внизу), *жуйвэнь* (на плечах и горле вверх) и поясok из стилизованных лепестков лотоса на желтом фоне (на тулове внизу). Способ деления формы цветом характерен для китайских клуазонне второй половины XIX – начала XX в. (ср. кат. № 40, 49, 50, 97). Колорит вазы подражает цветовому решению современного ей расписного фарфора.

Поступление: 28.06.1934, из Калужского краевого музея.

Сохранность: деформация и значительные утраты эмали на тулове.

Аналогии: по форме и характеру декора [28, May–June 1991, с. 41], марка и правление Гуансюй.





30 ВАЗА

Начало XX в.
Медь, литье, ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
32,0 x 16,0
6134.I

Ваза в форме *фэнвэй* – «хвост феникса», с округлым туловом, покатыми плечами, утолщающимся к зеву высоким горлом, на небольшой конической ножке. На тулове на белом облачном фоне помещается полихромное изображение ствола сливы *мэй* с тонкими веточками, бутонами и цветами. Верхнюю часть горла обрамляет ободок двухцветного краевого узора *жуивэнь*. По форме и колориту подражает расписному фарфору.

Поступление: 14.06.1947.

Аналогии: по форме вазы и цвету фона [30, № 335], датируется XIX в.

31 ВАЗА

Начало XX в.
Литье, ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
31,5 x 11,5
5240.I

Ваза *пин*, с сильно вытянутым эллипсоидным туловом, высоким узким цилиндрическим горлом, кольцевым оформлением зева, цилиндрической ножкой, на кольцевом поддоне. Вся поверхность вазы снаружи покрыта сплошным полихромным цветочным узором *ваньхуа* – «множество цветов» (франц. *millefleur*). В этом узоре, восходящем к декору расписного фарфора и эмалей правления Цяньлун, соседствуют изображения легко узнаваемых цветов (пиона, лотоса, камелии, гвоздики) и летающих бабочек. В колорите вазы сочетаются непрозрачные цветные эмали (в том числе: синяя, белая, черная, бирюзовая, красная, желтая, зеленая, «цинская розовая»), некоторые из них представлены в нескольких оттенках. Применяется характерный для вещей второй половины XIX – начала XX в. возрожденный минский способ обогащения цветовой палитры за счет смешения эмалей основных цветов в виде крупных гранул.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.





32 ВАЗА

Вторая половина XIX в.
Литье, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
24,3 x 15
4381.I

Ваза *хулупин* (в форме двойной тыквы), с небольшим цилиндрическим горлом, кольцевым зевом, на низком кольцевом поддоне. На тулове на бирюзовом облачном фоне даны полихромные изображения восьми даосских святых *басянь*, вероятно, заимствованные из лубочной картины *няньхуа*, на горле сверху – сине-белый краевой узор *жуивэнь* с включениями в виде точек. В декоре применены непрозрачные цветные эмали, среди которых значительное место занимает черная эмаль. Общий характер декора и колорит указывают на вторую половину XIX в. как наиболее вероятное время производства вещи.

Поступление: 17.01.1935, из Политехнического музея.

Аналогии: прототип формы распространен в эмалях правления Цяньлун (1736–1795), см.: [40, № 246, 294, 298].

33 ВАЗА

Начало XX в.
Медь, литье,ковка, пайка, рельефная эмаль (*repouss'e*), патинирование, золочение.
22,5 x 20,5
4434.I

Ваза *гуань*, с шаровидным туловом, покатыми плечами, широким горлом, на низкой кольцевой ножке. На тулове и горле на шероховатой поверхности патинированного металла дан полихромный сетчатый орнамент, основными компонентами которого выступают изображения равностороннего креста и чередующиеся по цвету розовые и голубые восьмилепестковые розетки. На ножке и плечах – растительный побег, на горле сверху – *жуивэнь* с включением полихромных стилизованных цветков лотоса. На дне сохранился фрагмент бумажного ярлыка частной пекинской мастерской *Дэ-чэн фаланьцзюй*.

Поступление: 17.01.1935, из Политехнического музея.

Аналогии: по характеру сетчатого орнамента [50, с. 117, № 16], датируется концом XIX в.





34
ВАЗА

Первая треть XX в.
Медь, литье, пайка, перегородчатая
эмаль, золочение.
32,5 x 20,0
11112.I

Ваза *пин*, с округлым сплюснутым туловом, высоким и узким, округлым в верхней части горлом, на конической ножке. Снаружи: на бирюзовом фоне изображен полихромный растительный узор *цинского типа* в виде лозы с головками лотоса. В качестве краевых орнаментов использованы: узор из стилизованных лепестков, *жуивэнь* и узор из листьев банана – *цзяо*. Свободные от эмали участки металла позолочены. Декор вазы в общих чертах воспроизводит схему, сложившуюся в клуазонне к концу XVIII – началу XIX в., однако жесткая стилизация мотивов, повышенная плотность заполнения фона изображениями и хорошее качество шлифовки указывают на предложенную выше – более позднюю – датировку вещи.

Поступление: 22.02.1957, из Министерства иностранных дел СССР.

35
ВАЗА

Первая треть XX в.
Медь, литье, пайка, перегородчатая
эмаль, золочение.
32,5 x 20,0
11113.I

По форме и характеру декора аналогична кат. № 34.

Поступление: 22.02.1957, из Министерства иностранных дел СССР.

36
ВАЗА

Правление Гуансюй (1875–1908).
Медь, литье, чеканка, пайка, перегородчатая
эмаль, золочение.
33,0 x 20,5
4431.I

Ваза *суаньтоупин* (в форме головки чеснока), с округлым дольчатым туловом, высоким горлом, расширяющимся к зеву, на низкой кольцевой ножке. На тулове и горле на бирюзовом свастиковом фоне помещены реалистично трактованные изображения в жанре *хуаняо* – бамбука, пионов, нарциссов, вьюнков, хризантем, а также других цветущих растений и бабочек. На ножке – полихромный узор, образованный изображениями цветочных головок, растительных побегов и листьев, на горле – *жуивэнь* с включениями полихромных растительных мотивов. Все краевые узоры и способы стилизации изображений цветов и бабочек типичны для эмалей второй половины XIX – начала XX в. (ср. кат. № 38, 39).

Поступление: 17.01.1935, из Политехнического музея.

37
ВАЗА

Правление Гуансюй (1875–1908).
Медь, литье, чеканка, пайка,
перегородчатая эмаль, золочение.
33,0 x 20,5
4432.I

По форме и характеру декора аналогична кат. № 36.

Поступление: 17.01.1935, из Политехнического музея.





38

АКВАРИУМ (?)

Правление Гуансюй (1875–1908).

Медь, литье, перегородчатая эмаль, золочение.

43,5 x 40,7

8196.1

В форме чана бо, с полусферическим туловом, широким зевом, на кольцевой ножке. По набору изображительных мотивов и размещению декора в основном аналогичен кат. № 36. На тулове на бирюзовом свастиковом фоне даны реалистично трактованные изображения растений (бамбука, пионов, сливы мэй), насекомых (бабочек, кузнечиков) и птиц. На ножке – полихромный растительный узор *цинского* типа в виде лозы с головками лотоса. На горле – дву-

сторонний орнамент, читающийся как узор *жуивэнь* с включениями полихромных растительных мотивов и как «роговой узор», принятый в китайском искусстве цинского времени.

Поступление: 19.01.1949, дар М.И. Моложатовой.

Аналогии: форма чана бо известна в эмалях с периода Мин [24, № 62]; по-видимому, заимствована из керамики, очень популярна также в цинском фарфоре, например, см.: [59, илл. 28].

ВАЗА

Правление Гуансюй (1875–1908).

Литье, ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

38,5 x 22,5

3351.I

Ваза в форме *тяньцю* – «небесная сфера», с округлым туловом, высоким цилиндрическим горлом, узким зевом в виде кольца, на низкой кольцевой ножке. На тулове на бирюзовом свастиковом фоне даны полихромные изображения птиц и цветов – хризантем, лотоса, пиона, камелии (?). Горло украшают асимметрично расположенные круглые медальоны с изображениями цветов, бабочек, летучих мышей, иероглифов *шоу*. Применены краевые узоры *лэйвэнь* и *жуивэнь*. Характер узора *жуивэнь* (на горле вазы), в котором головки жезла *жуи* дополнены полихромными растительными элементами, типичен для эмалей правления Гуансюй. Способ стилизации отдельных мотивов жанра *хуаняо*, восходящий к минским прообразам, как и прием обогащения колорита вазы оттенками типа «минского розового» (см. кат. № 9), прослеживаются во многих клуазонне указанного периода.

Поступление: 24.06.1932, из собрания Остроухова.

Сохранность: деформация дна, утраты и реставрация эмали в нижней части тулова.

Аналогии: по форме вазы и характеру декора на горле [29, № 127], датируется правлением Гуансюй.





40

ВАЗОЧКА

Вторая половина XIX в., правление Тунчжи (1862–1874).

Ковка, пайка, перегородчатая эмаль, серебрение.

21,5 x 8,5

4382.I

По форме в основном аналогична кат. № 39. На тулове на бирюзовом фоне представлен узор *ваньхуа*, в котором перемежаются различные по цвету изображения условных цветов на ветках с листьями и бутонами. На горле на бирюзовом облачном фоне даны полихромные фигурки трех летучих мышей. Для оформления краев используются узоры *жуи-вэнь* и *ваньхуа* (последний из них – на красном фоне). Небольшая толщина эмалевого слоя (менее 1 мм) и идеально ровные линии перегородок характерны для вещей позднецинского времени. Обобщенная манера изображений, исключая тонкую детализацию, указывает на правление Тунчжи как наиболее вероятное время производства вазы, декоративное серебрение характерно для эмалей конца правления династии Цин.

Поступление: 17.01.1935, из Политехнического музея.

41

ВАЗОЧКА

Первая треть XX в.(?)

Марка Цяньлун (1736–1795).

Ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

13,0 x 6,5

11810.I

По форме в основном аналогична кат. № 39. На тулове и горле на бирюзовом фоне дан полихромный растительный узор *цинского типа* в виде лозы с головками лотоса. На плечах и горле – монохромный краевой узор *жуи-вэнь*. По набору эмалей и характеру декора соответствует образцам правления Цяньлун. На дне – гравированная строчная марка – *Цяньлун нянь чжи* – «Сделано в правление Цяньлун» и дополнительный иероглиф *цзянь* – «учреждать». Оттенки и качество бирюзовой эмали в сочетании с ритмом растительного узора указывают на позднюю имитацию.

Поступление: 10.09.1957, дар Министерства культуры КНР.

Аналогии: прототип вазы см.: [40, с. 120, илл. 55], марка и правление Цяньлун.



42

ВАЗОЧКА

Начало XX в.

Медь, литье, пайка, перегородчатая эмаль, патинирование.

26,0 x 15,0

4706.I

По форме в основном аналогична кат. № 39. На тулове на черном фоне с рядами мелких завитков даны полихромные изображения растительных побегов и цветов, образующие фигуру бабочки. На горле – краевой узор *жуивэнь* с включениями в виде точек и кистей. Характер декоративных мотивов и использование черного фона и приема патинирования открытых участков металла определили указанную датировку вазы.

Поступление: 1933.

Аналогии: по характеру декора [29, № 192], датируется 1916–1937 гг.; сведения об эмалях начала XX в., украшенных растительным узором, элементы которого скомпонованы в виде фигуры бабочки см.: [47, с. 14].

43

ВАЗОЧКА

Начало XX в.

Медь, литье, пайка, перегородчатая эмаль, патинирование.

26, 0 x 15,0

4707.I

По форме и характеру декора аналогична кат. № 42.

Поступление: 1933 г.



