

М.А. Неглинская

ИВ РАН

Технические новации в китайских ювелирных украшениях XVII – начала XX вв.

Двустороннее сближение культур – европейской и китайской – и их участие в едином стилевом процессе очевидно уже на этапе раннего расцвета стиля шинуазри¹. Взаимодействие в области ювелирного искусства периода поздней империи остаётся одной из областей, по-прежнему открытых для исследования. Уже можно считать доказанным, что в XVII–XVIII вв. характерные для Китая типы украшений, декоративные мотивы, технические приёмы и средства художественной выразительности начали проникновение в западное ювелирное дело². О технических новациях европейского происхождения, повлиявших на эстетику китайских украшений XVII – начала XX вв., известно меньше.

Атрибуция произведений западных ювелиров XVII–XVIII вв., как правило, не вызывает сомнений по причине абсолютного господства в них огранённых камней. В изделиях китайского ремесла тех же веков *ляоши* 料石 – огранённые камни и стеклянные стразы – встречаются значительно реже, но в качестве культурной новации заслуживают специального рассмотрения.

Ранним примером украшения, инкрустированного хрусталём ступенчатой (изумрудной) огранки, представляется датирующаяся концом эпохи Мин 明 (1368–1644) мужская шпилька *цзань* 簪 (в форме большого гвоздя), найденная в погребении Му Жуй 沐馥 вблизи южной минской столицы – Нанкина³. Появление этой новации в предмете наиболее древней традиционной формы можно объяснить специфической ситуацией южного Китая, служившего «окном в Европу» – здесь располагались порты внешней торговли Макао и Гуанчжоу/Кантон, в которых обосновались первые католические

© Неглинская М.А., 2013

миссионеры – иезуиты⁴. Изумрудная огранка широко использовалась западными ювелирами в вещах стиля барокко XVII в., но не китайскими мастерами, даже в более поздние века предпочитавшими резные камни и огранку кабошон⁵. В такой связи украшение из Нанкина может быть понято как результат случайного эксперимента, отражающий потенциальную возможность обновления даже в этом наиболее консервативном виде китайского ремесла, связанного с традиционным бытом и ритуальной сферой.

Использование камней европейской огранки в украшениях периода Цин (1644–1911), напротив, представляет собой закономерность, согласующуюся с культурной концепцией маньчжурской династии⁶. Драгоценные камни и стразы сложной огранки были распространены в украшениях и часах, поступавших в цинский Китай из европейских стран⁷. При этом известно, что западные часовщики, работавшие для китайского рынка, выполняя оправы механизмов, старались учитывать местный вкус, предпочитавший жемчуга и эмали бриллиантам [13].

Устоявшиеся эстетические предпочтения порой вступали в противоречие с политическими и культурными амбициями цинского двора, и тогда традиционные по формам украшения императриц и наложниц высших рангов отделялись европейскими огранёнными камнями и стразами. Среди 342 опубликованных украшений императриц и наложниц из Дворцового музея Гугун (Пекин) стразами и камнями сложной огранки инкрустировано только 15 вещей; примерно треть их, включая карманные часы, представляется продукцией европейского производства. В остальных украшениях этой группы, которые могли быть выполнены или доработаны китайскими мастерами, использованы камни и стекло ступенчатой и павильонной огранки («овальной», «маркиз», но чаще – огранки «роза»), закреплённые в традиционном глухом касте или при помощи лапок-крапанов (*тоцзо* 托座). Вероятно, все стразы и огранённые самоцветы, отличающиеся высоким качеством огранки, были привозными. Важно отметить, что ни одно из опубликованных украшений ритуального костюма (*чаофу* 朝服) подобной отделки не имеет⁸.

