

*Е.А. Цешинская*  
Рыбинск

**Экспортные китайские  
миниатюры (*тунцао чжи*)  
из собрания Рыбинского музея-заповедника\***

Среди многочисленных видов китайского экспортного искусства и художественных ремесел конца XVIII – середины XIX в. едва ли не одно из последних мест занимают по степени изученности так называемые экспортные миниатюры. В отличие от расписных и перегородчатых эмалей, фарфора и других, более традиционных и известных европейским синологам и коллекционерам предметов китайского экспортного искусства, миниатюры на лубе тетрапанакса бумажного (*тунцао чжи*)<sup>1</sup> до недавнего времени вообще не привлекали внимания ни китайских, ни европейских ученых, оставаясь лишь некой сувенирной продукцией, ориентированной на вкусы любителей «восточной экзотики». В западную литературу они вошли под ошибочным названием «рисовые акварели» и долгое время считались явлением, чуждым китайской культуре. Небольшие по размерам, яркие по краскам и порой по-детски наивные, *тунцао чжи* воспринимались художественной элитой Китая как «грубые картинки», ремесленные поделки, не достойные даже упоминания. По-видимому, этим объясняется тот факт, что в китайских источниках экспортные миниатюры полностью игнорируются<sup>2</sup>. Европейцами же среди работ китайских живописцев, исполненных в европеизированной манере, особенно высоко ценились изображения портовых сцен и кораблей, а также портреты маслом на холсте или дереве. Столь же высоко ценились и акварели на импортной, европейской бумаге. В то время как *тунцао чжи* воспринимались европейцами как «китайская ремесленная живопись», некие «курьезы», сравнимые разве что с почтовыми открытками, посылаемыми домой из далекой

\* Автор выражает свою глубокую и искреннюю признательность за консультации и помощь в подготовке настоящей публикации коллекционеру г-ну И. Уильямсу (I. Williams, Великобритания), а также сотруднику СПбФ ИВ РАН Т.И. Виноградовой и директору ГАЯО Е.Л. Гузанову.

экзотической страны<sup>3</sup>. Однако многие из этих не отмеченных вниманием синологов и историков искусства образчиков «китайской ремесленной живописи» имеют строго выверенную композицию, изысканны в деталях, информативны, порой виртуозно исполнены и представляют собой обширный и весьма своеобразный материал для изучения сино-европейского социокультурного обмена конца XVIII – середины XIX в.

Как только «рисовые акварели» (как они именовались в европейских источниках XIX в.) появились на экспортном рынке китайских художественных ремесел, они стали для человека Запада важным источником информации о жизни Китая. Их сюжеты были весьма разнообразны и охватывали многие аспекты жизни тогдашнего китайского общества. Будучи относительно дешевыми<sup>4</sup>, они в огромных количествах привозились на родину европейскими путешественниками, солдатами, моряками, купцами и дарились родственникам и друзьям. В течение всего того периода времени, пока ощущалась большая потребность в любой информации о Китае, вплоть до широкого распространения фотографии<sup>5</sup>, эти маленькие «картинки» сделали очень много для формирования в сознании среднего европейца образа той далекой и во многом непонятной страны Востока, откуда к ним пришли шелк, чай и фарфор.

Дискуссия о художественной ценности *тунцао чжи*, вероятно, еще далека от своего окончательного завершения. В то же время представление о китайском экспортном искусстве не может быть более или менее полным, пока не изучен такой его раздел, как экспортная миниатюра на лубе тетрапанакса бумажного, а о ней современной синологии известно еще очень мало. Сейчас уже ясно, что требуется всестороннее изучение этого уникального явления китайской культуры, зародившегося на почве контактов местной и европейской цивилизаций. Экспортная миниатюра является одним из исторических источников, своего рода иллюстрацией некоторых аспектов экспортной торговли в Гуанчжоу, долгое время не замечавшейся, а если и упоминавшейся, то весьма поверхностно. Хранящиеся в музейных и частных коллекциях *тунцао чжи* все еще не исследованы и, за редкими исключениями, не опубликованы. Причиной тому послужило, с одной стороны, почти полное отсутствие подобных произведений в самом Китае, а, с другой стороны, достаточно уничижительное отношение к такого рода «китайским картинкам» со стороны европейских исследователей, до недавнего времени занимавшихся почти исключительно классической китайской живописью<sup>6</sup>. Для отечественных исследователей, только начинающих систематическое изучение этой специфической разновидности китайского художественного ремесла, чрезвычайно важно расширение круга памятников, введение в научный оборот не только крупных коллекций, но и небольших групп памятников, их всестороннее изучение, атрибуция и систематизация. Именно поэтому научная публикация даже отдельных памятников представляет значительный интерес для научной общественности.

Главным препятствием на пути изучения этой отрасли китайского экспортного искусства является труднодоступность памятников, разбросанных по множеству государственных и частных собраний Европы, Америки и

России. Как указывает Чэнь Юйхуань из Чжуншаньского университета, до самого последнего времени об экспортных миниатюрах на лубе тетрапанакса бумажного китайские исследователи знали чрезвычайно мало. Как указывает этот автор, ни одно из государственных собраний Гуанчжоу вплоть до 2000 г. не располагало даже единичными экземплярами *тунцао чжи* – несмотря на то что именно Гуанчжоу был их крупнейшим производителем и экспортером (см. [14, с. 10–11]). Исторически сложилось так, что наиболее значительные коллекции *тунцао чжи* ныне хранятся в Англии, Франции, Испании, других странах Запада. Естественно, первые и наиболее серьезные исследования, посвященные этому виду китайского экспортного искусства, принадлежат перу западноевропейских исследователей. Среди них прежде всего должны быть названы С. Клунас (С. Clunas), С.Л. Кроссман (С.Л. Crossman) и И. Уильямс (I. Williams).

Китайские экспортные миниатюры на лубе тетрапанакса бумажного попали в поле зрения профессиональных исследователей лишь в последние десятилетия XX в. До сих пор не совсем ясна история возникновения этого жанра и общая непрерывная линия его развития, недостаточно изучены центры производства, источники заимствования тем и сюжетов. Возникновение в Китае мастерских по производству экспортных миниатюр большинство исследователей относит к периоду конца XVIII – начала XIX в., связывая с западноевропейским влиянием, исходившим по большей части из Англии, Голландии и США. Таким образом, следуя логике развития данного ремесла (см. [14, с. 64]), основная масса китайских экспортных миниатюр западными исследователями датируется 1820–1850 гг. Однако точная их датировка весьма затруднительна вследствие чрезвычайно малой изученности материала. Тем не менее известно, что уже в 1860-е годы изготовление экспортных миниатюр на лубе тетрапанакса бумажного практически почти полностью прекратилось, и тому было три причины. Первой среди них надо признать постепенное падение интереса к Китаю и «китайской экзотике» в странах Европы. Например, после 1860 г. известия из Китая только единожды становятся самостоятельной темой в «Illustrated London News». И вскоре тема Китая почти полностью исчезает из колонок «колониальных новостей» большинства европейских газет и журналов. Другой не менее существенной причиной стремительного упадка *тунцао чжи* стало широкое распространение фотографии, нанесшей сокрушительный удар по многим подобного рода ремеслам. И третьим фактором, способствовавшим разорению многих мастерских, занимавшихся изготовлением экспортных миниатюр, была постепенная потеря Гуанчжоу своей роли главного внешнеторгового порта Китая. После 1850 г. искусство *тунцао чжи* стремительно приходило в упадок. Однако эта тенденция проявилась не в утрате мастерства исполнителей или в ухудшении качества исполнения, а в том, что само это искусство просто исчезло. Правда, по сведениям И. Уильямса (см. [14, с. 43]), в Шанхае и Пекине в конце XIX в. существовали отдельные мастерские, занимавшиеся изготовлением *тунцао чжи*. А поздравительные открытки и маленькие стеклянные коробочки, украшенные живописью на

лубе тетрапанакса бумажного, предназначенные исключительно на потребу туристам, еще можно было купить в Гонконге даже в начале XX в.

Первые упоминания об экспортных китайских миниатюрах появились в европейской литературе лишь в 1970-х годах. В этот период, особенно в среде коллекционеров и антикваров, интерес к ним заметно возрос. Отдельные сведения о них можно найти в общих работах, посвященных китайскому экспортному искусству (см. [9]), в аукционных каталогах (см. [10]) и каталогах выставок. Однако специальных работ, посвященных экспортным китайским миниатюрам, до сих пор очень мало. Исключением в этом плане является работа С. Клунаса (см. [8]). В целом же круг источников и специальной литературы, посвященных тем или иным аспектам рассматриваемой темы, крайне узок. Среди работ англоязычных авторов следует выделить работу «Views from the West» (см. [14]), содержащую важнейшую информацию по технике исполнения миниатюр и особенностям их оформления, классификацию их сюжетов, сведения о центрах производства и крупнейших коллекциях. Каталог коллекции, подаренной И. Уильямсом городскому музею Гуанчжоу, снабжен обширными пояснительными текстами, содержит богатый иллюстративный материал, отличающийся высоким качеством исполнения. Кроме того, следует упомянуть работы Г.Х.Р. Тиллотсона (G.H.R. Tillotson; см. [12]), Р.Е. Пердю и С.Й. Крэбеля (R.E. Perdue & C.J. Kraebel; см. [11]), Л. Белла (L. Bell; см. [7]) и Цай Фэйвэня (Tsai Fei Wen; см. [13]), касающиеся отдельных аспектов рассматриваемой темы. На русском языке, насколько известно автору, подобных работ практически не существует<sup>7</sup>. Фактически начало изучению этого раздела китайского экспортного искусства было положено коллекционерами, и в первую очередь И. Уильямсом, обратившимся к коллекционированию и изучению *тунцао чжи* в середине 1970-х годов, и шло, главным образом, по линии изучения техники их исполнения (особенно изготовления их основы – луба), истории развития этого промысла, публикации памятников, систематизации и анализа их тем и сюжетов.