44

ВАЗА

Около 1940 г.

Медь, литье, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

51,8 x 33,5

9392.I

По форме в основном аналогична кат. № 39. На тулове на черном фоне, сплошь покрытом рядами мелких спиралевидных завитков, даны контурные изображения растительного характера, скомпонованные в форме бабочки. На горле и тулове сверху – *жуивэнь* с включениями в виде точек и соединительных дужек, на плечах – орнамент *цзяо*. Способ стилизации растительных мотивов, образующих фигуру бабочки, характерен для вещей первой трети XX в.

Поступление: 18.10.1951, дар МК КНР.



ВАЗА

Первая треть XX в.

Марка Цзинтай (1450–1456).

Литье, чеканка, гравировка, пайка, клепка, перегородчатая эмаль, золочение.

65,0 x 45,0

13767.1

По форме в основном аналогична кат. № 39. На тулове на бирюзовом фоне даны полихромное изображение виноградной лозы (с листьями и гроздьями ягод в технике перегородчатой эмали) и рельефные фигурки скачущих по лозе белок (?) в виде золоченых накладок, украшенных гравировкой. На плечах – четыре стилизованных картуша в форме головок жезла *жуи*, заполненных геометрическим орнаментом на синем фоне. Картуши украшены накладками в виде пары дельфинов или рыб (?) и плодов из набора *саньдо* (включает изображение персика – *тао*, граната – *лю*, пальчатого лимона – *фошоу*, символов долголетия, многодетности и счастья соответственно). На горле изображения виноградной лозы и белок чередуются с расположенным в листовидных фестонах стилизованным узором *дэхуа* – «бабочки и цветы». В декоре горла сочетается техника перегородчатой эмали с накладными деталями из гравированного золоченого металла. Колорит, включающий широкий спектр цветов и оттенков непрозрачной цветной эмали (в том числе «цинскую розовую» эмаль), подражает цветовой гамме изделий периода Цяньлун (1736–1795).

На дне в квадратном клейме помещается фальшивая литая марка Цзинтай *нянь чжи* – «Сделано в годы Цзинтай». Общий характер декора и некоторые технические особенности – форма донца и закраины горла вазы – указывают на участие в ее производстве японских мастеров.

Поступление: 28.06.1961, из ГМИИ им. А.С. Пушкина.





46

ВАЗА

Первая треть XX в.

Марка Цяньлун (1736–1795).

Медь, литье, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

23,5 x 12,0

4709.I

Ваза в форме *фэнвэй* – «хвост феникса», с округлым туловом, покатыми плечами, высоким коническим горлом, на конической ножке, с двумя боковыми ажурными ручками в форме иероглифа *си* – «супружеское счастье». На тулове на голубом фоне, сплошь покрытом рядами мелких спиралевидных завитков, белой эмалью даны изображения, аналогичные описанным выше (см. кат. № 42–44). На ножке – контурный чешуйчатый орнамент на голубом фоне. Краевые узоры – *жуивэнь* и *лэйвэнь*. На дне – фальшивая марка Цяньлун из двух гравированных иероглифов, расположенных один под другим и обрамленных фигурами драконов.

Поступление: 01.11.1936.

47

ВАЗА

1870–1880-е гг.

Медь, литье, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

30,0 x 18,0

5247.I

Ваза в форме *юйвэй* – «рыбий хвост», с округлым туловом, коническим горлом, на плавно расширяющейся книзу высокой ножке. На тулове на бирюзовом облачном фоне помещается композиция *шунлунсичжу*, образованная полихромными изображениями двух пятикоготных драконов, играющих огненной жемчужиной. У основания ножки – орнамент из стилизованных волн, на горле – полихромный растительный узор цинского типа в виде лозы с головками лотосов на бирюзовом фоне. На плечах и горле вазы – краевой орнамент *жуивэнь*. Высокая степень обобщенности рисунка, исключая подробную детализацию, характерная для вещей правления Тунчжи, а также хорошее качество эмали, присущее вещам последней четверти XIX в., определили предложенную выше датировку вазы.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Аналогии: по способу стилизации драконов [30, № 372], марка и правление Тунчжи; по композиции на тулове [29, № 149], датируется правлением Гуансюй.





48

ВАЗА

Конец XIX – начало XX в.

Медь, формовка (?), пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

21,8 x 13,5

5242.I

Ваза *пин*, с полусферическим туловом, плоскими плечами, высоким биконическим горлом с кольцевым оформлением зева, на кольцевой ножке. На тулове на бирюзовом облачном фоне дана полихромная композиция *шуанлунсичжу*, внизу – орнамент в виде стилизованных волн. На ножке и горле – узор *ваньхуа*, образованный полихромными изображениями цветов на бирюзовом фоне. На горле сверху – краевой орнамент *жуивэнь* с включениями в виде точек и цветочных головок.

Поступление: 1940 г., из Румянцевского музея.

Аналогии: по форме [29, № 177], датируется 1915–1916 гг.

49

ВАЗА

Конец XIX – начало XX в.

Литье, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

31,5 x 19,5

3087.I

Ваза *тяньцю*, по форме в основном аналогична кат. № 39–44. На тулове на черном облачном фоне помещается композиция *шуанлунсичжу*, внизу – орнамент из стилизованных волн. На ножке и горле на черном фоне дан полихромный растительный узор *цинского типа* в виде лозы с головками лотоса. На плечах – полоса полихромного растительного узора с головками ирисов на розовом фоне, на горле внизу – орнамент из листьев банана *цзяюэ*, сверху – краевой узор *жуивэнь* с включениями в виде точек и кистей (ср. кат. № 42, 43).

Поступление: 09.09.1930, из Иваново-Вознесенского музея.

50

ВАЗА

Конец XIX – начало XX в.

Литье, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

31,5 x 19,5

3274.I

Ваза по форме и характеру декора аналогична кат. № 49.

Поступление: 09.09.1930, из Иваново-Вознесенского музея.



51

ВАЗА

Первая треть XX в.

Серебро, чеканка, гравировка, пайка, клепка, перегородчатая эмаль, патинирование, золочение.

32,5 x 14,0

9767.1

Ваза в форме кубка *гу*, с округлым туловом, украшенным рельефными фестонами, высоким коническим горлом, на конической ножке. На тулове в фестонах чередуются чеканные изображения феникса с цветами и двух трехголотных облачных драконов с жемчужиной. Иконография образов восходит к японским прототипам. На горле и ножке – чеканные изображения лотосов и полихромный краевой узор геометрического характера в технике перегородчатой эмали на бирюзовом фоне. На ножке внизу – стилизованные изображения цикад. Оттенки и качество эмалей типичны для вещей китайского производства.

Поступление: 11.04.1952, из Московского монетного двора.

Аналогии: прототипы зооморфных образов [36, с. 101, илл. 112, 113, с. 190, илл. 50, 51], датируются концом XIX – началом XX в.; [58, с. 115], датируется 1880–1890-ми гг.





52

ВАЗА

Конец XIX – первая треть XX в.
Медь, литье, пайка, перегородчатая эмаль, патинирование.
24,0 x 13,5
5901.I

Ваза *тин*, с эллипсоидным туловом, высоким биконическим горлом с кольцевым оформлением зева, небольшой цилиндрической ножкой, на кольцевом поддоне (в комплекте с кат. № 53, 54). Колорит вазы, основанный на эмалях двух цветов – белого и синего, восходит к традиционному фарфору с росписью кобальтом. Центральную часть тулова украшает композиция *шуанлунсичжу*, на горле – монохромный растительный узор *цинского типа* в виде лозы с головками лотосов, орнамент из листьев банана *цзяо* и краевой узор *жуивэнь*, по форме типичный для клуазонне данного периода. Характер изображений, колорит и применение техники патинирования открытых участков металла указывают на конец XIX – первую треть XX в. как наиболее вероятное время производства вазы.

Поступление: 1945 г., дар гр. Велемировича.

Аналогии: по колориту и характеру декора [54, Sept. 1993, ил. III, № 229], датируется концом XIX в.

53

ВАЗА

Конец XIX – первая треть XX в.
Медь, литье, пайка, перегородчатая эмаль, патинирование.
24,0 x 13,5
5902.I

Ваза по форме и характеру декора аналогична кат. № 52.

Поступление: 1945 г., дар гр. Велемировича.

54

ВАЗА

Конец XIX – первая треть XX в.
Медь, литье, пайка, перегородчатая эмаль, патинирование.
17,0 x 10,8
5900.I

Ваза *гуань*, с приземистым полусферическим туловом, плоскими плечами, широким кольцевым зевом, на низком кольцевом поддоне (в комплекте с кат. № 52, 53). По колориту и характеру декора на тулове аналогична кат. № 52. На плечах вверху – краевой узор *жуивэнь*.

Поступление: 1945 г., дар гр. Велемировича.



ВАЗЫ СО СЪЕМНЫМИ КРЫШКАМИ



55

ВАЗА

Первая половина XVIII в.

Медь, литье, ковка, перегородчатая эмаль, золочение.
13,5 x 16,5
109.I

Ваза *гайгуань* со съемной крышкой, тулово и крышка образуют форму двойной восьмидольной тыквы. Каждая из долек украшена полихромным профильным изображением облачного змееподобного дракона *чи* на бирюзовом фоне. Колорит характерен для вещей первой половины XVIII в., в деталях рисунка использовано незначительное количество цинской розовой эмали.

Поступление: 25.01.1919, из музея Строгановского училища.

Аналогии: по колориту и мотивам декора [30, № 233, 239, 265], датируются первой половиной XVIII в. и правлением Цяньлун.

56

ВАЗА

Правление Тунчжи (1862–1874).

Литье, чеканка, перегородчатая эмаль, золочение, дерево, резьба.

25,0 x 15,0
4196.I

Ваза *гайгуань*, с округлым дольчатым туловом, широким кольцевым зевом, на низком кольцевом поддоне, дополнена съемной деревянной крышкой. На тулове на бирюзовом облачном фоне изображены анфас четыре пятикоготных дракона *лун* с огненной жемчужиной *хочжу*; внизу – орнаментальные изображения волн, вверху – краевой узор *жуивэнь*. Набор непрозрачных эмалей и степень обобщенности изображений, исключаящая подробную детализацию, указывают на правление Тунчжи как наиболее вероятное время производства вазы.

Аналогии: по способу стилизации драконов [30, № 372], марка и правление Тунчжи.





57

ВАЗОЧКА

Первая половина XIX в.

Литье, ковка, перегородчатая эмаль, золочение.

9,0 x 7,5

4035.I

Вазочка *гайгуань* со съёмной крышкой в форме листа лотоса, сферическим туловом, на трех низких конических ножках. На тулове и крышке на белом фоне изображен растительный узор *цинского типа* в виде лозы с головками лотоса, стилизованного в форме пиона. Примечательный элемент изображения – арабеска из двух близко расположенных завитков, охваченных полукольцом, – аналогичен мотиву, принятому в росписи фарфора первой половины XIX в. Общий характер декора вещи, богатство колористического решения, основанного на использовании широкого спектра цветов и оттенков, дают основание для предложенной выше датировки.

Поступление: 15.01.1934, из Центрального музея народоведения.

Аналогии: арабесковый декор в виде растительных побегов, охваченных полукольцом [29, № 24], датируется правлением Цзяцзин (1796–1820); [29, № 75], датируется правлением Даогуан (1821–1850).

ПРЕДМЕТЫ РИТУАЛЬНЫХ ФОРМ

58

МОЛИТВЕННАЯ МЕЛЬНИЦА

Марка и правление (?) Цяньлун (1736–1795).

Литье, перегородчатая эмаль, золочение.