Самые ранние точно датированные вещи из тайванского дворцового музея, в которых применяются камни европейской огранки, это выполненные в период Цзя-цин 嘉慶 (1796–1820) парные шпильки *люсу* 流蘇 с подвесками (дл. иглы – 16 см, дл. подвески – 6,5 см., серебро, золочение, цветные камни, перья зимородка, аппликация, 1814) [11, № 212]. Жемчужные бусины перемежаются матовыми резными камнями (кораллом и лазуритом), снизу к подвескам прикреплены

прозрачные овальные стразы с заострёнными концами. Большинство подобных компромиссных украшений из тайваньской коллекции относится к периоду Дао-гуан 道光 (1821–1850) и второй половине XIX века⁹. Формы их оправ также больше тяготеют к одной из двух культурных традиций.

Среди вещей китайских форм, инкрустированных «розами», примечательны женские шпильки *цзань* 簪¹⁰. В стилистическом плане им противоположны бытовавшие при цинском дворе украшения европейских форм: брошь-веточка с условными цветами, лепестки которых образованы стразами в традиционных глухих кастах (5,2×1,3 см; золочёное серебро, стразы, инкрустация) и два комплекта серёг с закреплёнными в ажурных крапановых кастах подвесками из крупных огранённых камней и обрамляющих мелких кристаллов (дл. 4,7 и 3,8 см; золото, кабошоны, жемчуг, рубиновые «розы» и «овалы») [11, №№ 330, 220, 223]. Свет, проникающий в «окна» крапановых кастов, усиливает игру огранённых камней. Об успешной рецепции западного опыта в украшениях традиционных форм свидетельствует наличие тонких контурных оправ и лапок для фиксации прозрачных камней огранки кабошон (пример тому – навершие шпильки-уховёртки *эрвацзань* 耳挖簪 в форме веточки цветущей груши; размеры 13×2,2 см; серебро, золочение, изумруд или зелёный жадеит, жемчуг, сапфир, алмазы?, инкрустация) [11, № 172]. Подобные произведения цинских ювелиров и ориентированные на китайский рынок изделия европейских мастеров образовали художественный фонд, базирующийся на общих формально-стилистических принципах.

Вместе с тем, очевидно, что гладко шлифованные камни неправильных форм даже в цинское время сохраняли приоритетное значение в китайском ювелирном деле. Вероятно, ими иногда заменяли огранённые кристаллы в привозных западных вещах: такая возможность подтверждается наличием клейм *фа хуа цзу цзинь* 法華足金 – «золотая оправа французской выделки», проставленных на некоторых произведениях, инкрустированных кабошонами¹¹.

Около середины маньчжурского правления ювелирные изделия с отделкой камнями или стеклом европейской огранки вышли за пределы цинского двора; их производили в мастерских Гуанчжоу/Кантона для европейского рынка¹². Но, как показывают опубликованные коллекции, и в конце XIX – начале XX вв. использование стразов остаётся редкостью даже в экспортной продукции¹³. Применение в китайском ювелирном деле огранённых камней и стразов обогатило традиционный опыт, ранее ограниченный резьбой по камню и огранкой кабошон.

Вместе с тем, история европейской огранки в китайском ремесле укладывается в более широкий культурно-исторический контекст. Рассмотренная выше группа ювелирных изделий отразила одну из главных культурных тенденций маньчжурской династии, программно ориентированной на восприятие европейского опыта в области искусства и технологий.