Изучение китайских экспортных миниатюр сильно затруднено еще и тем, что ни в европейской, ни в отечественной литературе до сих пор нет единой терминологии для их обозначения. Сплошь и рядом, говоря об «экспортных китайских акварелях», имеют в виду как миниатюрную живопись водорастворимыми красками на лубе тетрапанакса бумажного, так и экспортные миниатюры на традиционной китайской или импортной (европейской) бумаге. Объясняется это, скорее всего, тем, что освоение китайцами новой для них живописной техники, отчасти заимствованной из Европы, совпало с возникновением торгового бума в экспортной торговле Китая с западными странами. И если в самом Китае существовал определенный термин<sup>8</sup> для обозначения исследуемой нами разновидности экспортной живописи – *тунцао чжи*, – то для европейских торговцев и коллекционеров и живопись на лубе, и живопись на бумаге чаще всего обозначалась одним и тем же термином – «китайская ремесленная живопись».

На протяжении всего XX века, и особенно второй его половины, как западные, так и отечественные исследователи неоднократно обращались к проблемам культурных контактов Востока и Запада. По мере их изучения

открываются все новые и новые сферы взаимопроникновения и взаимовлияния этих двух мировых цивилизаций. Как отмечала исследовательница китайских расписных эмалей Т.Б. Арапова<sup>9</sup>, увлечение европейским искусством в Китае, которое она условно именуется «европейщиной», все прочнее входит в сферу научных интересов отечественных исследователей. Значительно возросший в последнее десятилетие интерес к этой проблеме нашел свое отражение в ряде исследований и специальных публикаций<sup>10</sup>.

Как известно, первые контакты Китая и Европы возникли еще во времена Римской империи и были связаны с Великим шелковым путем. В Средние века экзотические товары из Средней империи, такие, как шелк и фарфор, проникали в Европу главным образом через страны Ближнего Востока. Чуть позже Китай посетили и первые европейские путешественники. Однако все эти контакты носили односторонний характер, не вызывая особого интереса к «западным варварам» со стороны китайцев. Ситуация несколько изменилась в XVI в., когда в Китай пришли португальцы. И несмотря на то что их первая попытка наладить дипломатические отношения (в 1517 г. в Пекин было направлено первое посольство) успехом не увенчалась, торговые связи были установлены. Именно в 1517 г. были построены первые торговые фактории близ Кантона (Гуанчжоу). Во второй половине XVI в. в Китае появились первые миссионеры-католики. Они привозили с собой произведения искусства, репродукционные гравюры с картин и книги, проиллюстрированные известными мастерами своего времени. Построенные миссионерами церкви расписывали европейские живописцы. Именно миссионеры первыми познакомили китайцев с достижениями европейской науки и техники. С открытием Ост-Индской торговой компании увеличивался не только вывоз китайских товаров, но и ввоз европейских произведений искусства, с которыми знакомилась все более широкая часть китайского общества. Правда, «европейщина» в Китае не приобрела таких масштабов, как «chinoiserie» в Европе, но появление европейцев и их товаров, приток произведений изобразительного и декоративного искусства, деятельность миссионеров не прошли бесследно для китайской культуры. Начало увлечению европейскими диковинками было положено в правление под девизом Канси (1662–1722), расцвет его падает на правление под девизом Цяньлун (1736–1795), когда при дворе императора работала целая группа европейских художников, архитекторов, декораторов<sup>11</sup>. В тот период не только в императорских дворцах, но и в домах китайской знати появляются привезенные из Европы вещи, о чем красноречиво свидетельствует знаменитый роман Цао Сюэциня «Сон в Красном тереме». Опубликованные Жун Кэ<sup>12</sup> материалы указывают на то, что интерес к западной культуре проявлялся не только в кругу императора и его двора. У определенного круга китайских художников и ремесленников также появилось желание учиться европейской технике живописи или отдельным ее приемам. В школах миссионеров кроме латыни и теологии китайцев обучали и рисованию с использованием традиционных европейских материалов и инструментов, а также искусству гравирования на меди. И к тому же миссионеры

были не единственными посредниками в деле приобщения китайских живописцев и ремесленников к новой технике и сюжетам – известную роль здесь сыграли и европейские ученые.

Во второй половине XVIII в., под влиянием европейцев и все расширявшегося спроса западного рынка, появились новые отрасли художественных ремесел, например знаменитые расписные эмали, получившие в Европе наименование «кантонских», и интересующее нас производство т.н. «рисовых акварелей». Для развития художественного ремесла Китая той эпохи весьма характерным явлением было становление мастерских, располагавшихся в портовых городах и работавших исключительно на экспорт, особенно в Гуанчжоу. Оставаясь на протяжении нескольких веков (со времен династии Тан) крупнейшим внешнеторговым портом Китая, Гуанчжоу был одновременно и крупнейшим центром по производству экспортных товаров. А в 1757 г., в связи с осуществлением цинской внешнеполитической доктрины «торговля через один порт», Гуанчжоу обрел статус единственного порта Китая, открытого для торговли с западными странами, и здесь расцвело производство товаров, удовлетворявших потребности западных торговцев, соответствующих их вкусам и пристрастиям. А это, в свою очередь, привело к появлению новых профессий среди китайских мастеров художественных ремесел и новых аспектов коммерческой деятельности в Гуанчжоу. Все, кто имел возможность посетить Китай или торговать там, привозили домой образчики неведомой и потому особенно притягательной «восточной экзотики». Возраставший спрос на произведения китайских художественных ремесел, и в частности на изготовление *тунцао чжи*, сопровождался дальнейшим развитием мануфактурной промышленности с широким разделением труда, с созданием большого количества частных предприятий. При этом именно с конца XVIII в. наблюдается как бы раздвоение пути, по которому шло развитие китайского прикладного искусства и художественных ремесел. То, что создавалось для внутреннего рынка, резко отличалось по содержанию, а зачастую и по качеству от предназначенного к вывозу за пределы страны. Наряду со всевозможными «диковинками», вроде резных костяных «шаров в шаре», в Европу в избытке проникали различные изображения «сценок из китайской жизни». Такие «картинки» на самые разнообразные сюжеты, исполнявшиеся китайскими художниками по заказу европейцев, публиковались время от времени в европейских журналах и газетах и воспринимались западным обществом как «китайская экзотика». Одновременно западные художники знакомили китайских коллег со своей техникой и стилем живописи. Очень скоро все это в сочетании с традиционными китайскими формами и сюжетами вызвало к жизни новый жанр, называемый большинством западных исследователей «*rich paper watercolours*».

При изучении истории зарождения и развития жанра китайских экспортных миниатюр на лубе тетрапанакса бумажного прежде всего возникает вопрос об их создателях и месте их изготовления. До сих пор крайне скудны документальные сведения о владельцах даже крупных и известных мастерских, занимавшихся изготовлением *тунцао чжи*, не говоря

уже о тех художниках и ремесленниках, которые были непосредственными исполнителями этих миниатюр. С.Л. Кроссман (см. [9, с. 200–201]) и другие исследователи отмечают, что знаки мастерских и какие-либо подписи встречаются на них крайне редко<sup>13</sup>. В более поздний период, когда производство *тунцао чжи* приобрело широкий размах, на внутренней стороне обложки альбомов иногда прикреплялась бумажная наклейка с названием мастерской, что позволяет с большей точностью идентифицировать такие альбомы.

Потребность в экспортных миниатюрах была огромной, вследствие чего в Гуанчжоу и его окрестностях за очень короткий промежуток времени возникли десятки мастерских, специализировавшихся на их изготовлении. Чэн Куньцзе сообщает: «Большинство художников, открывавших свои мастерские в Гуанчжоу, устраивали их на Олд Чайна стрит и Нью Чайна стрит в 13-м округе иностранной фактории, где в те годы была сосредоточена экспортная торговля» [14, с. 63]. Тиллотсон указывает: «Первые из этих мастерских открылись в последнее десятилетие XVIII в., а около 1830 г. там была хорошо налаженная, процветающая торговля» [12, с. 56]. По данным справки, опубликованной в работе С.Л. Кроссмана, в Гуанчжоу в 1835 г. существовало 35 лавок, торговавших такими миниатюрами (см. [9, с. 201]), а как свидетельствует С. Уэллс Уильямс, «мануфактуры этих картинок в Кантоне эксплуатируют труд около двух или трех тысяч рабочих рук» [8, с. 81], правда, эти данные относятся уже к 1848 г. В середине XIX в. начался период широкомасштабного экспорта их продукции на Запад с целью извлечения коммерческой прибыли. Вероятно, потому-то живописные миниатюры на импортной европейской бумаге и на лубе *тунцао* обрели известность как «ремесленная китайская живопись» (см. [12, с. 56]).

С.Л. Кроссман составил список всех китайских художников, работавших для западного рынка, имена которых удалось установить. В список вошел 21 художник, 20 из которых работали в Гуанчжоу и Гонконге. При этом большинство мастеров, начавших работать после 1850 г., имели мастерские в Гонконге. С.Л. Кроссману удалось идентифицировать лишь 8 мастерских, занимавшихся изготовлением *тунцао чжи*, 6 из которых находилось в Гуанчжоу и одна – в Пекине. Местонахождение одной мастерской исследователю установить не удалось (см. [9, с. 199–200]). Но даже в том случае, когда исследователю удастся определить мастерскую, из которой вышли те или иные миниатюры, обычно не представляется никакой возможности узнать, кто именно был их непосредственным исполнителем. Тут обнаруживается явное сходство с процессом росписи фарфора. И там и здесь мы имеем дело с работой целого коллектива безымянных мастеров. Лишь в редчайших случаях на основании сопоставления исследуемой миниатюры (сюжета, композиции, манеры исполнения, красок) с известными аналогами возникает возможность приписать ее кисти какого-то определенного художника. В процессе изучения особенностей стиля и манеры исполнения *тунцао чжи* часто возникает соблазн приписать ту или иную работу кисти самого хозяина мастерской, однако в подавляющем большинстве случаев такие миниатюры создавались не художниками, а многоопытными и искусными ремесленниками. С.Л. Кроссман приводит в своей работе сделанное

в 1840 г. описание мастерской Lam Qua: «Один художник рисовал, например, деревья и все, что с ними связано, другой – фигуры людей, при этом один мог рисовать только ноги, а другой – только руки, еще кто-то рисовал дома и так далее. Таким образом, каждый в своей области достигал высокого совершенства исполнения, граничащего с автоматизмом. В особенности это касается завершающей стадии исполнения, проработки тончайших деталей. Но при этом ни один из мастеров не смог бы один, самостоятельно от начала и до конца, создать такую миниатюру» [9, с. 200]<sup>14</sup>.