18,8 x 6,7

11812.I

Круглая в плане, со съёмной крышкой, состоит из двух вставленных друг в друга цилиндров (меньший из которых виден сквозь прорези большего) и вертикального стержня со скульптурной ручкой в форме бутона лотоса. Оба цилиндра обильно позолочены и украшены снаружи полихромным растительным узором *цинского типа* в виде лозы с головками лотоса на бирюзовом фоне. На внутреннем цилиндре имеется шестизначная надпись *Ом мани падме хум* (молитва Авалокитешваре – *Гуаньинь*), выполненная тибетским письмом, знаки помещаются в клеймах на белом фоне в обрамлении язычков пламени. На наружном цилиндре сверху – полоска цветочного узора, внизу – краевой орнамент из лепестков лотоса. На дне каждого из двух цилиндров: четырехзначная марка *Цяньлун нянь чжи* – «Сделано в правление Цяньлун» в технике перегородчатой эмали, помещенная между концами двух скрещенных ваджр.

Поступление: 10.09.1957, дар МК КНР.

Аналогии: по форме и назначению [30, № 343], XIX в.





59

КУРИЛЬНИЦА

Конец правления Канси (1662–1722).
Литье, чеканка, просечка, гравировка,
перегородчатая эмаль, золочение.
14,0 x 8,6 x 6,2
111.1

Курильница в форме древнего ритуального бронзового сосуда *фандин* – «квадратный *дин*», с четырехгранным туловом, ажурной съемной крышкой, двумя петлевидными боковыми ручками, на четырех высоких цилиндрических ножках. Все открытые участки металла обильно позолочены. Снаружи: по углам и в центре граней – фигурные выступы из золоченого металла, на гранях – восходящая к декору древней бронзы полихромная маска фантастического существа *таоте* на бирюзовом фоне. Ажурная крышка украшена рельефными изображениями клубящихся облаков (на ручке), растительных побегов и лотосов, которые заключены в медальоны, имеющие форму головок жезла *жуи*.

Поступление: 25.01.1919, из музея Строгановского училища.

Аналогии: прототип формы – сосуд *фандин* [44, с. 9, илл. 2]; аналогии по форме и декору [40, с. 84, илл. 34, с. 96, илл. 41] конец XVII–XVIII в.

60

КУРИЛЬНИЦА

Марка и правление Цяньлун (1736–1795).
Литье, перегородчатая эмаль, золочение.
12,0 x 7,9
11811.1

Курильница, восходящая по форме к древнему ритуальному бронзовому сосуду *ли*, с округлым туловом, двумя петлевидными боковыми ручками, на трех низких конических ножках. Снаружи: полихромный растительный узор *цинского* типа в виде лозы с головками лотосов на бирюзовом фоне и краевой орнамент *жуивэнь*. На дне: в квадратном поле – четырехзначная гравированная марка Цяньлун нянь чжи – «Сделано в правление Цяньлун», под ней дополнительный иероглиф *и* – «покой».

Поступление: 10.09.1957, дар МК КНР.

Аналогии: прототип формы – сосуд *ли* [44, с. 9, илл. 3]; аналогии по форме и декору [4, № 226]; [54, 1974, с. 11, № 27], правление Цяньлун.





61

КУРИЛЬНИЦА (из алтарного набора)

Марка и правление Цяньлун (1736–1795).
Литье, перегородчатая эмаль, золочение.
22,5 x 22,5 x 16,0
11809.1

Курильница в форме древнего ритуального сосуда *дин* с округлым туловом, двумя S-образными боковыми ручками, на трех ножках, украшенных рельефными золочеными масками львов, со съемной крышкой. На тулове: полихромный растительный узор *цинского типа* в виде лозы с головками лотосов на бирюзовом фоне и краевой узор *жуивэнь*; на горле и ручках – растительный орнамент; на отвороте борта – меандр *лэйвэнь* на синем фоне. На дне: в квадратном поле – четырехзначная гравированная марка *Цяньлун нянь чжи* – «Сделано в правление Цяньлун». По форме, набору эмалей и характеру декора данная

вещь типична для правления Цяньлун. В комплекте с двумя подсвечниками (№ 62, 63), входила в набор алтарной утвари – *угун*.

Поступление: 10.09.1957, дар МК КНР.

Сохранность: крышка утрачена.

Аналогии: прототип формы – сосуд *дин* [44, с. 9, илл. 1]; аналогии по форме [4, № 267, илл. 183], конец XVIII в.; [30, № 323], датирован второй половиной XVIII в.; полный алтарный набор *угун*, который должен состоять из пяти элементов – курильницы, двух подсвечников и двух ваз [45, с. 29], в нашем собрании – кат. № 69–73.

62

ПОДСВЕЧНИК (из алтарного набора)

Марка и правление Цяньлун (1736–1795).

Литье, перегородчатая эмаль, золочение.

34,0 x 16,0

11814.I

Подсвечник *лачжутай*, состоит из четырех частей – массивного колоколовидного основания, двух глубоких круглых поддонов с отлогими бортами, меньший из которых закреплен над большим на высокой цилиндрической подставке в виде колонны. Основание, цилиндрическая подставка и поддоны изнутри и снаружи украшены сплошным полихромным растительным орнаментом *цинского типа* в виде лозы с головками лотосов на бирюзовом фоне. Краевые узоры на основании и поддонах – *лэйвэнь* и *жуи-вэнь*. Характер декора и набор эмалей типичны для вещей данного периода. На дне: гравированная четырехзначная марка Цяньлун нянь чжи – «Сделано в правление Цяньлун» в двойной квадратной рамке.

Поступление: 10.09.1957, дар МК КНР.

Аналогии: по форме и характеру декора [30, № 250], датируется правлением Цяньлун.

63

ПОДСВЕЧНИК (из алтарного набора)

Марка и правление Цяньлун (1736–1795).

Литье, перегородчатая эмаль, золочение.

34,0 x 16,0

11815.I

По форме, характеру декора и марке аналогичен кат. № 62.

Вместе с двумя другими предметами (кат. № 61, 62) входил в набор алтарной утвари.

Поступление: 10.09.1957, дар МК КНР.





64

КУРИЛЬНИЦА (из алтарного набора)

Конец XVIII в., правление Цзяцин (1796–1820 ?).

Литье, ковка, пайка, просечка, гравировка, перегородчатая, выемчатая (*champlevé*), рельефная эмаль (*repoussé*), золочение.

28,0 x 26,0 x 16,5

20589.1

По форме и декору аналогична вещам правления Цяньлун (ср., кат. № 61). Ножки отделаны в техниках *champlevé* и *repoussé* по пуансованному фону. В декоре высокой ажурной крышки используются стилизованные знаки *шоу* – «долголетие». Снаружи на тулове: полихромный растительный узор *цинского типа* в виде лозы с головками лотосов на бирюзовом фоне, сверху – полихромный краевой орнамент из

лепестков с включением растительных мотивов, характерных для эмалей XIX в.; на горле и ручках – краевой узор *лэйвэнь*. Поверхность эмали пористая, содержит много производственных дефектов. Курильница вместе с двумя вазами (кат. № 65, 66) входила в набор алтарной утвари.

Поступление: 22.03.1990, дар М.А. и Л.А. Барон-Турубинер.

65

ВАЗА (из алтарного набора)

Конец XVIII в., правление Цзяцин (1796–1820 ?).
Литье, ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
22,8 x 12,6
20590(1).I

Ваза (по форме восходящая к древнему ритуальному сосуду *гу*) с высоким коническим горлом, округлым туловом, на конической ножке. На тулове: полихромный растительный узор *цинского* типа в виде лозы с головками лотосов на бирюзовом фоне. На горле и ножке: полихромный орнамент из листьев банана *цзяо* с включением геометрических мотивов. Поверхность эмали пористая, содержит много производственных дефектов.

Поступление: 22.03.1990, дар М.А. и Л.А. Барон-Турбинер.

66

ВАЗА (из алтарного набора)

Конец XVIII в., правление Цзяцин (1796–1820 ?).
Литье, ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
22,8 x 12,6
20590(2).I

Ваза по форме и характеру декора аналогична кат. № 65. Вместе с двумя другими предметами (кат. № 64, 65) входила в набор алтарной утвари.

Поступление: 22.03.1990, дар М.А. и Л.А. Барон-Турбинер.





67

КУРИЛЬНИЦА

Вторая половина XIX в.

Литье, пайка, чеканка, просечка, перегородчатая эмаль, золочение.

14,0 x 12,5

16721.I

Форма курительницы в общих чертах аналогична кат. № 61, 64, но каждая из двух ее боковых ручек представляет собой львиную маску с подвесным кольцом *си*. Курительница увенчана съемной ажурной полусферической крышкой с фигуркой льва *шифо* и медальонами в форме головок жезла *жуи*. Снаружи на стенках: полихромный растительный узор *цинского типа* (лоза с головками лотосов на бирюзовом фоне). В деталях рисунка используется полупрозрачная розовая эмаль. Элементы растительного узора в виде побегов, охваченных кольцом, унаследованы от расписного фарфора и эмалей первой половины XIX в. (ср. кат. № 57).

Поступление: 26.07.1978.

68

КУРИЛЬНИЦА

Вторая половина XIX в.

Литье,ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

17,3 x 15,0

17340.I

Курительница с округлым туловом, двумя петлевыми боковыми ручками в форме плетенки, на трех ножках с окончаниями в виде копыта *мати*. Снаружи: полихромный растительный узор *минского типа* (лоза с головками лотоса и хризантем на бирюзовом фоне). В колорите использован ограниченный набор непрозрачных эмалей, включающий ярко-красную, белую, «минскую розовую», голубую, желтую, лиловую и бирюзовую в двух оттенках. Оформление ножек (*мати*) типично для произведений цинского периода. По характеру декора в основном аналогична кат. № 105.

Поступление: 06.04.1978, дар В.С. Калабушкина.

Аналогии: по форме и характеру декора [30, № 348], XIX в.





69

**КУРИЛЬНИЦА
(из алтарного набора)**

Конец XIX – первая треть XX в.
Литье, пайка, чеканка, просечка, гравировка,
перегородчатая эмаль, золочение.

50,0 x 44,0

10158.1

Форма курильницы в основном аналогична кат. № 61, 64, 67. Увенчана съёмной ажурной полусферической крышкой с фигурными медальонами в форме головок жезла *жуи* и скульптурной ручкой в виде золоченой фигурки льва *шифо* с шаром. На тулове и крышке: полихромный цветочный узор *ваньхуа*; на плечах: краевой орнамент из лепестков ло-

тоса с включением растительных мотивов, характерных для эмалей второй половины XIX – начала XX в. Курильница вместе с двумя подсвечниками (кат. № 70, 71) и двумя вазами (кат. № 72, 73) составляла алтарный набор *угун*.

Поступление: 22.08.1953, из даров И.В. Сталину от советских служащих, аккредитованных в Китае.

70

ПОДСВЕЧНИК (из алтарного набора)

Конец XIX – первая треть XX в.

Литье, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

49,0 x 21,0

10159.I

Подсвечник *лэчжутай*, по форме восходит к аналогичным по назначению вещам правления Цяньлун (кат. № 62, 63). Состоит из нескольких съемных частей – массивного колоколовидного основания, двух глубоких круглых поддонов с отлогими бортами, меньший из которых закреплен над большим на высокой подставке сложной формы. Все доступные обозрению поверхности украшены полихромным цветочным узором *ваньхуа*. Краевые узоры: *лэйвэнь*, *цзяо* и полихромный орнамент из лепестков лотоса. На дне: гравированная надпись из шести иероглифов: *Кэ ши цзя сы цзинь чжи* – «Для фамильного храма рода Кэ с почтением сделано».

Поступление: 22.08.1953, из даров И.В. Сталину от советских служащих, аккредитованных в Китае.