Примечания

¹ Шинуазри, франц. *chinoiserie* («китайщина»), кит. *чжунго-фэн* 中國風 («китайское поветрие», «китайский стиль/дух») – стиль, сложившийся в европейском искусстве XVII–XVIII вв., в основе которого лежит многокомпонентный сплав черт, отразивший западную моду на всё «китайское» и «экзотическое». Название стиля свидетельствует о преобладании китайского компонента и французском происхождении шинуазри: малое участие Франции в прямой торговле с Китаем породило производство конкурентоспособных имитаций «китайских редкостей». Вместе с тем, своеобразие китайской цивилизации наложило и глубокий отпечаток на европейскую культуру. Стараниями иезуитов в последней сложилась утопическая картина идеального Китая, императоры которого не только оставались первыми жрецами и земледельцами своего государства, но также покровительствовали художествам и перенимали европейские научные знания у миссионеров. Эта утопия имела реальную основу: работа миссионеров в Пекине, на службе династии Цин 清 (1644–1911), помогла рецепции западного опыта и сложению на его основе особой версии «китайского стиля» при маньчжурском дворе. Расцвет международной торговли и естественный в связи с ним процесс усвоения принципов западного искусства (как ответ на запросы внешнего рынка) вызвал поток аналогичных стиливых трансформаций в китайских экспортных вещах, производившихся в Гуанчжоу/Кантоне. Однако те же кантонские мастерские выступали поставщиками цинского двора и фактически способствовали формированию вкуса маньчжурской элиты, которая оказалась способной эмоционально и интеллектуально адаптироваться к художественным ценностям разных национальных традиций. Проблема стиливого дуализма в цинской культуре была решена введением европейских «даров» (механических часов и других измерительных инструментов) в состав ритуальной утвари маньчжурской династии; вместе с ними была «ритуализирована» и стиливая система европейского искусства.

² Сходство между европейскими и традиционными китайскими украшениями, особенно заметное в изделиях западных ювелиров 1730–70-х, обнаруживается на нескольких уровнях – типологии, технических приёмов и декора вещей, отражающих «китайскую» ориентацию европейской моды. Приметами стиля шинуазри в европейском ювелирном искусстве служат обилие подвесных или подвижно скреплённых деталей (на проволоках и пружинках-«трясульках»); пространственность композиций (очевидная в ювелирных букетах – женских головных и корсажных украшениях); парность или комплектность вещей; применение в них принципа зеркальной

симметрии; узнаваемость изображений (определённых птиц, насекомых, растений и цветов), воспринятая ремеслом из китайского живописного жанра *хуаняо* 花鳥; полихромия; стремление обыграть дефекты природной окраски камня. Примечательно использование традиционных для Китая, но редких в прошлом для европейского ювелирного дела материалов (перьев и фрагментов ткани). Обобщающий взгляд на китайский опыт позволил европейцам выделить в нём наиболее характерные черты и создать на этой основе новые художественные и технические решения [3, с. 133–150]. Вместе с тем, особая роль в европейских украшениях рассматриваемого периода была отведена огранённым прозрачным кристаллам. В результате изобретения (в конце XVII в.) бриллиантовой огранки алмаза, бриллианты стали доминировать в произведениях всех стилей XVIII в. (ранее, в эпоху барокко XVII в., эту роль играл жемчуг) [6, с. 19–20]. Европейские ювелиры усвоили китайский опыт использования подвесок и камней на пружинках или проволоках («на туше»), но перевели его в другое качество, сочетая с камнями сложной огранки. Находящиеся в постоянном движении ограненные кристаллы создавали изменчивую игру бликов и световых преломлений, созвучную веку балов и маскарадов. Соединение приёмов «подвижного» крепления с эффектами бриллиантовой огранки способствовало стилиевой эволюции западного ювелирного искусства.

³ Эта находящаяся в Нанкинском муниципальном музее золотая вещь (дл. 11,2 см) датируется 1627 (седьмым годом правления под девизом Тяньци 天啟); горный хрусталь ступенчатой огранки в её наверху по традиции закреплён в сплошном металлическом касте [9, с. 94].

⁴ В 1582 в Макао прибыл итальянский иезуит Магтео Риччи (Matteo Ricci, 1552–1610), которому удалось передать императору Вань-ли 萬曆 (1573–1620) «дары» западной цивилизации (в том числе, механические часы) и добиться лояльности к христианской деятельности иезуитов [2, с. 793]. Отношение в Китае к миссионерам уже в то время не было однозначным, но их образованность и способности к искусству и наукам создали условия для последующего культурного диалога.