По данным С. Клунаса, «каждый художник имел коллекцию печатных образцов и из них выбирал как отдельные элементы будущего изображения, так и готовые композиции, будь то изображение чиновника в парадном облачении, изображение китайской джонки, европейского корабля или чего-нибудь в таком же роде» [8, с. 73]. Другой способ изготовления миниатюр приводит в своей работе С.Л. Кроссман (см. [9, с. 201]). По его словам, это делалось с помощью деревянных досок (клише), обычно служивших неким промежуточным звеном при создании законченной миниатюры. Причем один такой трафарет мог служить для создания нескольких копий, которые после завершения, в целом сохраняя графическую основу, могли отличаться по колориту или мелким деталям. В крупных мастерских каждую из таких копий-заготовок могли расписывать несколько разных мастеров. Краски накладывались несколькими мастерами, каждый из которых ограничивался какой-либо одной частью палитры. Причем красители, использовавшиеся в процессе создания *тунцао чжи*, традиционны для китайской живописи в целом. Как отмечает С. Клунас (см. [8, с. 76]), существует явственная тенденция в использовании красок: в более поздних миниатюрах доминируют основные цвета. Похожий способ с использованием деревянных клише описан также и у С. Уэллс Уильямс (см. [8, с. 74–80]). Описанные этими авторами способы создания *тунцао чжи* несколько напоминают способ изготовления заготовок *шицзы* в процессе создания традиционных *няньхуа*<sup>15</sup>.

В доступной автору литературе не удалось найти прямых свидетельств о том, какие именно разновидности кистей использовались мастерами при исполнении экспортных миниатюр на *тунцао*. Тем не менее представляется вполне логичным, что мастера довольствовались теми же самыми кистями, которые имелись в распоряжении живописцев, работавших в технике традиционной живописи на шелке или бумаге, а также мастеров росписи по фарфору и эмали. На изготовление этих кистей, как известно, шел обладавший различной степени упругости волос животных. Более упругие кисти применялись для исполнения трафаретов (клише), тогда как живописное заполнение графических контуров изображения делалось с помощью кистей из более мягкого волоса. Эти последние изготавливались различной толщины, вплоть до тончайших, состоявших буквально из одного волоска и служивших для нанесения мельчайших деталей, например ресниц, усиков насекомого или тычинок цветка.

Одним из важнейших аспектов изучения китайских экспортных миниатюр на лубе тетрапанакса бумажного является техника изготовления



их основы. Долгое время в литературе на европейских языках для их обозначения бытовало название – «рисовые акварели». Но такое название ошибочно по двум причинам. Во-первых, они сильно отличаются и по внешнему виду, и по технике исполнения от европейских акварелей или традиционной китайской живописи на шелке и бумаге. В этом плане более уместно сравнение с европейской гуашью, как известно использующей корпусные краски, в том числе свинцовые белила. А во-вторых, материалом для их основы служит не бумага, а специально обработанный срез древесины (луб) местного растения, известного как *тунцао*. В европейской ботанической классификации это растение, произрастающее на юге Китая, называется тетрапанакс бумажный (*Tetrapanax papiriferum* Koch.). И хотя относительно таксономической корректности расшифровки китайского названия этого растения в среде специалистов-ботаников до сих пор не существует единого мнения, для нас важно то, что с рисом это растение ничего общего не имеет<sup>16</sup>.

Большинство западных исследователей считает, что луб, извлекаемый из небольших отрезков ствола *тунцао*, по-видимому, использовался до 1800 г. в Китае едва ли не исключительно для изготовления искусственных цветов для украшения женских причесок<sup>17</sup>. Как сообщают Р.Е. Пердю и С.Й. Крэбель (см. [11]), к концу XIX в. в этом промысле в Гуанчжоу и Гонконге было занято от двух до трех тысяч человек. Эти цветы шли на экспорт через Японию в США и Южную Америку. Использование же луба *тунцао* в качестве основы для исполнения экспортных миниатюр началось позже. Испанские исследователи датируют наиболее ранние миниатюры концом XVIII – началом XIX в. Однако И. Уильямс подчеркивает, что ему не удалось найти сведений об использовании «*pith paper*» в качестве основы для живописи ранее начала XIX в. (см. [14, с. 36]). А С. Клунас (см. [8, с. 36]) подчеркивает, что ботанически точное описание тетрапанакса бумажного было дано в «*Edinburgh Journal of Science*» только в 1822 г. Таким образом, точную дату назвать чрезвычайно трудно. Неизвестно также, почему китайские художники прибегли к такому своеобразному материалу. Возможно, что такой необычный материал стал использоваться из-за дороговизны экспорта европейской бумаги и непригодности китайской, а также из-за особых свойств луба *тунцао*.

Детальное описание технологии производства «*pith paper*» как основы для экспортных миниатюр приводит И. Уильямс (см. [14, с. 33–34]). Она нарезается из пористой древесной ткани (луба) небольшого деревца, произрастающего на юге Китая, в провинциях Хунань, Сычуань, Юньнань, Гуанси, Гуйчжоу и Гуандун, а также на острове Тайвань<sup>18</sup>. Хотя отдельные деревья могут достигать высоты 9 метров, для изготовления «*pith paper*» использовались растения высотой около 3 метров и даже меньше. Молодые, менее крупные растения имеют более твердую сердцевину характерного белого цвета, дающую луб высокого качества, тогда как более старые и крупные имеют пороки древесины. Наилучший по качеству луб, по данным западных и китайских исследователей, получали из верхушечной части ствола. Самой сложной операцией при изготовлении основы для будущих миниатюр было

нарезание отдельных листов. Так как нарезка листов луба из небольших специально обработанных отрезков ствола диаметром всего-навсего около 6–7,5 см производилась с помощью ножей особой формы вручную, от ремесленников требовалось поистине виртуозное мастерство и безукоризненное знание природных свойств материала. Таким образом, сама технология производства луба *тунцао* определяла размеры будущих миниатюр, самые крупные из которых достигают приблизительно всего лишь 22,5–30 см в высоту, большинство же их и того меньше. И. Уильямс приводит два разных способа изготовления луба, а также публикует серию миниатюр, изображающих различные стадии этого процесса, выполненных китайским художником на лубе *тунцао* и ныне хранящихся в собрании Королевского ботанического сада в Кью (Лондон). При этом автор подчеркивает, что художник, исполнявший эти миниатюры, вряд ли был хорошо знаком с технологией производства луба, так как изображенные им стволы *тунцао* намного толще, чем должны были бы быть (см. [14, с. 13, рис. 1–4]).

В связи с развитием экспортной торговли и ее значительным расширением в первой половине XIX в. возникла потребность в сравнительно дешевой и доступной изобразительной продукции для удовлетворения все возрастающего интереса людей Запада к Китаю и его жизни. Стиль *тунцао чжи* был идеальным для развивавшегося в Китае начиная со второй половины XVIII в. и получившего свое яркое воплощение в фарфоре, лаках, расписных и перегородчатых эмалях экспортного искусства. Исполненные на полупросвечивающей, гладкой, приятной на ощупь поверхности луба с едва уловимым серовато-голубоватым оттенком, небольшие по размерам, яркие по краскам, *тунцао чжи* оказались столь же привлекательными для европейцев, как и фарфор с росписями в стиле *гуанцай* или вышивки по шелку в стиле *сюхуа*. С распространением круга иноземных образцов в употребление вошел целый ряд художественных и технических приемов, не свойственных классической китайской живописи, на свитках и альбомных листах или традиционной росписи по фарфору. В первую очередь нужно упомянуть штриховую или точечную манеру письма, подражавшую технике европейского рисунка или гравюры, а также светотеневую разработку объемов и линейную перспективу. Ячеистая поверхность луба хорошо окрашивалась в любые цвета, но была совершенно непригодна для работы в традиционной китайской технике размывов туши или в технике классической европейской акварели. Шелковистая поверхность луба *тунцао* способна принимать всевозможные штрихи, линии и точки, наносимые тонкой кистью, при этом краски впитываются в основу не сразу, но и не растекаются по поверхности. Таким образом, свойства основы способствовали формированию того особого стиля, который делает *тунцао чжи* легко узнаваемыми и не похожими ни на что другое. Художники развили и усовершенствовали эту своеобразную технику, дополнив особыми приемами для усиления блеска и звучности красок, наподобие росписей по фарфору, а также разработали особый прием для изображения человеческих лиц. Для этого с оборотной стороны листа накладывался достаточно густой, практически светонепроницаемый слой краски особого, так называемого «телесного» цвета (см. [14, с. 17, рис. 5–6]).

Другой характерной особенностью техники исполнения *тунцао чжи* является нейтральный фон. Фигуры людей, животных, корзины цветов и целые сцены как бы «изымаются» живописцами из привычного предметного окружения. «Фоном» же служит естественная поверхность основы (луба *тунцао*), немного напоминающая поверхность неглазурованного фарфора (бисквита) с едва уловимым серовато-голубым оттенком. С.Л. Кроссман в своей книге цитирует описание *тунцао чжи*, сделанное О. Тиффани, посетившим Китай в 1844 г. Он пишет: «Невозможно передать великолепие красок, используемых живописцами при передаче бытовых и религиозных обрядов, ремесел и профессий в Китае, каковое на этих картинках предстает в совершенно правдоподобном виде. Все разыгрывающееся в общественной жизни, от религиозных мистерий до эротических сценок и бесстыдных оргий, присутствует и на этих картинках. Не только прекрасные цвета, но и точно схваченные позы заслуживают восхищения. Среди них есть пейзажи, суда, птицы, животные, фрукты, цветы, рыбы, овощи и еще многое другое. И все это можно приобрести по весьма разумной цене, в коробках или помещенными в альбомы» [9, с. 57].

Обрамление, монтировка *тунцао чжи* также заслуживают особого упоминания. Зная об особых природных свойствах луба, служившего основой для миниатюр, легко представить себе, что эта операция превращалась для ремесленников в довольно сложную проблему. Со временем, высыхая, луб становится ломким и может деформироваться. Теряя влагу, он сжимается и, будучи приклеен на картон или дерево, может порваться в местах крепления к паспарту. Учитывая эти свойства луба *тунцао*, китайские ремесленники снабжали миниатюры не жестким паспарту, а своеобразной «подложкой» из плотной бумаги или шелка, окантовывая все это специальной бумажной или шелковой лентой. Такая «воздушная» монтировка позволяла листам луба изгибаться, сжиматься или расширяться под воздействием атмосферной влаги. Отдельные миниатюры часто брошюровались в альбомы, обычно с яркими переплетами из шелковой парчи, или укладывались в специальные коробки. Хранившиеся в таких альбомах или коробках миниатюры гораздо лучше сохранили первоначальную яркость своих красок. Те же, что висели на стене и таким образом подверглись длительному воздействию солнечного света, выцвели, их краски поблекли, а свинцовые белила, которыми широко пользовались художники, потемнели под воздействием атмосферного воздуха и влаги.