71

ПОДСВЕЧНИК (из алтарного набора)

Конец XIX – первая треть XX в.

Литье, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

49,0 x 21,0

10160.I

По форме, характеру декора и надписи аналогичен кат. № 70.

Поступление: 22.08.1953, из даров И.В. Сталину от советских служащих, аккредитованных в Китае.



72

ВАЗА (из алтарного набора)

Конец XIX – первая треть XX в.
Литье, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
40,6 x 22,0
10161.I

Форма вазы (с высоким коническим горлом, округлым туловом, на конической ножке) восходит к древнему прототипу – ритуальному бронзовому сосуду *гу*, имеет более ранние аналогии среди алтарных ваз (кат. № 65, 66), украшена сплошным полихромным узором *ваньхуа* и краевыми орнаментами, аналогичными кат. № 70, 71. На дне: гравированная надпись из шести иероглифов: *Кэ ши цзя сы цзинь чжи* – «Для фамильного храма рода Кэ с почтением сделано».

Поступление: 22.08.1953, из даров И.В. Сталину от советских служащих, аккредитованных в Китае.

73

ВАЗА (из алтарного набора)

Конец XIX – первая треть XX в.
Литье, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
40,6 x 22,0
10162.I

По форме, характеру декора и надписи аналогична кат. № 72.

Поступление: 22.08.1953, из даров И.В. Сталину от советских служащих, аккредитованных в Китае.





74

КУРИЛЬНИЦА

Первая четверть XX в.
Литье, ковка, просечка, гравировка,
пайка, перегородчатая и рельефная эмаль
(herouss'e), золочение.
58,0 x 51,0 x 30,0
3336.I

Форма курильницы в основном аналогична кат. № 61, 64, 69, но львиные маски на ножках заменены головками жезла жуи. Периферийные части формы отделаны в технике рельефной эмали героусс'е. Снаружи на крышке и тулове – сплошной полихромный растительный узор *цинского типа* в виде лозы с головками лотосов на бирюзовом фоне. Цветок лотоса с листьями образует фигуру бабочки (аналогично кат. № 42–44, 46), являясь ха-

рактерным элементом декора в изделиях конца XIX – первой трети XX в. Хорошее качество шлифовки и тонкие линии перегородок указывают на первую четверть XX в. как наиболее вероятное время производства вещи.

Поступление: 22.06.1932.

Аналогии: по характеру декора [29, № 192], датируется 1916–1937 гг.

ПРЕДМЕТЫ СКУЛЬПТУРНЫХ И АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ

Курильница в виде фигурки сидящего мальчика с черепахой на плече, установлена на круглой подставке с тремя ножками в форме *жуитоу* (головок жезла *жуи*). В декоре одежды мальчика использованы полихромные геометрические узоры, типичные для китайских эмалей конца XVII – первой половины XVIII в. На подставке: монохромный орнамент *лэйвэнь* на желтом фоне и узор из чередующихся по цвету (синих, бледно-сиреневых и желтых) окружностей, имитирующих вставки из цветных камней, на светлом зеленовато-голубом фоне. Набор непрозрачных цветных эмалей, включающий блеклые оттенки, а также общий характер интерпретации образа указывают на первую половину XVIII в. как наиболее вероятное время производства вещи.

Поступление: 28.03.1922, из Государственного музейного фонда.

Публикации: [9, на первой странице обложки], ошибочно датируется XV в.

Аналогии: по характеру геометрических узоров [30, № 177, 224, 241] первая половина XVIII в.; по сюжету [30, № 300], XVIII в.; сведения об антропоморфных фигурах в цинских эмалях см.: [45, с. 23–24].

75

КУРИЛЬНИЦА АНТРОПОМОРФНОЙ ФОРМЫ

Первая половина XVIII в.
Литье, выемчатая эмаль (*champlevé*), золочение.

25,0 x 21,5

1614.1



СКУЛЬПТУРНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ СЛОНА С ВАЗОЙ

Правление Цяньлун (1736–1795), вторая половина XVIII в.
Литье, ковка по форме (?), пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
33,0 x 27,0 x 19,0
4197.1

Скульптура *тайпин юсян* изображает белого слона с драгоценной упряжью – *дяопэй*, держащего на спине вазу-*баопин* с двумя скульптурными ручками в виде головок слона; шерсть на теле животного передана рядами параллельно расположенных волнистых линий, уши трактованы как стилизованные листья лотоса. На попоне, покрывающей спину, – полихромный узор, образованный фигурками летучих мышей *фу* или бабочек *хуе*, держащих во рту нефритовый гонг; изображениями облаков или грибов *линчжи* и чудесного острова *Пэнлай* в волнах моря; композиция обрамлена полосой меандра *лэйвэнь* и заканчивается внизу изображением декоративных подвесок из жемчужных бусин, восходящих к ламаистским прообразам. Вазу украшает полихромный растительный орнамент *цинского типа* в виде лозы с головками лотосов. По форме, набору эмалей и характеру декора данная вещь типична для правления Цяньлун.

Поступление: 28.06.1934, из Калужского государственного краевого музея.

Публикации: [8, с. 87; 17, илл. 6].

Аналогии: прототип формы, ритуальный сосуд *сянцзунь*, установлен законом в 1748 г. [17, с. 228]; аналогии по форме и характеру декора [28, May–June 1983, с. 134; 49, Vol. XVI, № 2, 1978, с. 4], датируются правлением Цяньлун.





77

КУРИЛЬНИЦА В ФОРМЕ КУРОПАТКИ

Правление Цяньлун (1736–1795),
вторая половина XVIII в.
Литье, чеканка, пайка, гравировка,
перегородчатая эмаль, золочение.
19,5 x 12,5
2233.I

Курильница в виде фигуры куро-патки *аньчунь*, стоящей на круглой в плане подставке с ажурно-про-резным декором; съемные крылья служат крышкой курильницы; рельефные глаза, клюв и лапы выпол-нены в металле и позолочены. Снаружи тулово, го-ловка птицы и верхняя часть крыльев покрыты сло-ем светло-сиреневой непрозрачной эмали в чешуй-чатом орнаменте, имитирующем оперение. Ниж-няя часть крыльев – полихромная, в ней полосами черной, белой, красной, желтой, синей, темно-си-ренивой и бирюзово-зеленой непрозрачной эмали пе-редан рисунок маховых перьев. По форме, набору цветов и характеру декора данная вещь типична для клуазонне правления Цяньлун.

Поступление: 31.08.1926, из Государственного музей-ного фонда.

Аналогии: [40, с. 132, илл. 61] датируется правлени-ем Цяньлун.

78

КУРИЛЬНИЦА В ФОРМЕ КУРОПАТКИ

Правление Цяньлун (1736–1795),
вторая половина XVIII в.
Литье, чеканка, пайка, гравировка,
перегородчатая эмаль, золочение.
19,5 x 12,5
2234.I

По форме и харак-теру декора анало-гична кат. № 77.

Поступление: 31.08.1926, из Го-сударственного музейного фонда.

79

СКУЛЬПТУРНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ КУРОПАТКИ

Правление Цзяцин (1796–1820).
Литье, ковка, пайка, гравировка, перегородчатая эмаль, золочение.
17,0 x 9,0
14202.I

Скульптура изображает куро-патку *аньчунь*, стоящую на квадрат-ной в плане золоченой подставке с ажурно-про-резным декором. Подставка добавлена позднее и не является работой китайского мастера. Снаружи шея и грудь птицы выделены полосой белой непрозрачной эмали, тулово, голова и верхняя часть крыльев покрыты слоем бирюзовой непрозрачной эмали в чешуйчатом орнаменте, имитирующем оперение. Нижняя часть крыльев по-лихромная, в ней полосами черной, белой, красной, желтой, го-лубой, синей, светло-сиренивой и зеленой матовой эмали пе-редан рисунок маховых перьев. Форма, колорит и характер декора указывают на конец XVIII – начало XIX в. как наиболее вероят-ное время производства вещи.

Поступление: 16.06.1962.

Сохранность: утрата фрагмента головы, реставрация.

Аналогии: [54, May 1995, № 217], правление Цзяцин.



80

СКУЛЬПТУРНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ КУРОПАТКИ

Правление Цзяцин (1796–1820).

Литье, ковка, пайка, гравировка, перегородчатая эмаль, золочение.

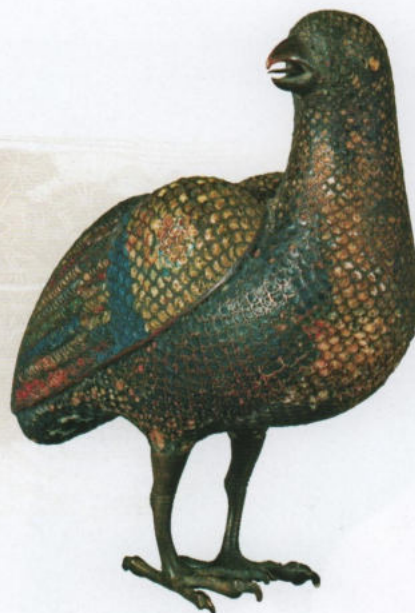
13,7 x 11,5

6212.I

Скульптура куропатки *аньчунь*, по форме и характеру декора аналогична кат. № 79 (без подставки).

Поступление: 04.06.1947, из Всесоюзного общества «Международная книга».

Сохранность: утрачена большая часть эмалевого слоя.



81

СКУЛЬПТУРНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ПТИЦЫ

Правление Цзяцин (1796–1820).

Литье, ковка, пайка, гравировка, перегородчатая эмаль, золочение.

17,5 x 13,0

5256.I

Скульптура стоящей птицы со сложенными крыльями и головой, повернутой под прямым углом к туловищу. Оперение передано узором из накрывающих друг друга плоских чешуек, заполненных бирюзовой эмалью, крылья и хвост полихромные. По оттенку бирюзовой эмали и характеру декора данная вещь аналогична кат. № 79.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Сохранность: утрачена подставка.



82

СКУЛЬПТУРНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ПТИЦЫ

Правление Цзяцин (1796–1820).

Литье, ковка, пайка, гравировка, перегородчатая эмаль, золочение.

18,5 x 14,5

5255.I

По форме и характеру декора в основном аналогично кат. № 81.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.



83

СКУЛЬПТУРНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ЖУРАВЛЯ

Правление Цзяцин (1796–1820) (?).

Литье, ковка, пайка, гравировка, перегородчатая
эмаль, золочение.

32,5 x 13,0

4426.1

Скульптура стоящего журавля *сяньхэ*, со сложенными крыльями и головой, повернутой под прямым углом к туловищу, укреплен на овальной подставке, украшенной изображениями волн в технике перегородчатой эмали (возможно, была добавлена позднее и является работой японского мастера). В клюве птицы зажат растительный побег, символизирующий легендарную траву бессмертия с острова *Пэнлай*. Оперение обозначено рядами накрывающих друг друга плоских чешуек, заполненных белой (на голове, шее, спине) и черной эмалью (на груди, у основания крыльев), нижняя часть крыльев и хвост полихромные.

Поступление: 17.01.1935, из Политехнического музея.

Аналогии: по форме и характеру декора [28, July–Aug. 1983, с. 111], начало XIX в.

84

СКУЛЬПТУРНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ЖУРАВЛЯ

Правление Цзяцин (1796–1820) (?).

Литье, ковка, пайка, гравировка, перегородчатая
эмаль, золочение.

32,5 x 13,0

4427.1

По форме и характеру декора аналогично кат. № 83.

Поступление: 17.01.1935, из Политехнического музея.



85

КУРИЛЬНИЦА В ФОРМЕ ДРАКОНА

Правление Гуанской (1875–1908).