⁵ В том же погребении Му Жуй 沐叡 было обнаружено резное гладко шлифованное украшение из горного хрусталя в виде свернувшейся в кольцо длиннохвостой птицы, традиционное по форме и пониманию материала (дм. 4,2 см, Муниципальный музей, Нанкин) [9, с. 188]. В мемуарах Д. Белла, посетившего Китай в составе посольства Петра I к императору Кан-си 康熙 (1662–1722), дано приблизительное описание знаков ранговых отличий (бусин-чжу 珠 в придворных головных уборах *чаогуань* 朝冠), позволяющее заметить принципиальное несходство в отношении к драгоценному камню на Западе и в Китае: «Большая часть государственных министров были одеты просто и ни одного не имели из сих украшений, включая что на шапках у некоторых были дорогие камни как то: яхонты, сапфиры, изумруды и проч., обделанные наподобие груши и прикреплённые на верхушке посредством просверливания в них дыры, что гораздо уменьшает их цену, по крайней мере, у европейцев... Кажется, что китайцы не за великое ставят

алмазы, мало их видно в Пекине, и столь худо они огранены, как и другие цветные камни» (см.: Записки Д. Белла о путешествии в Цинскую империю в 1719–1722 гг. [5, с. 525]).

⁶ Сохраняя китайскую традицию, маньчжуры в истинно конфуцианском духе должны были создать на её основе принципиально новый стиль придворного искусства, который позволил бы выделить их династию среди всех других, когда-либо управлявших Поднебесной. Столь нелёгкая задача для представителей полукочевого этноса, в недавнем прошлом завоевавшего Китай, была в течение XVIII в. успешно решена благодаря рецепции опыта европейской культуры. Цели обновления китайской традиции в период Цин служили новации в науке (астрономии, географии, механике, где произошло радикальное обновление инструментария за счёт использования приборов западного образца). Те же потенции развивались в цинском искусстве: реорганизованные Кан-си пекинские придворные ателье отчасти наподобили, по справедливому замечанию Чжан Линь-шэна, Королевскую мануфактуру гобеленов Людовика XIV (1638–1715) [12, с. 3]. В первой половине XVIII в. при пекинском дворе были адаптированы новые европейские технологии: роспись эмалевыми красками (*хуа фалан* 畫琺琅) по металлу, стеклу и фарфору; живопись маслом (*ю-хуа* 油畫); гравюра на меди/офорт (*тунбань-хуа* 銅版畫). Эксперименты по рецепции новых живописных жанров и сюжетных направлений (светского портрета *синлэ-ту* 行樂圖 и натюрморта *цзинь-хуа* 靜物畫) проводились в пекинских мастерских под императорским контролем и при участии европейских художников-миссионеров. При Кан-си началось производство астрономических приборов европейского типа, были основаны придворные часовые мастерские. В период Цянь-лун 乾隆 (1736–1795) производство часов существовало как в Пекине, так и на Юге – в Кантоне/Гуанчжоу и Сучжоу, хотя во всех китайских мастерских производили только куранты (*чжун* 鐘). Организация часового дела в пекинских мастерских отвечала государственным интересам, что оправдывало большие материальные вложения в часовое производство на протяжении XVIII в. Тем не менее, китайские часовые мастерские, по-видимому, не обеспечивали спроса, к тому же в них не производились миниатюрные карманные часы, поэтому ввоз европейских часов продолжался до конца эпохи Цин. Введённые Цянь-луном в состав ритуальной утвари часы на брелоке-шатлене (*бяо* 錶) стали официальным «украшением», которое привешивали к поясу. По закону такие часы должны быть выполнены из золота, иметь круглый циферблат, поделённый на двенадцать равных частей, и две стрелки – часовую и минутную; корпус часов, закреплённый на золотых ажурных подвесках с цветочным узором, следовало украшать драгоценными камнями [10, с. 68–70]. Поясные подвески с эпохи Хань 漢 (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.) играли важную роль в ансамбле китайского мужского костюма [8, с. 36–37]. В цинское время композиция ханьских поясных украшений, включавших набор бытовых предметов своей эпохи, была восстановлена в общем виде и в некотором смысле модернизирована за счёт введения механических часов. Миниатюрные часы, причём не

только в виде подвесок на шатлене, но и в форме браслета, по-видимому, носили даже императрицы и наложницы маньчжурских императоров [11, №№ 334, 335, 336].