Изучение техники и стилистики *тунцао чжи* позволяет сделать некоторые общие выводы относительно развития этой разновидности китайского экспортного искусства. А оно шло в условиях, несколько отличных от тех, что наблюдались, например, в производстве экспортного фарфора. Заимствование техники живописи из Европы обусловило иные взаимоотношения с европейским искусством, нежели в других видах художественного творчества. В производстве *тунцао чжи* господствовала тенденция к стандартизации, унификации и копированию наиболее удачных, с точки зрения заказчиков и покупателей, работ. Экспортные миниатюры не являются продуктом «самовыражения» творческой индивидуальности их

создателей, они не «списаны с натуры», а представляют собой определенную схему, отчасти продиктованную иностранными заказчиками, а отчасти изначально основанную на традиционном иконографическом каноне. Эти черты сближают *тунцао чжи* с фольклором. Момент переосмысления чуждых мотивов здесь играл совершенно иную роль, нежели в других видах художественных ремесел. Вместе с тем миниатюры *тунцао чжи* никогда полностью не порывали с национальными традициями. Композиции жанровых и театральных сценок, миниатюр с изображениями цветов и представителей китайской фауны в своей трактовке часто имеют много общего с традиционными росписями по фарфору или вышивками по шелку. Вероятно, это отчасти объясняется не только общей устойчивостью традиций, чертой, столь характерной для любого вида художественного творчества в Китае, но еще и тем, что к исполнению экспортных миниатюр привлекались иногда те же самые мастера, которые занимались росписями экспортного фарфора или эмалей.

У китайских художников-миниатюристов из южных провинций к концу XVIII в. уже был определенный опыт в исполнении этнографических сюжетов. Только изображалась первоначально не китайская жизнь, а жизнь «южных варваров». В XVIII и XIX вв. по заданию цинских властей эти художники изображали сценки из жизни народа *мяо* и других народностей юга Китая. Эти так называемые «Miao Alben» («альбомы мяо») пока мало изучены, хотя европейская, в особенности немецкая, синология обратила на них внимание еще в XIX в. Большинство исследователей рассматривает их исключительно как этнографический источник, однако эти миниатюры, исполненные водорастворимыми красками, заслуживают самого пристального внимания и в художественном отношении. Тем более, что вполне возможно, они и являются наиболее вероятными предшественниками интересующих нас *тунцао чжи*. Когда, с появлением в их стране европейцев, китайцы убедились в том, что их собственный быт, костюмы, обряды, фауна и флора для «западных варваров» могут быть столь же интересны, как для них самих культура народности *мяо*, и к тому же на этом интересе можно неплохо заработать, они начали делать зарисовки из своей собственной жизни, как в недавнем прошлом – из жизни «южных варваров» (см. [3, с. 208]).

Основными темами *тунцао чжи* были сценки из повседневной жизни китайцев, которые сами китайские художники считали привлекательными для европейских покупателей: уличные сценки, изображения чиновников и их жен в церемониальном платье, «портреты» императоров и императриц, джонки и виды портовых городов, сцены поимки преступников и казней, изображения ремесленников за работой, цветов, птиц, насекомых и рыб, а также традиционный китайский театр.

С начала XIX в. в результате активной деятельности иностранных торговых фирм, таких, как Английская Ост-Индская компания, а также многочисленных мелких торговцев происходил массовый вывоз *тунцао чжи*, и огромное их количество попало преимущественно в английские и другие европейские частные и государственные собрания. Как утверждают

многие западные исследователи, в частности Д.С. Ховард (см. [10, с. 200]), огромное количество отдельных миниатюр и альбомов было вывезено в Англию во второй четверти XIX в. Европейские музейные коллекции *тунцао чжи* составлены в своем подавляющем большинстве из вещей, вывезенных из Китая за краткий промежуток времени – с начала 1820-х по конец 1850-х годов. При этом многие миниатюры служили европейским ученым (ботаникам, зоологам, этнографам) в качестве своеобразного иллюстративного материала, либо их коллекционировали как «китайские редкости». Этим в значительной степени и определяется их систематизация внутри музейных собраний. Весьма примечателен и тот факт, что *тунцао чжи* довольно редко попадали в чисто художественные собрания, так как, как уже было сказано, они не считались «искусством» в полном смысле этого слова.

За последние годы уже опубликовано довольно значительное количество китайских экспортных миниатюр на лубе тетрапанакса бумажного, однако об истинной численности сохранившихся миниатюр (как в европейских, так и в отечественных собраниях) судить еще очень сложно. Одна из главных трудностей в обнаружении местонахождения как отдельных миниатюр, так и их коллекций заключается в первую очередь в том, что они слишком долго не воспринимались в академических кругах как самостоятельная разновидность китайского экспортного искусства или художественного ремесла, и потому их можно обнаружить в самых неожиданных местах классифицированными самым непредсказуемым образом. Так, например, в этнографических музеях в Мадриде и Лейдене они отнесены к этнографическим материалам. В Музее естественной истории в Лондоне они включены в раздел энтомологии, так как на хранящихся там миниатюрах изображены различные насекомые. В Королевском ботаническом саду в Кью (Лондон) такие миниатюры отнесены к разделу «экономическая ботаника», так как их там рассматривают как своего рода иллюстрации процессов производства чая и луба *тунцао*. В других случаях интересующие нас миниатюры, будучи сброшюрованы в альбомы, попали в библиотеки или архивы в составе личных фондов (см. [14, с. 44]). По мнению И. Уильямса, миниатюры на лубе *тунцао* все еще не воспринимаются в качестве произведений искусства, объекта серьезных исследований и в лучшем случае рассматриваются как своеобразные иллюстрации либо предметы фольклора, а то и просто как «сувенирный ширпотреб», своеобразная дань моде на «китайскую экзотику». В составленный И. Уильямсом список собраний, содержащих экспортные миниатюры на лубе *тунцао*, вошло более 20 музеев и библиотек Европы и США (см. [14, с. 213–214])<sup>19</sup>. Наиболее крупными и ценными коллекциями обладают Британский музей и Музей Виктории и Альберта в Лондоне, Эшмолеан музей и Бодлеанская библиотека в Оксфорде, Национальный этнографический музей в Мадриде и Музей д'Орбиньи-Бернон в Ла-Рошели. Среди российских музеев и библиотек, насколько известно автору, наиболее значительными собраниями *тунцао чжи* располагают Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (МАЭ), Эрмитаж и Библиотека СПбФ ИВ РАН.

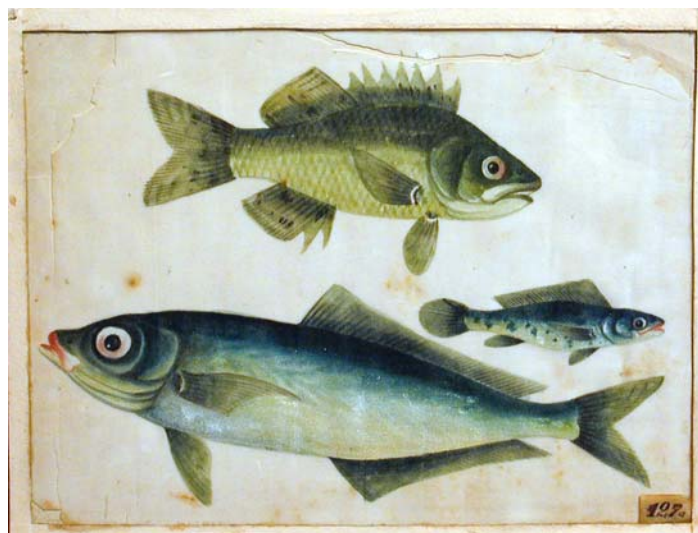
\* \* \*

Завершая серию публикаций памятников китайской коллекции Рыбинского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника<sup>20</sup> (далее РГИАХМЗ), автор представляет вниманию научной общественности группу из семи ранее не публиковавшихся экспортных китайских миниатюр, исполненных на лубе тетрапанакса бумажного. Они были обнаружены автором в 1995 г. в процессе научной систематизации хранящейся в РГИАХМЗ коллекции китайского изобразительного искусства. Музейная коллекция изобразительного искусства Китая состоит из трех групп памятников: свитков традиционной живописи *гохуа* мастеров второй половины XIX – первой трети XX в.; подборки традиционных народных новогодних картин *няньхуа* второй половины XIX в. и группы экспортных миниатюр, исполненных на лубе тетрапанакса бумажного. По книге поступлений музея семь<sup>21</sup> «китайских акварелей», законвертованных под стекло, значатся переданными из Ярославско-Ростовского музея-заповедника<sup>22</sup> в 1966 г. С момента передачи вплоть до 1995 г. эта группа памятников так и не была описана и изучена. При внимательном рассмотрении выяснилось, что все эти миниатюры исполнены не на традиционной китайской бумаге и не на пергаменте, как ошибочно указано в книге поступлений, а на лубе тетрапанакса бумажного. Специфические повреждения, вызванные несоблюдением важнейших условий хранения (температурно-влажностного и светового режима), а также способ оформления и монтировки позволяют отменить последние сомнения относительно происхождения основы исследуемых семи миниатюр. Следует также отметить, что подбор их отнюдь не случаен: даже в такой малочисленной группе представлена большая часть наиболее распространенных и любимых европейскими покупателями и коллекционерами сюжетов.

Атрибуция данной группы экспортных китайских миниатюр основана на следующих принципах:

- определение технических особенностей исполнения (размеры и характер основы, на которой исполнены миниатюры; красочная гамма и характерные особенности нанесения красочного слоя, его фактура и светопроницаемость);
- исследование способов оформления миниатюр и состояния их сохранности (особенности монтировки; характер и типичность имеющихся повреждений);
- изучение владельческих и иных надписей, сохранившихся на миниатюрах;
- стилистический анализ миниатюр, их художественных особенностей (репертуар сюжетов, их интерпретация; иконография, костюм и атрибуты);
- сопоставление миниатюр исследуемой группы с описанными и датированными аналогами из других собраний;
- установление возможных источников поступления (кем и когда были привезены из Китая исследуемые миниатюры).