Литье, ковка, пайка, гравировка, перегородчатая и выемчатая эмаль (champlev'e), золочение.

44,5 x 21,0

3118.I

Курильница в виде фигуры крылатого дракона на круглой в плане рельефной подставке, украшенной изображениями павлиньих перьев и волн; в пасти дракона – металлический рожок с полихромным эмалевым декором в виде клубящихся облаков; снаружи туловище зверя покрыто слоем синей непрозрачной эмали в чешуйчатом орнаменте, крылья, живот и голова полихромные. По колориту и характеру скульптурного изображения дракона данная вещь аналогична другим перегородчатым эмалям правления Гуанской из нашей коллекции (кат. № 87–89).

Поступление: 09.09.1930, из Иваново-Вознесенского музея.

86

КУРИЛЬНИЦА В ФОРМЕ ДРАКОНА

Правление Гуанской (1875–1908).

Литье, ковка, пайка, гравировка, перегородчатая и выемчатая эмаль (champlev'e), золочение.

44,5 x 21,0

3119.I

По форме и характеру декора аналогична кат. № 85.

Поступление: 09.09.1930, из Иваново-Вознесенского музея.



КУВШИН С РУЧКОЙ В ФОРМЕ ДРАКОНА

Правление Гуансюй (1875–1908).

Литье, ковка, пайка, перегородчатая и рельефная эмаль (*героусс*), золочение.

31,5 x 16,3

18375.1

Кувшин *ху*, с округлым туловом, высоким горлом, имеющим в центре утолщение в виде «жемчужины», широким сливом, скульптурной ручкой в форме фигуры пятикоготного дракона *лун*, на низкой ножке. На тулове в технике рельефной эмали *героусс* изображены два дракона, играющих жемчужиной (композиция *шунлунсичжу*). В нижней части горла – одиночная фигура дракона *лун* с жемчужиной *хочжу*, в верхней части – полихромный растительный узор *цинского* типа с головками стилизованных лотосов, данных в технике *героусс*. Краевые орнаменты характерны для вещей указанного периода: *жуивэнь* с вкраплениями в виде точек и соединительных дужек (на тулове и горле вверху) и полихромные цветочные узоры в технике перегородчатой эмали на черном фоне (на ножке, у основания горла и на шаровидном утолщении – «жемчужине»).

Поступление: 20.06.1980.

Аналогии: по форме и характеру декора [51, с. 44, илл. 20/16]; по форме [28, March–April 1981, с. 16], датируются XIX в.; [34, Dec. 1995, № 331], датируется периодом Цзяцин.



КУВШИН С РУЧКОЙ В ФОРМЕ ДРАКОНА

Правление Гуансуй (1875–1908).

Литье, ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

28,5 x 15,5

3086.I



Кувшин ху, по форме и мотивам декора в основном аналогичен кат. № 87. На тулове представлена полихромная композиция *шуанлунсичжу*, на горле – растительный узор *цинского типа* в виде лозы с головками стилизованных лотосов на черном фоне; на утолщении горла («жемчужине») – такой же узор на розовом фоне; у основания горла – полихромный краевой орнамент из стилизованных лепестков; остальные типы краевых узоров аналогичны кат. № 87.

Поступление: 09.09.1930, из Иваново-Вознесенского музея.



89

ТАРЕЛКА С РУЧКАМИ В ФОРМЕ ДРАКОНОВ

Правление Гуансюй (1875–1908).

Литье, ковка, пайка, гравировка, перегородчатая эмаль, золочение.

39,0 x 19,5

4190.I

Тарелка *гаоцзупань*, овальная, плоская, с отлогими бортами, на высокой ножке с кольцевым перехватом и широким овальным основанием, с двумя боковыми скульптурными ручками в виде фигур пятикоготных драконов лун. Внутри: на бирюзовом фоне – полихромные изображения обитателей водной стихии (рыб, креветок, моллюсков) среди водорослей в гребешках волн; в центре композиции – стилизованное изображение черепахи.

Снаружи: на бирюзовом фоне – полихромные изображения бабочек среди побегов цветущих вьюнков, стеблей тыквы-горлянки с цветами, листвой и плодами. Набор эмалей и способ стилизации декоративных мотивов указывают на правление Гуансюй как наиболее вероятное время производства тарелки.

Поступление: 31.01.1934, из Ялтинского объединенного музея краеведения.



вид сверху



90

МОДЕЛЬ ПАГОДЫ

Вторая половина XIX в.
Литье,ковка, пайка, перегородчатая и выемчатая эмаль (champlev'e), золочение.
31,5 x 11,5
7423.I

В форме трехъярусного здания, на низком квадратном основании, с лестницами по четырем сторонам. Крыши нижних ярусов двойные, крыша верхнего яруса тройная, что в целом соответствует особенностям позднецинской архитектуры. Навершием модели служит изображение балдахина с подвесками, колоколовидной ступы и ваджры. В декоре стен использованы светло-голубая и красно-коричневая эмали, воспроизводящие рисунок кирпичной кладки. Крыши расцвечены зеленой эмалью, имитирующей цвет глазурованной черепицы.

Поступление: 19.01.1949, дар Д.М. Мельникова.

91

МОДЕЛЬ ПАГОДЫ

Правление Гуансюй (1875–1908), конец XIX – начало XX в.
Формовка (?), пайка, перегородчатая эмаль по скани, серебрение, дерево, резьба.
17,3 x 5,5
7427.I

В форме постепенно уменьшающегося в диаметре снизу вверх шестигранного одиннадцатиярусного сооружения, с навершием из цветка лотоса с двойным рядом лепестков и сердцевинкой в виде вазы; на деревянном резном основании, в центре которого показана лестница, ведущая к входу. В декоре использованы цветные прозрачные эмали – бирюзовая, синяя, зеленая и темно-лиловая. Нижний ярус модели украшен изображениями орхидей.

Поступление: 19.01.1949, дар Д.М. Мельникова.

Сохранность: реставрация деревянной подставки (Д.Л. Хмелев).



ТАРЕЛКИ И ПОДНОСЫ

92

ТАРЕЛКА НА ВЫСОКОЙ НОЖКЕ

Первая треть XVIII в.

Медь, литье, ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

17,6 x 11,7

112.1



вид сверху

Тарелка *гаоцзупань*, в форме древнего ритуального сосуда *пу*, круглая, плоская, с ровным бортом, на высокой конической ножке с кольцевым перехватом. На аверсе: в центре – стилизованная цветочная розетка из двух скрещенных ваджр в окружении симметрично расположенного полихромного растительного узора *цинского типа* с головками лотосов на бирюзовом фоне (аналогичный декор – на оборотной стороне борта). На ножке: зооморфно-геометрический узор в стиле орнаментов на древней бронзе (вверху) и *жуивэнь* на бирюзовом фоне (внизу). В декоре применена полупрозрачная эмаль зеленого цвета.

Поступление: 25.01.1919, из музея Строгановского училища.

Аналогии: по характеру декора [54, Dec. 1994, № 44], датируется XVIII в.



93

ТАРЕЛКА

Первая треть XVIII в.
Медь, литье, ковка, пайка,
перегородчатая эмаль, золочение.
30,7 x 5,2
2162.1

Тарелка *пань*, круглая, глубокая, с ровным бортом, на низкой кольцевой ножке. На аверсе: в центре – стилизованная цветочная розетка в растительном узоре *цинского типа* с вкраплениями цветков лотоса и орнаментом из наверший жезла *жуи* на бирюзовом фоне. На реверсе: растительный декор с головками лотосов на бирюзовом фоне. Краевые орнаменты – *жуивэнь* (по верхнему краю) и узор из стилизованных лепестков лотоса (у ножки). В декоре сочетается полупрозрачная эмаль зеленого цвета и небольшое количество «цинской розовой». Поверхность эмали пористая, содержит много производственных дефектов.

Поступление: 18.05.1926, из Государственного музейного фонда.

Аналогии: по качеству эмали и характеру декора [30, № 228], датируется первой половиной XVIII в.



вид сзади

94

ТАРЕЛКА

1730–1740-е гг.

Медь, литье,ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

33,4 х 5,3

2160.I

Тарелка *пань* (парная № 95), круглая, плоская, с ровным краем, на низкой кольцевой ножке. На аверсе: в центре даны изображения *тайцзи* (в виде двух запятых, вписанных в круг) и десяти асимметрично расположенных летающих бабочек на бирюзовом свастиковом фоне; композиция обрамлена двумя полосами геометрического орнамента и четырьмя фигурными картушами, которые заключают в себе изображения *сышу* («сокровищ» образованного человека, таких как – свитки, музыкальный инструмент, шахматная доска и фишки для игры). На реверсе: растительный узор *цинского типа* в виде лозы с головками лотосов на бирюзовом фоне; на дне – геометрический орнамент из многоугольников и звездочек. Краевым узором служит ряд стилизованных лепестков лотоса (по верхнему борту с лицевой и оборотной сторон). Характер декора и набор эмалей, содержащий в незначительном количестве «цинскую розовую», указывает на правление Юнчжэн как вероятное время производства вещи.

Поступление: 18.05.1926, из Государственного музейного фонда.

Аналогии: по характеру геометрического узора донца [30, № 238, 241, 242], датируются первой половиной XVIII в.



95

ТАРЕЛКА

1730–1740-е гг.

Медь, литье,ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

33,4 х 5,3

2161.I

По форме и характеру декора аналогична кат. № 94.

Поступление: 18.05.1926, из Государственного музейного фонда.



вид сзади



96

ТАРЕЛКА

1730–1740-е гг.

Медь, литье, ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

38,8 x 3,8

1837.1

Тарелка *пань*, круглая, плоская, с отогнутым наружу ровным бортом, на низком кольцевом поддоне. На аверсе: в центре – стилизованная цветочная розетка в окружении полихромного растительного узора *цинского типа* в виде побегов с головками лотоса на бирюзовом фоне. Композиция обрамлена краевым орнаментом *жуивэнь* и полосой меандра *лэйвэнь*. На реверсе: по борту – узор из головок жезла *жуи*, на дне – изображения цветков сливы *мэй* и летающих бабочек на фоне бирюзовой эмали с глубоким кракелюром, имитирующим рисунок трещин «ломающегося льда» – *лэбин*. В наборе непрозрачных цветных эмалей содержится небольшое количество «цинской розовой».

Поступление: 15.09.1923, из Отдела по делам музеев Наркомпроса.

Аналогии: по характеру растительного декора [30, № 239], датируется первой половиной XVIII в.



вид сзади

97
БЛЮДО

1888 г.
Литье, штамп, пайка,
перегородчатая эмаль,
золочение.
60,5 x 5,5
20591.1

Блюдо *пань*, круглое, плоское, с ровным отогнутым наружу краем, на низкой кольцевой ножке. На аверсе: полихромный растительный узор с фигурками летящих бабочек – *худэ* на светло-голубом фоне; в центре на черном фоне в круглом клейме под короной – надпись PEKING, дата 1888 и два вензеля – CE и CA (последний, вероятно, «Старцев Алексей», русский купец, дипломат и коллекционер памятников китайского искусства). На реверсе: вдоль борта – аналогичный полихромный декор и симметрично расположенные факсимиле четырех подписей российских дипломатов в Китае второй половины XIX – начала XX в. – Д.Д. Pokotilova (D. Pokotilow), А.С. Ваховича (А. Ваховичъ), К.В. Клейменова (К. Клейменов) и П.А. Керберга (Paul Kerberg). Краевые узоры – *жуивэнь* с полихромными растительными элементами и орнамент из стилизованных лепестков лотоса. Характер декора и колорит, включающий широкий спектр непрозрачных и прозрачных цветных эмалей, дает основания для атрибуции по аналогии с этим точно датированным блюдом других произведений периода Гуансюй (1875–1908) из собрания музея.