⁷ Так, Ян Линь 楊琳, правитель Гуандуна, посылая в Пекин мастеров, знакомых с технологией производства расписной эмали, в ответ на просьбу Кан-си, в сопроводительном письме от двадцать восьмого числа девятого месяца 1716 г. перечисляет отправленные с мастерами дары императору: украшенные эмалью часы; перстень с алмазом; живописные эмали; западные инструменты; сырьё (фритту) для производства розовой эмали, которую используют в росписи по меди и золоту, и другие вещи (цит. по: [12, с. 4]).

⁸ Крупными камнями ступенчатой огранки в сочетании с огранкой клиньями инкрустированы булавка для скрепления ворота одежды (золото, изумруд, 5,7×1,7 см) и перстень (дм 2,4 см, белый драгоценный металл, рубин) [11, №№ 328, 252]. По справедливому замечанию составителей каталога, перстень повторяет актуальную для маньчжурской эпохи форму лошадиного копыта (*мати* 馬蹄). Характерно, что в большинстве случаев камни европейской огранки в декоре украшений дополнены кабошонами, резными пластинами китайских форм или жемчужинами, пример тому – парные золотые браслеты, инкрустированные прозрачными камнями бриллиантовой огранки и жемчугом (дм 7 см). Браслеты помечены клеймами *цзу цзинь* 足金 («золотая оправа») и *лянь шэн* 廉陞. Иероглифы в последнем клейме имеют значение «инспектировать [и] продвигаться [по службе]», но *шэн* 陞 может выступать также в роли фамильного знака (см.: [1, т. 2, № 334]).

⁹ Название этого типа шпилек – *люсу* 流蘇 буквально означает «ожившие струи». По декоративному принципу они близки древней *бюа* 步搖 – «раскачивающейся [при] ходьбе» большой шпильке со сложным декором и системой подвесок; шпилька *бюа* служила парадным головным украшением императриц и знатных дам от эпохи Хань до эпохи Пяти династий (*У дай* 五代, 907–960) [4, с. 47, 91–92, 251]. Очевидная здесь апелляция к китайской традиции так же важна для периода правления в Китае маньчжурской династии Цин, как и прозападная культурная ориентация. Поскольку преемственность по существу не предполагала детального следования древнему прототипу, традиция удерживалась лишь на уровне формы украшения.

¹⁰ Навершие парных шпилек украшены изображениями бабочек на побегах тыквы (листовое серебро, филигрань, золочение, перья зимородка, рубиновые кабошоны, стразы из стекла или горного хрусталя; размеры 11×5,8 см, 1826). Аналогичны им по материалам и технике две одинарные шпильки с головками в виде цветочных кашпо (9×8 см и 10×12 см) [11, №№ 64, 137, 139].

¹¹ Три помеченных этим клеймом золотых перстня (дм одного из них – 2,4 см, дм двух других – 2,2 см) инкрустированы рубинами и сапфиром неправильных форм, отвечающих китайскому вкусу [11, № 249 (1, 3, 4)]. Похоже, что закреплённые в тонкой оправе при помощи лапок-крапанов *тоцзо* 托座 ювелирные кабошоны заменили собой европейские «розы».