Миниатюры из собрания РГИАХМЗ четко распадаются на две самостоятельные группы. К первой из этих групп относятся три миниатюры, получившие в литературе условное название «китайская фауна». На этих миниатюрах изображены рыбы, обитающие в реках Китая, а также в водах Восточно-Китайского, Южно-Китайского и Японского морей<sup>23</sup>. На белом, нейтральном фоне выступают изысканными силуэтами удачно скомпонованные изображения отдельных рыб (см. рис. 1–3)<sup>24</sup>.



*Рис. 1*



*Рис. 2*

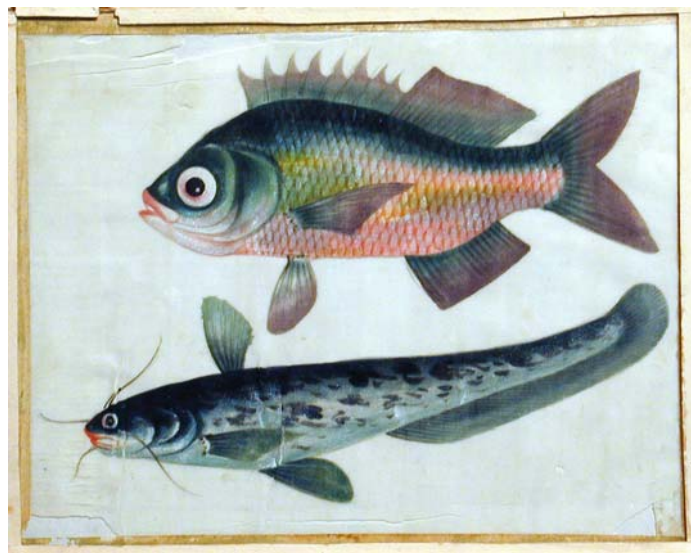


Рис. 3

Примечательно, что изображения рыб в общих чертах соответствуют тем принципам, которые соблюдались в европейских зоологических атласах того времени. Для полного сходства не хватает только цифр под изображением каждой из рыб и соответствующей экспликации в нижней части рисунка, как это обычно делается в изданиях подобного рода. Причем изображения рыб выполнены в весьма характерной натуралистической или, по выражению И. Уильямса, «гиперреалистической» манере, что также роднит наши миниатюры с европейскими естественно-научными изданиями середины XIX в. и свидетельствует о том, что они могли быть исполнены по заказу ученого или путешественника, интересующегося фауной Китая.

Сравнивая наши миниатюры с опубликованными аналогами из других собраний, можно предположить, что все они первоначально входили в единую тематическую подборку или альбом и явно вышли из одной и той же мастерской. В качестве аналога наших трех миниатюр можно привести альбом из коллекции Музея д'Орбиньи Бернон в Ла-Рошели (см. [14, с. 28, рис. 33])<sup>25</sup>. Аналогичные серии миниатюр хранятся также в Восточном музее в Дюрхэме (Англия) и в Вене, однако все они с точностью не датированы. Следует особо подчеркнуть, что ни одна из 60 миниатюр, подаренных И. Уильямсом Городскому музею Гуанчжоу, также не датирована.

Ответ на вопрос, почему животные и растения были одной из самых любимых и широко распространенных тем экспортных миниатюр, дает Г.Х.Р. Тиллотсон. Он пишет: «Вероятно, отбор тем и сюжетов осуществлялся покровителями художников, их постоянными заказчиками и покупателями. Заказы на подобные изображения (т.е. изображения растений и животных. – *Е.Ц.*) и даже целые серии их размещали руководители Английской Ост-Индской компании, имевшей серьезные научные интересы в



тех странах, где эта компания имела свои отделения. Многие служащие компании специально собирали не только гербарии местной флоры, но и их изображения, исполненные китайскими художниками. Рисунки были нужны потому, что последние лучше передавали естественные, природные цвета. Из подобных рисунков составлялись специальные подборки, которые затем отсылались в архивы компании, в Лондон, на Лиденхолл-стрит. Иногда такие рисунки делались непосредственно под наблюдением европейских ботаников» [12, с. 58]. Г.Х.Р. Тиллотсон приводит также сведения о том, что в 1803 г. Английская Ост-Индская компания запросила представителей своей фактории в Гуанчжоу заготовить изображения растений Китая, и они в соответствии с этим предписанием пригласили китайского художника «с целью изобразить все, что есть занимательного в растительной природе Китая» [12, с. 57]. Здесь следует подчеркнуть, что в стремлении достичь точности изображений английские и другие европейские заказчики достигли желаемых результатов. Скрупулезные, до мельчайших тонкостей точные изображения представителей китайской флоры и фауны, выполненные местными художниками, полностью соответствовали запросам европейских путешественников, естествоиспытателей и ученых<sup>26</sup>.

В связи с попыткой датировки этой группы наших миниатюр особого внимания заслуживает суждение С.Л. Кроссмана об изменениях, происходивших со временем в изображениях растений и животных на «*rith rare*». Он отмечает, что «во второй четверти XIX в. ботанически точные изображения сходят на нет, уступая место исключительно декоративным» [9, с. 183]. По аналогии можно предположить, что то же самое происходило и с миниатюрами, на которых изображены не растения, а животные, например рыбы. Таким образом, учитывая наблюдения Г.Х.Р. Тиллотсона и С.Л. Кроссмана, можно хотя бы в качестве рабочей гипотезы предположить, что наши миниатюры с изображением рыб могли быть исполнены около 1830 г.

Во вторую группу миниатюр из нашего собрания входят четыре жанровые композиции. В этой группе, руководствуясь принципами, принятыми европейскими исследователями, в свою очередь, можно выделить самостоятельные подгруппы. Например, «чиновники в церемониальном платье», «занятия и ремесла», «китайский театр» и, наконец, «портреты императоров и императриц»<sup>27</sup>. К каждой из этих подгрупп в нашем собрании можно отнести по одной миниатюре (см. рис. 4–7). Причем, по мнению И. Уильямса, ознакомившегося с воспроизведениями всех миниатюр из собрания РГИАХМЗ, эти четыре созданы в разных мастерских. Поскольку воспроизведение публикуемых миниатюр, к сожалению, не отличается высоким качеством, автор счел необходимым привести более или менее подробные описания, по мере необходимости подчеркивая те детали и особенности, которые важны для выявления их отличий или сходства с опубликованными аналогами из других собраний и, в конечном итоге, для их атрибуции.

На миниатюре «Мандарин со слугой»<sup>28</sup> (см. рис. 4) запечатлен молодой аристократ, сидящий в кресле, сделанном из узловатых стволов с наплывами и широким сиденьем, известном в китайской литературе как *чуанши и*,



Рис. 4

или *сянь и* (см. [1, с. 23, рис. 8]). Парадное придворное платье *цзифу* (см. [5, с. 62–64, 74]) и его аксессуары (шапка *дунгуань*, украшенная красным коралловым шариком *дин* и павлиньим пером с двумя глазками *шуань-янь кунцаолин*; халат с драконами *манпао* и ожерелье из хрустальных бусин *чаочжю*, одевавшееся в самых торжественных случаях) свидетельствуют о том, что его обладатель носил титул *гуна* 2-й степени (*фугогуна*). Однако все эти детали, к сожалению, не могут дать нам ключ к датировке этой миниатюры, так как описанные формы одежды стабильно сохранялись с 1759 г. вплоть до падения маньчжурской династии в 1911 г.<sup>29</sup> Слева изображен столик *тяоцзи* (см. [1, с. 44–45, рис. 37]) с мраморной столешницей, на котором стоят узкогорлая фарфоровая ваза с рельефным декором и бронзовая (?) трубка для курения опиума, являющаяся весьма характерным атрибутом многих экспортных акварелей. Как известно, тема курения опиума во второй четверти XIX в. была весьма актуальна в Китае; чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к каталогу И. Уильямса (см. [14, с. 136, рис. 42]), где изображена такая же трубка, только там ее держит в руках слуга. Здесь же, справа рядом с креслом стоит мальчик-челядинец с книгой в руке. Он слегка наклонился к своему хозяину и что-то тихо говорит ему, прикрыв рот рукой в соответствии с правилами этикета. Редко встречающийся квадратный формат этой миниатюры, казалось бы, может послужить косвенным указанием на время ее создания. Как сообщил

автору И. Уильямс, квадратный формат является весьма характерным признаком миниатюр конца XVIII в. Однако такой формат, возможно, является лишь следствием удаления краев листа, обрезанных владельцем или реставратором из-за какого-либо повреждения. Утверждать это с точностью не позволяет глухая монтировка.

На миниатюре под названием «Китаянка за рукоделием»<sup>30</sup> (см. рис. 5) изображена молодая китаянка из состоятельной семьи, о чем красноречиво свидетельствует ее костюм, занятая домашним рукоделием. Она сидит



Рис. 5

на высоком прямоугольном табурете *фандэн* (см. [1, с. 33–34, рис. 22]) и перематывает окрашенный в алый цвет шелк<sup>31</sup>. На втором плане слева изображен столик *тяоцзи* (см. [1, с. 44–45, рис. 37]) с мраморной столешницей, на котором стоит ярко-синяя ваза с цветами, выполненная в виде древнего жертвенного кубка. Женщина запечатлена в традиционном повседневном костюме *чанфу* (см. [5, с. 64]), выдержанном в глубоких темно-синих, черных и бирюзовых тонах с ярко-красной отделкой по рукавам. На ней безрукавка *бэйсинь*, или *каньцзянь* (см. [5, с. 64]), надетая поверх кофты *ао* с широкими рукавами, и штаны *ку*. Ее волосы уложены в высокую прическу, украшенную искусственными цветами и жемчугом. В ушах серьги с тройными жемчужными подвесками характерной каплевидной формы.

Миниатюры подобного рода часто входили в подборки, посвященные теме производства шелка. Обычно в них включались изображения сбора листа шелковицы, кормления тутового шелкопряда, разматывания шелковой нити из коконов, промывки и окраски шелка, установки ткацкого станка. Финальной в подобных сериях обычно была миниатюра с изображением женщины, работающей за ткацким станком (см. [14, с. 150, рис. 54]). «Традиционный характер расстановки мебели в интерьере и неизменность форм отдельных видов мебели предопределены философией времени, заключающейся в контексте китайской культуры в осознании отсутствия глубокого различия между вечностью и древностью, древностью и современностью. Столетиями соблюдавшееся единообразие основных форм мебели и постоянный характер ее расстановки зримо сближали быт каждого последующего поколения с образом жизни древних предков. Более того, современная жизнь в ряде случаев сознательно имитировала образ жизни глубокой древности» [1, с. 126–127]. Именно такой подход к изображению костюмов, мебели и аксессуаров находим мы и на этих двух миниатюрах.