Поступление: 22.03.1990, дар М.А. и Л.А. Барон-Турубинер.

Сохранность: небольшая деформация борта.

Публикации: [16, с. 303–314, илл.].



вид сзади

98

ТАРЕЛКА

Начало XX в.

Литье, штамп, пайка, перегородчатая
эмаль, золочение.

33,5 x 4,3
8549.I



вид сзади

Тарелка *пань*, по форме аналогична кат. № 97. На аверсе: асимметрично расположенные полихромные изображения ствола бамбука с листьями и цветущего куста пионов на светло-голубом свастиковом фоне *ваньвэнь*. На реверсе: изображения цветочных головок и листы, скомпонованные в виде бабочек, на голубом фоне со спиралевидным контурным узором (аналогично кат. № 42–44, 46, 74).

Поступление: 10.02.1950.

Аналогии: по характеру декора на свастиковом фоне [40, с. 162, илл. 76], датируется концом XIX в.



99

ТАРЕЛКА

Правление Гуансюй (1875–1908).
Марка Цяньлун (1736–1795).
Медь, литье, штамп, пайка,
перегородчатая эмаль, золочение.
25,5 x 3,0
5184.I

Тарелка *пань*, по форме аналогична кат. № 97. На аверсе: полихромные изображения цветущего куста маков, бабочки и стрекозы на черном фоне. На реверсе: изображения летающих бабочек среди растительных побегов тыквы-горлянки с вьющимися усиками, плодами, цветами и листвой на фоне темно-синей прозрачной эмали. На дне гравированная фальшивая марка *Цяньлун нянь чжи* – «Сделано в правление Цяньлун». Характер декора, содержащего элементы стиля модерн, и применение прозрачной цветной эмали указывают на правление Гуансюй как наиболее вероятное время производства вещи.

Поступление: около 1945 г., из Музея народов СССР.



вид сзади

100
ТАРЕЛКА

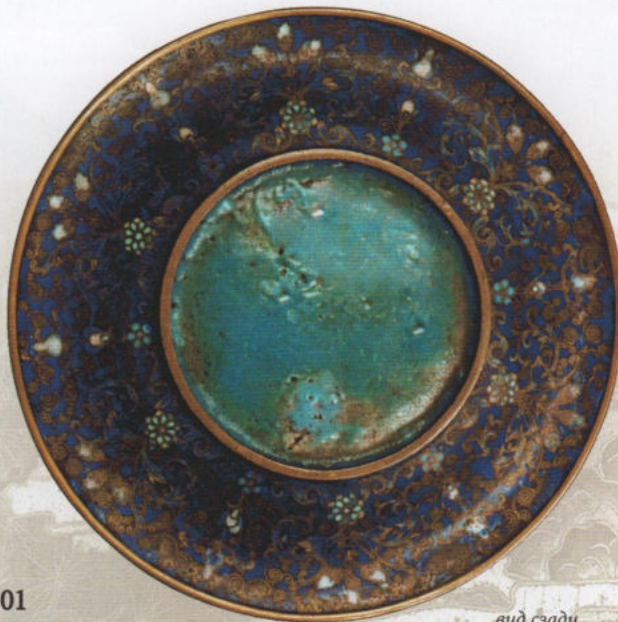
Правление Гуансюй (1875–1908).
Медь, литье, штамп, пайка, перегородчатая
эмаль, золочение.
25,5 x 3,0
5234.1



вид сзади

Тарелка *пань*, по форме и размеру аналогична кат. № 99. На аверсе: полихромные изображения летящей бабочки, цветущего куста пионов, бамбука, хризантем, сливы *мэй* и декоративных камней *тайхуши* на красном фоне. На реверсе: вдоль борта на светло-голубом фоне – изображения летающих бабочек среди побегов тыквы-горлянки с вьющимися усиками, плодами, цветами и листвой, аналогично кат. № 99; на дне – декоративный мотив, сочетающий условное изображение цветков сливы *мэй* и «ломающегося льда» – *лэбин*.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.



вид сзади

101 ТАРЕЛОЧКА

Правление Гуансюй (1875–1908)

13 x 1,5

Медь, литье, штамп, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

611.I

Тарелочка *пань*, по форме аналогична кат. № 97. На аверсе: в центре на фоне синей прозрачной эмали дано изображение цветочной розетки и геометрических мотивов (аналогичное кат. № 123) в окружении цветочных головок и растительных побегов, образующих

фигуру бабочки, ср. кат. № 42–44, 46, 74, 98 (реверс). На реверсе: вдоль борта – аналогичный декор на синем фоне, на донце – контрэмаль бирюзового цвета. **Поступление:** 02.04.1919, из Государственного музейного фонда.

102

ТАРЕЛОЧКА

Вторая половина XIX в.

Медь, штамп, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

15,6 x 2,6

4435.I

Тарелочка *пань*, круглая, глубокая, с ровным бортом, на кольцевой ножке. На аверсе: полихромный растительный узор *цинского* типа в виде лозы с головками лотоса на бирюзовом фоне; в центре на синем фоне, в фигурном картуше, имеющем аналогии в росписи европейского фарфора того же времени, изображены три плода – *саньдо* (описание см. кат. № 45). Композиция и характер краевого орнамента *жуивэнь* в целом аналогичны кат. № 97.

Поступление: 17.01.1935, из Политехнического музея.



103

ТАРЕЛКА

Правление Тунчжи (1862–1874).
Ковка по форме, перегородчатая эмаль,
золочение.
34,5 x 6,5
17558.I



вид сзади

Тарелка *пань*, по форме аналогична кат. № 102. На аверсе: красный пятикоготный дракон *чжэнлун* и огненная жемчужина *хочжу* в окружении полихромных облаков и язычков пламени на темно-зеленом фоне; по борту – две симметрично расположенные композиции *шуанлунси-чжу* (пара драконов, играющих жемчужиной) на бирюзовом фоне. На реверсе: вдоль борта – аналогичная парная композиция, на дне – полихромный растительный узор *минского* типа в виде лозы со стилизованными головками лотоса на бирюзовом фоне (аналогично кат. № 68).

Поступление: 03.12.1982.

Аналогии: по иконографии драконов [30, № 372], марка и правление Тунчжи; [29, № 120–123], марка и правление Гуанской.



104 ПОДНОС

Правление Гуансюй (1875–1908).
Медь, литье, штамп, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
33,0 x 2,6
3277.I

Поднос *пань*, круглый, с низким ровным бортом. На аверсе: желтый пятикоготный дракон *чжэнлун* и огненная жемчужина *хочжу*, в окружении полихромных облаков, на черном облачном фоне, над стилизованными волнами и горой *Пэнлай*; по борту – цве-

точный узор *ваньхуа*. На реверсе: полихромные изображения десяти летучих мышей на черном свастиковом фоне.

Поступление: 09.09.1930, из Иваново-Вознесенского музея.



105 ПОДНОС

Вторая половина XIX в.

Марка Цзинтай (1450–1456).

Медь, литье, ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

30,5 x 2,2

21131.1

Поднос *пань*, круглый, с низким слегка отогнутым наружу бортом. На аверсе: полихромный растительный узор *минского типа* в виде лозы со стилизованными головками лотоса на бирюзовом фоне (аналогично кат. № 68, 103); по борту – монохромный узор *жуивэнь* с включениями в виде миниатюрных кружков и соединительных дужек на синем фоне, типичный для китайских клуазонне XIX в. На реверсе: в

квадратной красной рамке – фальшивая четырехзначная марка в технике перегородчатой эмали на бирюзовом фоне – *Да Мин Цзинтай* – «Годы Цзинтай правления Великих Минов».

Поступление: 28.12.1998.

Аналогии: по характеру растительного узора *минского типа* [30, № 350–353], имеют фальшивые марки правления Цзинтай.

106
ПОДНОС

Вторая половина – конец XIX в.
Литье, штамп, пайка,
перегородчатая эмаль,
золочение.
37,3 x 23,5
16207.1



Поднос прямоугольный, с низким ровным бортом. На аверсе: полихромные изображения антикварных предметов из набора *байгу* – «сто древностей» на бирюзовом свастиковом фоне (набор составляют: свитки, связки книг, флейта, доска для шахматной игры, ваза и кашпо с цветами, курильница-треножник на подставке, блюдо с плодами персика на табурете, лютня в чехле); вдоль борта на черном фоне перемежаются увитые лентами предметы из наборов символических сокровищ – *бацзисян*

(см.: кат. № 2) и *бабао* (последний в данном случае образован атрибутами восьми даосских бессмертных и включает в себя меч, веер, корзину, костыль, сосуд в виде двойной тыквы, флейту, цветок лотоса и кастаньеты).

Поступление: 16.12.1976.

Сохранность: снаружи по нижнему борту – гравированная надпись: «К-ну Шпилевскому от 9-ой р.»

Публикации: [15, с. 52–53].



107
ПОДНОС

Середина – вторая половина XIX в.
Литье, ковка по форме, перегородчатая
эмаль, золочение.

25,6 x 17,6
20986.I

Поднос прямоугольный, с вогнутыми углами и низким бортом. На аверсе: полихромные изображения предметов из набора *байгу* (описание см.: кат № 106) и плодов *саньдо* (см.: кат. № 45) на черном свастиковом фоне; на реверсе: вдоль борта – *байгу* на черном фоне; на дне – полихромные стилизованные изображения лотоса с семенными коробочками и четырех летучих мышей на бирюзовом облачном фоне.

Поступление: 07.12.1994.

Сохранность: утраты эмали, незначительная деформация.



вид сзади

БЫТОВЫЕ ПРЕДМЕТЫ РАЗНЫХ ФОРМ



108
КАШПО

Конец XVIII в.
Медь, литье, ковка, чеканка,
пайка, рельефная эмаль (gerouss'e),
серебрение, золочение.
25,5 x 15,2 x 8,0
7899.I

Кашпо для цветов *хуапэнь*, четырехлопастной формы, в плане близкой к овалу; с двумя скульптурными ручками в виде цветка хризантемы на стебле и подвесных колец *си*; на низкой ножке. Снаружи на пунцовом фоне полихромные головки лотосов в растительном узоре *цинского* типа перемежаются заполненными синей эмалью изображениями листвы аканфа (?). Применение техники *gerouss'e* и набор эмалей, в котором преобладают два цвета – розовый и темно-синий, а также характер растительного узо-

ра указывают на конец XVIII в. как наиболее вероятное время производства вещи.

Поступление: 15.04.1949, дар Д.М. Мельникова.

Аналогии: по форме и характеру декора подобно парным нефритовым кашпо, см.: [28, Jan.–Feb. 1988, с. 122–123, № 199; 34, Sept. 1996, № 152], марка и правление Цяньлун; по форме ручек с подвесными кольцами [34, March 1997, № 320, 321], датируются XVIII–XIX вв.

109
КАШПО

Конец XIX – начало XX в.
Медь, литье, ковка, пайка,
перегородчатая эмаль, золочение.
20,2 x 16,0
20985.I

Кашпо *хуапэнь*, четырехлопастной формы, в плане близкой к овалу, с широким отогнутым наружу фестончатым бортом, на четырех плоских фигурных ножках. Снаружи: растительный узор *цинского* типа на бирюзовом фоне и четыре прямоугольных картуша с полихромными изображениями цветущих растений и бабочек на синем фоне; по борту – растительный узор *цинского* типа с головками лотосов на бирюзовом фоне и меандр *дэйвэнь* на синем фоне.

Поступление: 07.12.1994.