¹² К экспортным изделиям такого рода относится пара подсвечников-кашпо с декоративными деревцами (инв. №№ ЛС-90, ЛС-91, серебряная филигрань, золочение, минеральные краски, эмали, агальматолит, резьба, стразы; в. 28 см; вторая половина XVIII в. Собрание Государственного Эрмитажа, С.-Петербург). Оба кашпо инкрустированы по краю прозрачными розовыми стразами, имитирующими самоцветы. Некоторые из вещей эрмитажного собрания иллюстрируют практику вторичной отделки вывезенных на Запад китайских вещей огранёнными камнями и стразами. Среди таковых – принадлежавшее российской императрице Екатерине II настольное зеркало в форме экрана, декор которого первоначально составляли серебряная филигрань с золочением, перламутр и эмали (55,8×27,5 см, 1740–1750-е гг., № ЛС-578, Э-2282). Во второй половине XVIII в. убранство зеркала сделалось более роскошным за счёт добавленных деталей в виде ваз с цветами и гирлянд из серебра с инкрустацией крупным барочным жемчугом и бриллиантами. По сообщению архивной описи (1789), на раме закрепили 18 розеток с большими алмазами огранки «роза», такие же камни были вставлены в качестве ручек выдвигаемых ящиков на основании зеркала. Из описи следует, что кроме «роз» к ручкам были добавлены «панталожные розовые подвески», то есть каплевидные подвески – панделюки бриллиантовой огранки (ныне утраченные) [7, с. 44–46 № 14, 76–79, № 45, 46]. Таким образом, китайскую вещь привели в соответствие с эстетическими представлениями и имперскими амбициями западных владельцев.

¹³ В собрании Государственного музея Востока (Москва) хранится интересный в этом отношении комплект для женской причёски (инв. №№ 5496–5498.1). Его составляют двозубая шпилька *чай* 釵 (8,5×5 см) с навершием в виде дракона, и аналогичные по декоративным мотивам парные пластины *дянь* 鈿 (каждая – 8×3 см; жёлтый листовый металл, филигрань, конец XIX – начало XX вв.) [4, с. 215, табл. 38, рис. 7]. Отделка гарнитура жемчужными бусинами на пружинках и стразами из розового и голубого прозрачного стекла выполнена по мотивам украшений шинуазри XVIII в.

Литература

1. Большой русско-китайский словарь. Т. 1–4. М. 1983–1984.
2. *Еремеев В.Е.* Риччи Маттео // Духовная культура Китая (энциклопедия). Т. 5. М., 2009. С. 792–794.
3. *Неглинская М.А.* Традиционные китайские украшения и шинуазри (китайщина) в европейских ювелирных украшениях XVIII в. // Сб. Научные сообщения ГМВ. Вып. XXII. М. 1996. С. 133–150.
4. *Неглинская М.А.* Китайские ювелирные украшения периода Цин (XVII – начала XX вв. История, семантика, эстетика. М., 1999.
5. Русско-китайские отношения в XVIII веке. М., 1978. Т. 1.
6. *Русанова Л.М.* Историческое сложение композиций ювелирных украшений. М., 1988.

7. Серебряная филигрань Востока в собрании Эрмитажа. Каталог выставки (автор-составитель *М.Л. Меньшикова*). СПб., 2005.
8. *Сычёв Л.П., Сычёв В.Л.* Китайский костюм. Символика, история, трактовка в литературе и искусстве. М., 1975.
9. Минчао шуоши гуаньфу. Наньцзин ши боугуань (Украшения головного убора, причёски и костюма династии Мин. Муниципальный музей Нанкина). Пекин, 2000.
10. Хуанчао лици туши (Образцы предметов ритуальной утвари царствующей династии). Б.м., 1766. Т. 3.
11. Циндай хоуфэй шуоши (Головные украшения цинских императриц и наложниц). Сянган, 1992.
12. *Chang Lin-sheng*. Introduction to the historical Development of Ch'ing dynasty painted enamelware // National palace museum bulletin, 1990. Vol. XXV. № 4-5.
13. *Patrizzi O.* The watch market in China // Arts of Asia. May-June 1980. Pp. 100-111.