Третья из четырех жанровых миниатюр под названием «Танцующая китайянка»<sup>32</sup> (см. рис. 6) представляет собой изображение девушки в архаичном «ханьском» костюме. Юная особа запечатлена в характерной,



Рис. 6

вероятно танцевальной, позе. Кокетливо обернувшись, она продолжает идти вперед мелкими шажками. Ее левая, опущенная вниз рука полностью скрыта широким и очень длинным «струящимся» рукавом *шуйсю*, а правая согнута в локте и поднята вверх как бы для того, чтобы поправить прическу. Следует подчеркнуть, что такие рукава *шуйсю* (см. [5, с. 35]) сохранились в цинские времена только в театральном женском костюме. Другие детали также указывают на явную архаизацию костюма. На танцовщице красная кофта *ао* (см. [5, с. 64]), расшитая или затканная (?) цветами пиона, и юбка *цюнь* (см. [5, с. 35–36]) с алым поясом из крученого шелка, завязанным спереди особыми декоративными узлами-бантами *хуацзе* (см. [5, с. 36]). В ушах у нее жемчужные серьги, а высокую прическу, уложенную на старинный манер, украшают нитки жемчуга и шпильки с головками из драгоценных камней. Подобная архаизация костюма может свидетельствовать о том, что девушка – актриса, участвующая в некоем театральном представлении, например играющая роль «красавицы» в пьесе на исторический сюжет. Однако, как считает И. Уильямс, вполне возможно, что художник изобразил ее в архаичном «ханьском» костюме в соответствии с требованиями заказчика или просто потому, что подобным способом желал привлечь внимание европейцев, интересовавшихся «восточной экзотикой».

Последняя, четвертая в группе жанровых миниатюр (и одна из лучших в нашем собрании) представляет собой «портрет» императрицы<sup>33</sup> (см. рис. 7).



Рис. 7

На этой миниатюре, названной в книге поступлений музея «Юноша в кресле», а в списке Ярославского художественного музея – «Мандарин», вне всяких сомнений, изображена молодая женщина, а не мужчина<sup>34</sup>. Царственная особа в церемониальном облачении императрицы династии Цин изображена восседающей на «золотом драконовом троне» в характерной статичной позе. Кончики ее изящных туфель, выглядывающие из-под длинного халата, покоятся на обитом малиновым бархатом подножии. Кисти рук, скрытые длинными рукавами с манжетами характерной «копытообразной» формы *матисю*, или *сюдуань* (см. [5, с. 34, табл. VIII]), лежат на резных подлокотниках трона. Тяжелый парчовый халат *чаопао*, по традиции расшитый фениксами, длинное церемониальное ожерелье *чаочжу* на шее, серьги с крупными жемчужными подвесками каплевидной формы и все прочие даже самые мелкие детали выписаны очень тонко. Аналогичные миниатюры, с незначительной разницей в деталях, как сообщила автору Т.И. Виноградова, хранятся в собрании Библиотеки СПбФ ИВ РАН и в коллекции И. Уильямса, подаренной Городскому музею Гуанчжоу (см. [14, с. 94, рис. 3]). Причем в обеих коллекциях хранятся и парные «портреты» императоров. На «портретах» императоров ног, даже кончиков туфель, совсем не видно, что типично для мужских изображений в целом. А для изображений дам, в том числе и императриц, показ кончиков туфель – весьма характерная деталь, своего рода непременный атрибут, как бы концентрирующий внимание на этом идеале женской привлекательности – миниатюрной ножке, «лотосовом крючочке». Так что наличие этой детали позволяет с полной уверенностью считать нашу миниатюру изображением женщины. Кроме того, наличие вышитых на ее халате фениксов, служивших издревле символом императрицы, а не драконов, прерогативы императора, является дополнительным аргументом в пользу такого утверждения. «Кресло», на котором восседает императрица, с характерными стилизованными драконьими лапами и головами, представляет себе художник-миниатюрист из Гуанчжоу. В целом по манере исполнения наша миниатюра близка аналогичной миниатюре из так называемого «альбома Суньцюа», подаренного И. Уильямсом городскому музею Гуанчжоу, и воспроизведенной в его каталоге (см. [14, с. 94, рис. 3]). Разумеется, данное изображение ни в коем случае не может быть признано «портретом» какой-либо из реально существовавших императриц династии Цин в истинном значении этого слова. Для того чтобы в этом убедиться, достаточно внимательно рассмотреть лицо женщины, изображенной на нашей миниатюре, и сравнить его с вышеупомянутыми аналогами. Очевидно, что на всех вышеперечисленных миниатюрах лицо лишено каких бы то ни было черт индивидуальности. Это лицо миловидной молодой женщины, и только. В отношении подобных изображений уместнее было бы говорить не о «портрете», а о некой иконографической схеме, собирательном, обобщенном образе. Таково было представление китайского живописца, жившего в Гуанчжоу, вдали от столицы, о том, как должны выглядеть властитель или властительница Китая.



Внимательно рассмотрев четыре жанровые миниатюры из нашего собрания (см. рис. 4–7), нетрудно заметить, что, хотя они и не являются продукцией какой-либо одной мастерской, всех их объединяет красочная гамма, основанная на применении чистых и ярких основных цветов. Это глубокий, бархатистый синий (*цин*), родственный тому синему цвету, который так хорошо известен по росписям на фарфоре (*цинхуа*), ярко-красный (*хун*), насыщенный, изумрудно-зеленый (*люй*) и охристо-желтый (*хуан*). Нежно-розовые, «телесные» тона с использованием свинцовых белил применяются мастерами лишь при моделировке лиц и рук. Подобный колорит, согласно наблюдениям С. Клунаса (см. [8, с. 73–80]), должен указывать на относительно позднее происхождение наших жанровых миниатюр. Принимая во внимание высокий уровень исполнения с тончайшей проработкой мельчайших деталей и прекрасно сгармонизированный колорит, группу жанровых миниатюр, вероятно, можно датировать второй половиной 1840-х годов<sup>35</sup>.

Хранителям музейных фондов хорошо известно, что попавшие в музей частные собрания нередко утрачивают свою целостность, их расформировывают в соответствии с принятой в данном музее системой хранения (по материалу, технике исполнения, сюжетам и др.). При этом сведения об источнике и времени поступления с течением времени сплошь и рядом утрачиваются. В конце концов, установление имени первоначального владельца и точной даты поступления предметов в музей превращается в трудную, а то и просто невыполнимую задачу. Иногда, правда, успех в этом трудном деле приходит случайно, а не в результате кропотливых архивных изысканий. Но такие случаи крайне редки и выпадают на долю исследователя, как правило, после многих месяцев, а то и лет упорного труда. В феврале 1999 г. в Ярославском художественном музее была открыта выставка под характерным названием «Восток глазами русских», приуроченная к 200-летию со дня рождения З.Ф. Леонтьевского. Материалы этой выставки, а также последующие публикации (см. [2, с. 16]) помогли автору выдвинуть гипотезу относительно происхождения публикуемых миниатюр. Их вполне могли привезти в Ярославль либо сам З.Ф. Леонтьевский, либо один из двух других членов Российской духовной миссии в Пекине: П.А. Тугаринов или И.М. Немиров. Так же, как и Леонтьевский, оба они были уроженцами Ярославля и так же, как он, по возвращении из Китая жили или часто бывали на родине.

В истории развития политических, экономических, культурных и религиозных отношений между Россией и Китаем значительную роль сыграла Российская духовная миссия в Пекине. Из ее рядов вышло подавляющее большинство русских синологов, в том числе и З.Ф. Леонтьевский (см. [6, с. 130]). Его имя, однако, известно лишь узкому кругу специалистов: являясь современником Н.Я. Бичурина, он всегда оставался на вторых ролях. Вместе с тем научное наследие З.Ф. Леонтьевского позволяет охарактеризовать его как одного из крупнейших синологов середины XIX в. Захар Федорович родился в Ярославле 25 января 1799 г. По окончании гимназии как лучший ученик он был рекомендован для поступления в Петербургский

университет. Склонность к рисованию и языкам не помешала ему, однако, избрать физико-математическое отделение. Его студенческие годы совпали с подготовкой к отправке в Китай Десятой духовной миссии (1820–1831), возглавлявшейся архимандритом Петром (П.И. Каменским). Впервые в состав миссии набрали студентов высших учебных заведений столицы. Ни одна из предыдущих миссий не смогла бы похвастаться столь значительным числом лиц, подготовленных к практической деятельности. В Пекине З.Ф. Леонтьевский изучал китайский, монгольский и маньчжурский языки, выполнял обязанности переводчика, затем прибавилась должность эконома. Будучи в Китае, он перевел на китайский язык три тома «Истории государства Российского» Н. Карамзина, за что был удостоен звания *гоши* (почетного историографа). Начальник миссии характеризовал его как «трудолюбивейшего чиновника, действительно полную о себе надежду подающего». Кроме своих непосредственных обязанностей Леонтьевский активно занимался собирательской деятельностью. Он покупал книги, в том числе для Публичной библиотеки в С.-Петербурге и для П.Л. Шиллинга, известного ученого и коллекционера восточных рукописей. Леонтьевский увлекался нумизматикой и собрал значительную коллекцию восточных монет, подаренную им впоследствии Академии Наук. Известно, что при отправке Леонтьевского в Китай ему вменялось «по особенной при том склонности своей... вникнуть в искусства рисования и живописи». А такая склонность у него действительно была: многие страницы его дневника, хранящегося ныне в архиве Петербургского филиала ИВ РАН, украшены рисунками-иллюстрациями (см. [2, с. 128]).