110 КАШПО

Конец XIX – начало XX в.
Медь, литье,ковка, пайка, перегородчатая эмаль,
золочение.
15,5 x 11,5
7459.I

Кашпо *хуанэнь*, четырехгранное, с широким отогнутым наружу бортом, на четырех плоских фигурных ножках. Снаружи: на тулове – крупные полихромные изображения цветущих растений на бирюзовом свастиковом фоне; по борту – узор *лэйвэнь* на синем фоне (сбоку) и схематичные изображения чередующихся красных и бе-

лых цветков сливы в частых спиралевидных завитках на бирюзовом фоне (сверху). По характеру изображений цветов на бирюзовом свастиковом фоне аналогично кат. № 36–39, 98.

Поступление: 19.01.1949, дар Д.М. Мельникова.

111 ЧАША

Правление Цяньлун (1736–1795).
Литье, перегородчатая и выемчатая эмаль
(*champlevé*), золочение.
16,5 x 7,2
11813.I

Чаша *вань*, полусферической формы, с отогнутым наружу ровным краем, на низкой кольцевой ножке. Снаружи: растительный узор *цинского типа* в виде лозы с головками лотосов на бирюзовом фоне и четыре стилизованных иероглифа, образующих традиционную формулу пожелания долголетия – *Вань шоу у цзян* («Десять тысяч лет без границ»). Иероглифы в технике выемчатой эмали помещены в круглых клеймах на синем фоне и симметрично расположены на тулове чаши. На дне: четырехзначная гравированная марка *Цзы сунь юн сай* – «Де-ти, внуки вечно сохраняют».

Поступление: 10.09.1957, дар МК КНР.

Аналогии: форма чаши *вань* широко распространена в цинском фарфоре и расписных эмалях, см., например: [28, Nov.–Dec. 1980, с. 16; 1, № 170–174]; по форме и характеру декора [25, с. 194, илл. 278], датируется правлением Цяньлун.





112 ЧАШЕЧКА

Марка и правление Цяньлун (1736–1795).
Литье, перегородчатая эмаль, золочение.
6,5 x 5,0
5358.I

Чашечка *бэй*, конической формы, с отогнутым наружу ровным краем, на низкой кольцевой ножке. Снаружи: полихромный растительный узор цинского типа с головками лотосов, стилизованных в виде пионов, на бирюзовом фоне; на ножке – узор из кружков и головок жезла *жуи*. На дне: гравированная марка Цяньлун *нянь чжи* («Сделано в правление Цяньлун»), проступающая на внутренней поверхности донца в виде легкого рельефа.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Аналогии: форма чашечки без ручки – *бэй* традиционна для Китая, встречается также в цинском фарфоре и расписных эмалях, см., например: [59, № 96; 1, № 77], первая половина XVIII в.

113 СТАКАН

Правление Гуансюй (1875–1908).
Литье, штамп, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
8,5 x 5,6
3890.I

Стакан *бэй*, конической формы, с ровным краем. Снаружи: полихромные изображения двух драконов, играющих огненной жемчужиной (композиция *шунлунсичжу*), и полихромных облаков на черном облачном фоне, внизу – орнамент из стилизованных волн, вверху – краевой узор *жунвэнь* с включениями в виде точек (ср. кат. № 49, 50).

Поступление: 26.08.1929, из коллекции Вишневских.

114 СТАКАН

Правление Гуансюй (1875–1908).
Литье, штамп, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
8,5 x 5,6
3106.I

Стакан *бэй*, по форме и характеру декора аналогичен кат. № 113.

Поступление: 09.09.1930, из Иваново-Вознесенского музея.

115 СТАКАН

Правление Гуансюй (1875–1908).
Литье, штамп, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
8,5 x 5,6
3107.I

Стакан *бэй*, по форме и характеру декора аналогичен кат. № 113.

Поступление: 09.09.1930, из Иваново-Вознесенского музея.



116

КОРОБОЧКА

Марка и правление Цяньлун (1736–1795).

Литье, перегородчатая эмаль, золочение.

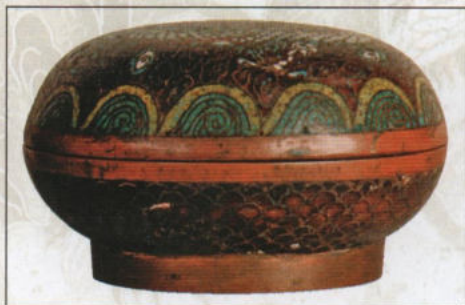
7,0 x 4,0

14768.I

Коробочка *юаньхэ*, круглая в плане со съемной крышкой, на низкой кольцевой ножке. Снаружи: цветочная розетка в окружении полихромного растительного узора *цинского* типа в виде лозы с головками лотоса на бирюзовом фоне. На дне: гравированная марка Цяньлун *нянь чжи* («Сделано в правление Цяньлун») и дополнительный иероглиф *юй* («желание»).

Поступление: 12.08.1964, дар МК КНР.

Аналогии: форма юаньхэ традиционно применяется в лаках, фарфоре, перегородчатых и расписных эмалях; аналогии по форме и характеру декора см.: [40, с. 120, илл. 54; 4, № 206], правление Цяньлун.



117

КОРОБОЧКА

Правление Гуансюй (1875–1908).

Ковка (?), пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

5,5 x 3,2

17555.I

Коробочка *юаньхэ*, по форме в основном аналогична кат. № 116. Снаружи: полихромное изображение пятикоготного дракона *чжэнлун* и огненной жемчужины *хочжу* на облачном фоне, заполненном прозрачной эмалью коричневого цвета; по краю: стилизованные полихромные изображения волн. Нижняя часть коробочки украшена чешуйчатым орнаментом (аналогично кат. № 46) на фоне коричневой прозрачной эмали; контрэмаль бирюзовая.

Поступление: 03.12.1982.



118 КОРОБКА

Правление Гуанской (1875–1908).
Литье, ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
10,5 x 10,3
3894.I

Коробка юаньхэ, цилиндрическая со съёмной крышкой. На крышке: полихромные изображения пятикоготного дракона чжэнлун, огненной жемчужины хочжу и стилизованных волн; на стенках: композиция шунлунсичжу на черном облачном фоне (кат. № 49, 50, 113–115). Краевые узоры – жуивэнь и орнамент из стилизованных головок лотоса (?) на черном фоне. Контрэмаль бирюзовая.

Поступление: 26.08.1929.

Аналогии: по форме [4, № 207], конец XVIII в.; [50, с. 112–113, илл. 3, 5], XIX в.

119 КОРОБКА

Правление Гуанской (1875–1908).
Медь, ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
9,5 x 6,7
4710.I

Коробка юаньхэ, по форме аналогична кат. № 118. Снаружи: полихромное изображение стилизованного растительного побега в виде фигуры бабочки на черном фоне, покрытом рядами спиралевидных завитков, аналогично кат. № 42–44, 46, 74, 98 (реверс), 101.

Поступление: 1933 г.





120
КОРОБКА

Правление Тунчжи (1862–1874).
Ковка по форме, пайка, перегородчатая эмаль,
золочение.
9,0 x 6,7
3893.I

Коробка *юаньхэ*, по форме в основном аналогична кат. № 118. Снаружи: полихромные изображения древних монет и монетовидных амулетов на бирюзовом свастиковом фоне. Краевые узоры – *ваньхуа* и орнамент из лепестков лотоса на бирюзовом фоне. Набор непрозрачных эмалей, характер декоративных мотивов и высокая степень обобщенности изображений указывают на правление Тунчжи как наиболее вероятное время производства коробки.

Поступление: 26.08.1929, из коллекции Вишневских.

Аналогии: по форме и декоративному мотиву [30, № 344], датируется XIX в.

121
КОРОБКА

Конец XIX – начало XX в.
Медь, ковка, пайка,
рельефная эмаль (*repoussé*),
серебрение, патинирование.
11,7 x 8,0
20586.I



Коробка *фанхэ*, прямоугольная с откидной крышкой, на четырех низких полусферических ножках. Снаружи: полихромное изображение цветочного узора *ваньхуа* на фоне патинированного металла. Краевой орнамент образован рядом полихромных цветочных головок или пальметт. Тонкость эмалевого слоя и перегородок (менее 0,5 мм), применение техники рельефной эмали, приемов декоративного

серебрения и патинирования металла указывают на конец XIX – начало XX в. как наиболее вероятное время производства вещи.

Поступление: 14.02.1990.

Аналогии: по форме [40, с. 162, илл. 76], датируется концом XIX в.; по характеру цветочного мотива и колориту [50, с. 112, № 2], XIX в.



122

СОСУД ДЛЯ ПРОМЫВАНИЯ КИСТЕЙ

Конец XIX – начало XX в.

Марка периода Мин (1368–1644).

Медь, литье, штамп, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

25,5 x 7,5

13177.I

Сосуд *биси*, полусферической формы с загнутым внутрь ровным бортом, кольцевым зевом, на низком кольцевом поддоне. Снаружи: полихромные изображения пары драконов и огненной жемчужины (композиция *шуанлунсичжу*) на темно-красном фоне и краевой узор *жуивэнь* с вкраплениями в виде точек. Внутри: крупное изображение мальчика, сидящего на листе среди цветов, листьев и семенных коробочек лотоса и держащего в руках рыбу-карпа, заимствованное из лубочной картины *няньхуа* (ср. кат. № 32). На дне: в квадратной рамке на бирюзовом фоне расположена фальшивая четырехзначная марка – *Да*

Мин нянь цзао («Сделано в годы Великой династии Мин») в технике перегородчатой эмали. Характер мотива, заимствованного из лубка, и цвет фона дают основания для предложенной выше датировки вещи.

Поступление: 12.08.1959, из Государственного музейного фонда.

Аналогии: по характеру изображения лотоса [30, № 374], датируется второй половиной XIX в.; сведения о фальшивых минских марках в эмалях конца XIX – начала XX в. и их воспроизведение см.: [30, с. 77; 46, с. 129, илл. 15 (C, D)].

123

СОСУД ДЛЯ ПРОМЫВАНИЯ КИСТЕЙ

Конец XIX – начало XX в.

Марка периода Мин.

Медь, литье, штамп, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

24,6 x 7,7

20019.I

Сосуд *биси*, по форме и марке в основном аналогичен кат. № 122. Снаружи: полихромные изображения растительного мотива, скомпонованного в виде фигуры бабочки на черном фоне со спиралевидным узором, аналогично кат. № 42–44, 46, 74, 98 (реверс), 101, 119); в центре: стилизованная цветочная розетка в обрамлении двух поясков геометрического узора на синем и коричневом фоне (аналогично кат. № 101); по борту: краевой узор *жуивэнь* с вкраплениями в виде точек.

Поступление: 11.01.1988.



124
ЧАЙНИК

Правление Тунчжи (1862–1874).
Литье, ковка, пайка, перегородчатая
эмаль, золочение.
18,5 x 13,5 x 9,5
18173.1



Чайник *тилянху*, со сферическим туловом, коротким изогнутым носиком, низким цилиндрическим горлом, съемной крышкой и двойной дугообразной ручкой, на кольцевом поддоне. Снаружи: композиция *шуанлунсичжу* на бирюзовом облачном фоне;

краевые узоры *жуивэнь* и *ваньхуа* (см. кат. № 40) на бирюзовом фоне; контрэмаль бирюзовая.

Поступление: 27.10.1983.

Аналогии: по характеру изображения драконов [30, № 372], марка и правление Тунчжи.

125
ЧАЙНИК

Правление Тунчжи (1862–1874).
Литье, ковка, пайка, перегородчатая
эмаль, золочение.
18,5 x 13,5 x 9,5
5238.1



Чайник *тилянху*, по форме аналогичен кат. № 124. Снаружи: полихромные изображения наборов *байгу* и *бабао* (описание см. кат. № 106) на бирюзовом свастиковом фоне. Краевые узоры: *жуивэнь*, *ваньхуа* (кат. № 40, 124), полихромный орнамент из лепестков хризантем и геометрические мотивы; на носике: узор в виде чешуи на бирюзовом фоне. Контрэмаль бирюзовая, зеленая и темно-синяя.