Миссия, в составе которой находился З.Ф. Леонтьевский, вернулась из Пекина 3 сентября 1831 г., а в 1832 г. в «Северной пчеле» (№ 191–193) появилась статья «Кабинет китайских редкостей, принадлежащий З.Ф. Леонтьевскому, члену смененной ныне Российской миссии в Пекине». В ней журналист В.П. Бурнашев рассказывал о своем посещении квартиры З.Ф. Леонтьевского, о его коллекции рисунков и предметов быта. В том же году Захар Федорович передал предметную часть коллекции в Кунсткамеру (МАЭ им. Петра Великого), где она хранится и поныне (см. [2, с. 128]). По возвращении из Китая З.Ф. Леонтьевский служил переводчиком в Азиатском департаменте. В 1866 г. он был уволен со службы в чине коллежского советника, спустя два года переселился на свою родину, в Ярославль, где и умер 21 июля 1874 г. К сожалению, пока не удалось установить, кто из членов семьи, родственников или близких друзей стал наследником имущества З.Ф. Леонтьевского, где после смерти ученого хранились его личные вещи<sup>36</sup>.

Петр Андреевич Тугаринов родился в Ярославле в 1806 г. в семье священника. Окончив в 1827 г. местную семинарию с отличием, он поступил в Петербургскую духовную академию в числе «казеннокоштных» студентов. Прочувшись там два года, он пожелал вступить в Пекинскую духовную миссию в духовном сане, тогда же был пострижен в монашество с именем Поликарпа и вскоре отправился в Китай. С 11 января 1830 по октябрь 1835 г. он состоял при миссии в должности иеродьякона, но по болезни вынужден



был возвратиться в С.-Петербург. В 1837 г. он вновь поступил в академию «для завершения образования», а в 1839 г. блистательно закончил ее со степенью магистра. В том же, 1839 г. «Высочайшим повелением» П.А. Тугаринов был назначен начальником новой Росссийской духовной миссии в Пекине, 16 августа 1839 г. произведен в сан архимандрита и вновь отправился в Китай. По окончании службы архимандрит Поликарп (Тугаринов) возвратился на родину 22 декабря 1850 г. А в 1851 г. «по собственному избранию, пожелал поступить на жительство в Югскую Дорофееву пустынь, находящуюся в 17 верстах от Рыбинска». В 1863 г. отец Поликарп был избран настоятелем этого монастыря. В том же, 1863 г. он был назначен благочинным соборов и монастырей Рыбинска и Мологи (см. [4, с. 12]).

В ту же самую миссию, начальником которой был избран архимандрит Поликарп (Тугаринов), и из той же С.-Петербургской академии поступил третий ярославец – кандидат богословских наук Иона Макарович Немиров. Он родился 15 июня 1810 г. в селе Руново Романово-Борисоглебского уезда, в 20 верстах от Романова, в семье причетника. По окончании курса Ярославской духовной семинарии в 1834 г. как отличный ученик он «был истребован» в С.-Петербургскую духовную академию. Здесь через два года, т.е. в 1836 г., он вступил в монашество под именем Иннокентия и 3 ноября того же года рукоположен в иеродьяконы. В 1839 г. в этом сане он и окончил курс со степенью кандидата богословия, а затем был произведен в сан иеромонаха и назначен в Пекинскую духовную миссию под начальством архимандрита Поликарпа (Тугаринова). По возвращении из Пекина в декабре 1850 г. отец Иннокентий (Немиров) служил настоятелем в Троице-Зеленецком монастыре Петербургской губернии (1851–1856), в Старорусском Преображенском монастыре Новгородской губернии (1856–1859) и Ярославском Афанасьевском монастыре (1862–1865). В 1866 г. И.М. Немиров был назначен начальником С.-Петербургского уездного духовного училища. Известно также, что в 1851 г. он сделал пожертвование в Казанский монастырь Ярославля (см. [4, с. 12]).

Косвенным свидетельством в пользу гипотезы о том, что наши миниатюры могли быть привезены в Ярославль З.Ф. Леонтьевским, П.А. Тугариновым или И.М. Немировым, может служить тот факт, что до поступления в 1925 г. в Ярославский художественный музей они хранились в Ярославском губернском архиве, а туда попали из бывшего Казанского монастыря, в помещениях которого долгое время располагался архив<sup>37</sup>. Сопоставление сведений о времени пребывания в Китае З.Ф. Леонтьевского, П.А. Тугаринова и И.М. Немирова позволяет уточнить возможные датировки публикуемых миниатюр из собрания РГИАХМЗ, основанные на их иконографии и стилистических особенностях. Первые три миниатюры, с изображением рыб, вполне возможно, были созданы около 1830 г. и, следовательно, могли быть привезены как самим З.Ф. Леонтьевским, так и сменившим его на службе в Пекине П.А. Тугариновым. Что же касается остальных четырех миниатюр, то, принимая во внимание особенности исполнения и сюжеты, их следовало бы отнести скорее ко второй половине 1840-х годов. А это означает, что привезти их в Россию могли

только П.А. Тугаринов и И.М. Немиров. Других лиц, которые могли бы привезти в Ярославль подобные миниатюры, автору пока обнаружить не удалось. Довольно слабым аргументом в пользу «случайного» происхождения миниатюр является предположение о том, что они могли быть куплены на Нижегородской ярмарке как «китайские курьезы» неким провинциальным любителем восточной экзотики. Такая версия представляется автору недостаточно веской по двум причинам. Во-первых, неискушенный покупатель, предпочитающий всевозможные «курьезы», вероятно, приобрел бы «сцены казней», «эротические картинки», возможно миниатюры с изображением «китайских церемоний». Но наша коллекция не содержит ничего подобного и скорее указывает на вкусы подготовленного человека, возможно побывавшего в Китае или неплохо знакомого с этой страной. А во-вторых, неизвестно, существовали ли на Нижегородской ярмарке лавки, торговавшие такими миниатюрами, и вообще можно ли было купить их в провинциальной России в середине XIX в.

В заключение, подводя итоги проделанной работы, следует еще раз с сожалением констатировать, что точная атрибуция каждого из рассмотренной группы памятников пока невозможна по целому ряду объективных причин. Это и малое количество опубликованных и точно датированных памятников, и относительно слабая изученность источников, и терминологическая путаница, и отсутствие достаточных сведений о непосредственных исполнителях миниатюр и владельцах мастерских, и распыленность самих миниатюр по многочисленным государственным и частным коллекциям. Поэтому главную свою задачу автор видел в публикации и, таким образом, введении в научный оборот группы ранее неизвестных памятников китайского экспортного искусства, а также в кратком освещении основных проблем, связанных с их атрибуцией и датировкой.

### Примечания

<sup>1</sup> Несмотря на то что термин «*rich paper watercolours*» прочно вошел в англоязычную литературу, автор считает более оправданным использование либо традиционного китайского термина *тунцао чжи*, так как он точно указывает на материал основы китайских экспортных миниатюр, либо менее удобное, длинное, но исчерпывающее русское наименование – «экспортные миниатюры на лубе тетрапанакса бумажного», так как техника исполнения этих миниатюр более похожа не на классическую европейскую акварель или традиционную китайскую живопись тушью на шелке или бумаге, а на гуашь, где применяются водорастворимые, но корпусные, укрьивистые краски, и в первую очередь белила.

<sup>2</sup> В этом отношении история изучения *тунцао чжи* очень напоминает историю изучения *няньхуа*, также в течение длительного времени отвергавшихся учеными кругами Китая.

<sup>3</sup> Академик В.М. Алексеев писал в своих дневниках (опубликованы под названием: «В старом Китае. Дневники путешествия 1907 г.». М., 1958): «Европейцу, начиненному своими условностями, которые он принимает за абсолютную норму,

все несовместимое с его привычками кажется странным до дикости, глупым и смешным» (с. 178).

<sup>4</sup> «Их стоимость для вещей среднего достоинства и высококачественных, – писал в 1844 г. Осмонд Тиффани, – колеблется от одного до двух долларов за дюжину... или вы можете заказать подборку, включающую императора и императрицу, высокопоставленных мандаринов и придворных дам в парадных одеяниях, эти миниатюры будут стоить восемь долларов» (*O. Tiffany. The Canton Chinese, or the American's Sojourn in the Celestial Empire. Boston & Cambridge, 1849; цит. по [14, с. 39]*).

<sup>5</sup> Как отмечает С. Клунас, «фотография завоевала Гонконг около 1846 г.» [8, с. 77]. А в 1888 г., как известно, появилась камера «Кодак» для мгновенной съемки.

<sup>6</sup> Как подчеркивает Т.И. Виноградова, «различные жанры и стили рисунка в Китае, выполненные на отдельных листах для альбомов, популярны, но всегда – маргинальны по отношению к живописи. Часто альбомы с рисунками создавались для какой-то определенной познавательной цели. Прикладное значение альбомных рисунков повлияло на их оценку эстетической мыслью» [3, с. 206–207].

<sup>7</sup> В 2004 г. в сборнике материалов XXXIV научной конференции «Общество и государство в Китае» была опубликована статья Т.И. Виноградовой (см. [3]), затрагивающая тему *тунцао чжи*.

<sup>8</sup> Специальное название для обозначения живописных миниатюр на лубе *тунцао* – *тунцао чжи* – появилось в китайском языке, по мнению большинства исследователей, одновременно с возникновением самой техники.

<sup>9</sup> См. подробнее: Т.Б. Аранова. Китайские расписные эмали. Собрание Государственного Эрмитажа. М., 1988. С. 27 и сл.

<sup>10</sup> Этому посвящены, например, такие работы, как статьи Т.И. Виноградовой «„Встреча героев“ – новая жизнь старой традиции» (в: XXXII научная конференция «Общество и государство в Китае». М., 2002. С. 297–302) и М.Н. Неглинской «Механические часы в цинском Китае (XVII – начало XX в.)» (в: XXXV научная конференция «Общество и государство в Китае». М., 2005. С. 263–285).

<sup>11</sup> Одной из самых замечательных фигур среди них был Джузеппе Кастильоне (1688–1766; китайское имя Лан Шинин), итальянец по происхождению, проживавший в Китае с 1715 по 1766 г. Он в совершенстве овладел китайской техникой живописи и пользовался ею наравне с европейской, прекрасно знал китайский язык и классическую китайскую литературу, имел учеников как среди европейских миссионеров, так и среди китайцев. Среди других европейских художников, работавших в Китае, особого внимания заслуживает еще одна фигура. Это француз Жан-Дени Аттире (китайское имя Ван Шичжэн), прибывший в Пекин в 1738 г. По заказу императора он написал целый ряд портретов императриц, принцесс, других членов императорского дома, а также 22 портрета военачальников, плененных во время Туркестанского похода.

<sup>12</sup> Для периода с 1736 по 1799 г. см., например, [15].

<sup>13</sup> Никаких подписей или иных знаков принадлежности к той или иной мастерской нет и на всех публикуемых миниатюрах из собрания РГИАХМЗ.

<sup>14</sup> Это описание процесса изготовления *тунцао чжи* сильно напоминает описание мастерских по росписи фарфора, где каждый из мастеров и подмастерьев выполнял свои, строго закрепленные за ним операции (см., например, [16]).

<sup>15</sup> Академик В.М. Алексеев в своей «Китайской народной картине» (М., 1966) привел исчерпывающее описание этого процесса (с. 19).

<sup>16</sup> Любопытно отметить, что если следовать буквальному значению слов, то именно *тунцао жчи*, исполненные на лубе, а не на бумаге *няньхуа*, следовало бы называть «лубками» (см. [3, с. 207]).

<sup>17</sup> Существует множество значительно более ранних свидетельств использования этого материала для изготовления искусственных цветов. Из официальных хроник династий Тан и Сун известно, что многие простолюдины зарабатывали себе на жизнь изготовлением искусственных цветов для украшения женских причесок из луба *тунцао*. При этом провинция Цзянсу прославилась этим производством (см. [14, с. 35]).

<sup>18</sup> Р. Пердю и С. Крэбель в 1961 г. зафиксировали на о. Тайвань существование девяти фабрик, занимавшихся изготовлением луба тетрапанакса. На этих фабриках было занято от 9 до 12 рабочих, главным образом женщин. Изготавливался луб традиционным способом, вручную (см. [11]). Л. Белл, побывавшая на о. Тайвань в 1980 г., засвидетельствовала, что «*ritu paper*» в ограниченном количестве все еще там производили (см. [7]). Однако уже в 1998 г. Фэй Вэньцай, реставратор бумаг из Смитсоновского института в Вашингтоне, сообщает, что традиционное производство луба тетрапанакса бумажного практически перестало существовать (см. [13]).

<sup>19</sup> Весьма примечателен тот факт, что в списке, составленном И. Уильямсом в 2000 г., не указан ни один российский музей, библиотека или архив.

<sup>20</sup> Эта серия включает следующие издания и статьи: (1) Народная картина старого Китая (*няньхуа*) в собрании Рыбинского музея-заповедника: Каталог. Авт.-сост. *Цешинская Е.А.* Рыбинск, 2000. 68 с., илл.; (2) Фарфор и керамика Китая и Японии XVIII – первой трети XX века в собрании Рыбинского музея-заповедника: Каталог. Авт.-сост. *Цешинская Е.А.* Рыбинск, 2000. 96 с., илл.; (3) *Цешинская Е.А.* Неизвестная коллекция провинциального музея. (Некоторые итоги научного освоения китайской коллекции из собрания Рыбинского музея-заповедника // XXXIII научная конференция «Общество и государство в Китае». М., 2003. С. 251–260; (4) *Цешинская Е.А.* Флакон для нюхательного табака из собрания Рыбинского музея-заповедника: публикация памятника и проблемы атрибуции // XXXV научная конференция «Общество и государство в Китае». М., 2005. С. 286–298.

<sup>21</sup> Судя по акту передачи № 3 от 14 февраля 1966 г., из Ярославского художественного музея было передано восемь миниатюр. Однако в книгу поступлений Рыбинского музея-заповедника было занесено только семь. Судьба восьмой миниатюры, значащейся в списке как «Семейная сцена», автору неизвестна.

<sup>22</sup> Ярославский художественный музей за время своего существования подвергался многочисленным реорганизациям. Так, первоначально он назывался Художественной галереей, Областным художественным музеем, а позже был объединен с Ростовским музеем-заповедником и носил название Ярославско-Ростовского историко-художественного музея-заповедника. В 1965–1966 гг. он подвергся очередной реорганизации: коллекция зарубежного искусства, хранившаяся в собрании музея с момента его организации, была передана в Рыбинский музей. А сам музей с тех пор и до настоящего времени носит название Ярославского художественного.

<sup>23</sup> Легко узнаваемы жемчужный окунь [*Glaucosoma hebraicum*] и кобия [*Rachycentron canadus*] (см. рис. 1); пагр, или красный тай [*Pagrus major*], и желтощека [*Elopichthys bambusa*] (см. рис. 2); китайский сом [*Silurus sinensis*] (см. рис. 3).

<sup>24</sup> «Три рыбы». 19,9 x 26,5 см (здесь и далее указаны размеры с монтировкой). РБМ – 11517. «Четыре рыбы». 19,2 x 25,1 см. РБМ – 11518. «Две рыбы». 19,5 x 24,4 см. РБМ – 11519.

<sup>25</sup> Первоначально этот альбом принадлежал барону де Шассирону, посетившему Китай (Гуанчжоу, Шанхай, Пекин) между 1858 и 1861 гг. и привезшему много великолепных образцов китайского искусства и художественного ремесла. В его коллекцию входило четыре больших альбома великолепных миниатюр на лубе *тунцао*, в том числе 12 миниатюр с изображениями рыб. Одна из этих миниатюр опубликована (см. [14, рис. 33]).

<sup>26</sup> В связи с этим заслуживает особого упоминания хранящаяся в Музее естественной истории в Лондоне коллекция Джона Ривза (John Reeves; 1774–1856), служившего «чайным инспектором» Ост-Индской компании в Гуанчжоу. Любитель-натуралист и коллекционер, он заказывал изображения представителей местной фауны и флоры нескольким китайским художникам. Но все эти миниатюры исполнены на фабричной европейской бумаге (см. [14, с. 69]).

<sup>27</sup> Как сообщила автору Т.И. Виноградова, в рукописном отделе Библиотеки СПбФ ИВ РАН хранится альбом с изображениями представителей различных сословий цинской эпохи, состоящий из 36 миниатюр.

<sup>28</sup> «Мандарин со слугой». 16,6 x 16,3 см. РБМ – 11520.

<sup>29</sup> И. Коростовец в своей книге «Китайцы и их цивилизация» (СПб., 1898) указывал: «Господство нормы и стандарта считалось необходимым для идентификации индивида с его социальной группой и для отличия этой группы от других. Строгая регламентация формы, цвета, нашивок или украшений на платье, головном уборе, размеры дома или коляски были законом в Китае» (с. 325). Внешнее соблюдение этикета, ставшее своего рода традицией-модой, способствовало стабилизации норм жизни, стандартной неподвижности образца, восходящего к древнему конфуцианскому *цзюньцзы*, к описанным в «Ли цзи» ритуалам и церемониям.

<sup>30</sup> «Китайка за рукоделием». 24,5 x 19,2 см. РБМ – 11521.

<sup>31</sup> О символике красного цвета в традиционном китайском искусстве см. [5, с. 85–86].

<sup>32</sup> «Танцующая китайка». 24,4 x 19,5 см. РБМ – 11522.

<sup>33</sup> «Императрица на троне». 23,0 x 16,5 см. РБМ – 11523.

<sup>34</sup> Подобного рода ошибки происходят достаточно часто. Один из таких курьезных случаев даже описан в предисловии к книге Л.П. и В.Л. Сычевых «Китайский костюм. Символика и история» (см. [5, с. 5]).

<sup>35</sup> И. Уильямс в целом согласен с такой датировкой.

<sup>36</sup> Известно, что З.Ф. Леонтьевский был женат, имел детей, «из коих в живых остались три дочери. Семейство свое он оставил, по взаимному согласию, в Петербурге, а сам переселился на родину» [4, с. 11].

<sup>37</sup> Одновременно с Губернским архивом в различных помещениях монастыря существовали жилые помещения, которые со временем были переданы архиву. Рисунки, чертежи и документы жильцов освобожденных квартир передавались в архив. Однако описи этого имущества не составлялись (см. ГАЯО, ф. Р–1400; оп. 1,

д. 8, л. 7). Документы самого Ярославского губернского архива за 1920–1930-е годы практически не сохранились.

### Литература

1. Белозерова В.Г. Традиционная китайская мебель. М., 1980.
2. Васильева О.В. Из истории одного собрания // Восточная коллекция. 2002, № 2(9). С. 126–129.
3. Виноградова Т.И. Акварельные миниатюры и китайская театральная народная картина // XXXIV научная конференция «Общество и государство в Китае». М., 2004. С. 205–211.
4. Соколов А. Ярославцы, жившие в Китае, или ярославские синологи // Ярославские губернские ведомости. Неофициальная часть. 1872. № 4. С. 11–12.
5. Сычев В.Л., Сычев Л.П. Китайский костюм. Символика, история, трактовка в литературе и искусстве. М., 1975.
6. Шубина С.А. Научное наследие Захара Федоровича Леонтьевского // Восточная коллекция. 2002, № 2(9). С. 130–133.
7. Bell L.A. Papyrus, Tapa, Amate & Rice Paper: Papermaking in Africa, the Pacific, Latin America & Southeast Asia. Liliaceae Press, Oregon, 1985.
8. Chinas C. Chinese Export Watercolours. London, Victoria and Albert Museum, 1984.
9. Crossman C.L. The Decorative Arts of the China Trade. Suffolk, Antique Collector's Club, 1991.
10. Howard D.S. A Tale of Three Cities: Canton, Shanghai & Hong Kong, Three Centuries of Sino-British Trade in Decorative Arts; Sotheby's, [б.г.].
11. Perdue R.E., Kraebel C.J. The Rice Paper Plant, Tetrapanax Papyrifera // Journal of Economic Botany. 1961, Vol. 15, № 2.
12. Tillotson G.H.R. Fan Kwae Pictures – Paintings and Drawings by George Chinnery and Other Artists in the Collection of the Hongkong and Shanghai Banking Corporation. L., 1987.
13. Tsai Fei Wen. Historical Background of Tetrapanax Pith Paper Artefacts // ICOM Ethnographic Conservation Newsletter, № 19, April 1999.
14. Views from the West. Collection of nineteenth century pith paper watercolours donated by Mr. Ifan Williams to the City of Guangzhou. Beijing, 2001.
15. Жун Кэ. Ваньли Цянлун шицзянь сифан мэйшуды шучжю. (Проникновение западного искусства в Китай в период Ваньли–Цяньлун) // Мэйшу яньцзю. 1959, № 1. С. 48–56.
16. Лань Пу. Цзиндэчжэнь таолу (Описание цзиндэчжэньского фарфорового производства). Пекин, 1815.