Поступление: 1941 г., из Музея народов СССР.

126

ЧАЙНИК

Правление Гуансюй (1875–1908).
Литье, пайка, чеканка, гравировка,
перегородчатая эмаль, золочение.
17,5 x 15,0
5252.I

Чайник *баху*, с восьмигранным туловом, небольшим изогнутым носиком, петлеобразной ручкой, цилиндрическим горлышком и съемной крышкой. Носик, металлические ручки чайника и крышки имитируют фактуру и форму причудливо изогнутых сухих веточек. Снаружи на гранях: полихромные изображения цветов (*ваньхуа*) на бирюзовом фоне, в фигурных фестолах – рельефные предметы из набора *бабао* (описание см. кат. № 106) на синем фоне. На плечах, горлышке и крышке – полихромные цветочные мотивы на бирюзовом фоне.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.



127

МОЛОЧНИК

Правление Гуансюй (1875–1908).
Литье, ковка, пайка, перегородчатая
эмаль, золочение.
12,0 x 8,7
18172.I



Молочник (вещь нетрадиционной формы), с округлым туловом, небольшим изогнутым носиком, петлеобразной ручкой в виде плетенки, на низком кольцевом поддоне. Снаружи: полихромные изображения «друзей холодной зимы» – цветущей белыми и розовыми цветками дикий сливы *мэй* и бамбука *чжу* на светло-голубом фоне. В деталях рисунка использована полупрозрачная розовая эмаль, дающая основание для датировки вещи; контрэмаль белого цвета. Декор молочника подражает технике живописи эмалевыми красками по металлу или фарфору.

Поступление: 27.10.1983.

157



128
КОЛЬЦО ДЛЯ САЛФЕТКИ

Правление Гуансью (1875–1908).
Медь,ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение.
4,8 x 3,0
20587.I



Кольцо цилиндрической формы, относится к числу предметов для экспорта в Европу. Снаружи: полихромные изображения *байгу* (описание см. кат. № 106) на красном фоне. Форма вещи, сюжет и цвет фона указывают на правление Гуансью как наиболее вероятное время ее производства.

Поступление: 14.02.1990.

129
СОЛОНКА (?)

1870–1880-е гг.
Медь,ковка по форме, пайка, рельефная эмаль (героусс'е), патинирование, золочение.
4,5 x 2,8
16199.I

В виде горшочка *саньцзугуань*, слегка сплюсненной сферической формы, со съемной крышечкой, на трех небольших цилиндрических ножках. Снаружи: полихромное профильное изображение пятикоготного дракона *лун*, стилизованных облаков и огненной жемчужины *хочжу* в технике рельефной эмали на фоне патинированного металла; на дне – восьмилепестковая цветочная розетка; контрэмаль бирюзовая.

Поступление: 30.06.1976.

Сохранность: крышечка утрачена.

Аналогии: по характеру изображения дракона и жемчужины [30, № 372], марка и правление Тунчжи.



130

СОЛОНКА (?)

1870–1880-е гг.

Медь,ковка по форме,пайка, рельефная эмаль (pepouss'e), патинирование,золочение.

5,0 x 3,9

16200.I



В виде горшочка *саньцзугуань*, конической формы, с навинчивающейся крышечкой, на трех небольших цилиндрических ножках. По характеру декора в основном аналогична кат. № 129.

Поступление: 30.06.1976.

Сохранность: крышечка утрачена.

131

ТАБАКЕРКА

Первая половина XIX в.

Ковка по форме (?), пайка, перегородчатая эмаль, поделочный камень, золочение.

7,3 x 4,0

7213.I

Табакерка для нюхательного табака *бияньху*, в форме флакона с грушевидным сплюсненным туловом, коническим горлом, двумя фигурными боковыми ручками на горле, круглой каменной крышечкой, на низкой овальной ножке. Снаружи: полихромный растительный узор *цинского* типа в виде лозы с головками лотоса на бирюзовом фоне. Краевые узоры – *жувэнь* и орнамент из листьев банана *цзяо*.

Поступление: 19.01.1949, дар Д.М. Мельникова.

Аналогии: по мотиву декора и назначению [30, № 367], датируется первой половиной XIX в.





132

ТАБАКЕРКА

Вторая половина XIX в.

Ковка по форме (?), пайка, перегородчатая эмаль, поделочный камень, золочение.

5,8 x 3,8

7212.I

Табакерка *бияньху*, в форме флакона с продолговатым сплюснутым туловом, низким цилиндрическим горлом, круглой каменной крышечкой. Композиции лицевой и оборотной сторон идентичны: в четырехлопастном картуше на бирюзовом фоне – полихромные изображения стилизованных волн, облаков и птицы, охотящейся за мухой. Краевые узоры – *жуивэнь*, *сюцювэнь* на розовом фоне и орнаментальный растительный побег на темно-синем фоне.

Поступление: 19.01.1949, дар Д.М. Мельникова.

Аналогии: по форме и назначению [30, № 369], датируется второй половиной XIX в.

133

ТАБАКЕРКА

Вторая половина XIX в.

Ковка по форме (?), пайка, перегородчатая эмаль, золочение.

5,2 x 4,1

7211.I

Табакерка *бияньху*, в форме флакона с овальным сплюснутым туловом, низким цилиндрическим горлом, круглой крышечкой. Снаружи: на темно-синем фоне – полихромные изображения бабочек среди цветов, не горле и тулове внизу – чешуйчатый орнамент.

Поступление: 19.01.1949, дар Д.М. Мельникова.





134

ТАБАКЕРКА

Вторая половина – конец XIX в.
Серебро, медь, поделочный камень,
перегородчатая эмаль, серебрение.
6,8 x 3,0
7210.I

Табакерка *бияньху*, в форме флакона, с цилиндрическим туловом и круглой каменной крышечкой. Снаружи: полихромное изображение пионов на бирюзовом свастиковом фоне (кат. № 36–39, 98, 110).

Поступление: 19.01.1949, дар Д.М. Мельникова.



135

СПИРТОВАЯ ОПИУМНАЯ ЛАМПА

Вторая половина XIX в.
Литье, ковка, пайка, перегородчатая эмаль,
серебрение.
8,0 x 7,6
17247.I

Шестигранное основание лампы служит контейнером для спирта и подставкой ажурной металлической решетке сложной формы. Снаружи: на гранях лампы полихромные изображения цветов на бирюзовом свастиковом фоне (кат. № 36–39, 98, 110, 134) перемежаются полосами узора *сюцзюэнь* (кат. № 23, 24) на синем фоне.

Поступление: 21.04.1981.

Сохранность: стеклянный колпак утрачен.

Публикации: [15, с. 52–53].

Аналогии: по форме и назначению [55, № 81], XIX в.; сведения в литературе [50, с. 110–118].



136

ОПИУМНАЯ ТРУБКА

Вторая половина XIX в.

Литье,ковка по форме,пайка,перегородчатая эмаль,золочение,поделочный камень,резьба.

44,0 x 7,0

16737.I



Трубка традиционной для Китая формы – с длинным цилиндрическим чубуком и расположенной перпендикулярно к нему небольшой полусферической чашечкой. Чашечка закреплена в каменном основании, имеющем форму кисти руки. Чубук украшен полихромными изображениями пионов, хризантем и других цветов на бирюзовом свастиковом фоне (ср. кат. № 36–39, 98, 110, 134, 135), чашечка – полихромными изображениями «сокровищ» из буддийско-

го набора *бацзисян* (описание см. кат. № 2) на бирюзовом фоне. На чашечке сверху помещаются стилизованные фигурки пяти летучих мышей, краевой узор – *жуивэнь*.

Поступление: 26.07.1978.

Сохранность: мундштук утрачен.

Публикации: [15, с. 52–53].

Аналогии: по форме и назначению [50, с. 110–118]; сведения в литературе о китайских трубках [10, с. 56–58].

137

ОПИУМНАЯ ТРУБКА

Вторая половина XIX в.

Ковка по форме, пайка, перегородчатая эмаль, золочение, рог, кость, резьба, тонировка.

30,3 x 2,0

16738.I

Трубка для курения опиума, по форме аналогична кат. № 136. Чубук украшен полихромным узором *ваньхуа* на бирюзовом фоне (среди элементов узора различимы головки пионов и хризантем, ср. кат. № 40, 124, 125).

Поступление: 26.07.1978.

Сохранность: металлический наконечник обломан, утрачены мундштук и чашечка.

Публикации: [15, с. 52–53].



138

ПРЕСС-ПАПЬЕ

Вторая половина – конец XIX в.

Литье,ковка,перегородчатая эмаль,золочение.

18,9 x 1,8

17566.I

Пресс-папье *чжэньчи* в виде узкой прямоугольной линейки. Украшено полихромными изображениями тыквы-горлянки *хулу* и растительными побегами на бирюзовом фоне.

Поступление: 03.12.1982.



139

ПРЕСС-ПАПЬЕ

Конец XIX – начало XX в.

Литье, перегородчатая эмаль, золочение.

10,6 x 7,1

9565.I

Пресс-папье чжэньчи в виде массивной прямоугольной пластины. Снаружи: полихромное профильное изображение пятикоготного дракона лун в облаках и огненной жемчужины хочжу на бирюзовом облачном фоне. Тонкие линии перегородок (менее 0,5 мм) и способ стилизации изображений указывают на конец XIX – начало XX в. как наиболее вероятное время производства вещи.

Поступление: 20.02.1952.

Аналогии: по форме и назначению [30, № 337], датируется первой половиной XIX в.

140

ПЛАСТИНА

Конец XIX в.

Литье, пайка, перегородчатая и выемчатая эмаль (champlevé), золочение.

7,3 x 6,3

17246.I

Пластина прямоугольной формы, служившая, по-видимому, деталью декоративной отделки мебели, имеет сзади штыри для крепления к деревянной основе. Снаружи: полихромные профильные изображения пары львов, играющих мячом (композиция шуанишисицю, описание см. кат. № 10) на фоне свободного от эмали золоченого металла.

Поступление: 21.06.1981.

Аналогии: по характеру изобразительного мотива [30, № 346, подставка], датируется XIX в.





141 КОНСКАЯ УПРЯЖЬ

Конец XIX в.

Кожа, ткань, сплав на основе меди, литье, перегородчатая эмаль, золочение.

Ширина пластин – 2,0

17849.Г (1,2)

Конская упряжь *дяонэй*, состоит из двух частей – оголовь, накидывающаяся на голову коня (отделана двадцатью короткими и пятью длинными пластинами из металла с эмалью, двумя кольцами и двумя пряжками, скрепляющими мундштук с остальной упряжью), и паперсть – нагрудный ремень (украшен двадцатью короткими, пятью длинными пластинами из металла с эмалью и четырьмя пряжками). На пластинах даны полихромные изображения ан-

тикварных предметов из цикла *байгу* (описание см. кат. № 106) на синем свастиковом фоне.

Поступление: 03.12.1982.

Сохранность: частичные деформация пластин и утрата эмали, утрачена одна из двух пряжек оголови.

Аналогии: по форме и назначению [28, Jan.–Feb. 1978, с. 28; 30, № 363], XIX в., сведения в литературе: [19, с. 177, 194].



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Марина Александровна Неглинская,
кандидат искусствоведения, ведущий научный
сотрудник Государственного музея Востока,
хранитель фонда лаков и эмалей Дальнего Востока,
специалист по китайскому художественному
металлу и эмалям.





ISBN 1-932525-39-4

90000>



9 781932 525397