

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО "Российский государственный художественно-промышленный
университет имени С. Г. Строганова"

На правах рукописи

Семенова Екатерина Александровна

КИТАЙСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СТЕКЛО ПЕРИОДА ЦИН

(1644—1912 гг.):

художественно-стилистические и технологические особенности

Специальность: 5.10.3

Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и
архитектура)

диссертация на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель: Кандидат искусствоведения, доцент
Воробьева Дарья Николаевна

Москва 2022

Содержание:

Введение	4
Глава I. Основные исторические этапы развития китайского художественного стекла до периода Цин	16
1.1. Возникновение и развитие стеклоделия в Китае в эпоху Чжоу (середина XI в. до н. э.–256 г. до н. э.)	16
1.2. Развитие стекольного дела с династии Хань (206 г. до н. э.–220 г. н. э.) до периода Цин	20
Глава II. Создание императорских стекольных мастерских начала периода Цин	27
2.1. Зарождение придворного стеклоделия в период правления императора Канси (1669—1723)	29
2.2. Формирование самобытного национального характера в стеклоделии периода правления императора Юнчжэна (1723—1735)	44
Глава III. Расцвет дворцового стекольного искусства во времена правления императора Цяньлуна (1736 – 1795)	59
3.1 Историческая ситуация, обусловившая расцвет стекольного искусства	60
3.2 Стеклоделие первой половины периода Цяньлун (1736 – 1760 гг.)	65
3.2.1 Типология произведений императорских стекольных мастерских	66
3.2.2 Виды стекла и технология изготовления в императорских стекольных мастерских	70
3.3 Стеклоделие второй половины периода Цяньлун (1760 – 1795 гг.)	131
Глава IV. Развитие китайского стекольного искусства в XIX–XX вв.	163
4.1. Сокращение производства императорского стекла в XIX в.	163
4.2 Частное стеклоделие конца периода Цин	171
4.2.1. Влияние достижений придворного стекольного искусства на	

развитие частного китайского стеклоделия	171
4.2.2 Эволюция техники тао-сэ, появление многослойного наклада	175
4.3. Изобретение техники внутренней росписи нюхательных флаконов	181
Заключение	190
Библиография	195
Приложение: словарь терминов	207

Введение

Данная работа посвящена анализу развития китайского художественного стекла в правление династии Цин (1644—1912). Это наиболее яркий и интересный период, характеризующийся наивысшими достижениями, как технологическими, так и художественными, в области стекольного искусства и оставивший после себя наибольшее количество произведений. В исследовании выделяются два этапа развития художественного стекла времени правления династии Цин: период придворного художественного стекла, связанный с деятельностью императорских стекольных мастерских, хронологические рамки которого приходятся на середину XVII — конец XVIII вв., и время активного распространения стеклоделия на территории Китая, происходившего с конца XVIII по начало XX вв., связанного с развитием частных стекольных мастерских. Кроме того, в работе рассматривается ранняя история художественного стекла в Китае, времени, когда были заложены основы искусства, чтобы понять то новое, что привнес с собой исследуемый период.

Диссертационное исследование сосредоточено на периоде расцвета китайского художественного стекла с середины XVII по начало XX вв., отмечаемое как время формирования специфики и самобытных черт национального стеклоделия, ставящего новые технические задачи, обусловленные культурным контекстом. Многообразие цинского художественного стекла связано с развитием таких уникальных и малоизученных технологий, как техника китайского моллирования с последующей рельефно-резной доработкой, носящей скульптурный характер, резьба по двухслойному стеклу *тао-сэ* и техника внутренней росписи флаконов, не имеющая аналогов в мировом искусстве. К важным вопросам, поднятым в работе, относится и взаимодействие стеклоделия Китая с мировой культурой — как влияние, которое оказывало на развитие китайского стекла европейское искусство, так и встречное, более позднее, влияние китайского стеклоделия на европейскую культуру. Ответы на эти вопросы позволяют

оценить значение национальной самобытности в истории развития мирового стекольного искусства.

Актуальность исследования обусловлена потребностью восполнить пробелы в отечественной искусствоведческой литературе, освещающей такую интересную и малоизученную её область, как китайское художественное стекло.

Китайское художественное стекло сегодня является малоизученным по сравнению с другими видами декоративного искусства, такими как художественная керамика и фарфор, бронза, резьба по камню. Тем не менее, анализ дошедших до нас изделий позволяет составить целостную картину более чем трёх тысяч лет развития и формирования его уникальной эстетики.

Степень научной разработанности темы. Обращение к данной теме обусловлено слабой изученностью темы древнего китайского художественного стекла. На сегодняшний день наиболее серьёзные исследования древнего стекольного искусства можно встретить преимущественно в китайской специализированной литературе. Последние три десятилетия развития археологической науки существенно изменили наше представление о китайском стеклоделии, обогатив его историю ранее не известными фактами. Опубликованные в последние годы углублённые исследования различных периодов развития китайского стеклоделия позволили проанализировать и систематизировать значительный пласт истории китайского стекольного искусства. Большая часть научных работ в данной области представляет собой освещение результатов археологических раскопок последних лет: это специализированная научная литература, касающаяся химического анализа и атрибуции древнего китайского стекла (например, Ган Фуси, «Исследование древнего стекла вдоль Великого шёлкового пути»). Результатом основательного научного и статистического анализа образцов древнего стеклоделия является работа Линь Шувана («Люли периода Сражающихся царств»), анализирующая химический состав, методы формования, а также характерные региональные

особенности декора изделий данного периода, найденных по всей территории Китая, прослеживая таким образом его развитие.

Систематизированные исследования древнего китайского стекла, включающие его исторический и технологический анализ, представлены в работах таких специалистов этой узкой области, как Ли Фэн («Китайское традиционное стекло»), Вань Цзин («Люли»), Сю Вэньмин и Сю Сюэсун («Древнее китайское стекло»).

В отечественной литературе древнее стеклоделие Китая упоминается в диссертационной работе Чжао Цзянлин «Современное китайское художественное стеклоделие». Отдельно следует отметить две одноимённые статьи «Стекло Китая», опубликованные в журнале «Антиквариат» Л. А. Кузьменко и О. Сорокиным, в которых впервые в отечественной научной литературе сделана попытка исторического освещения древнего китайского стеклоделия со времён его зарождения.

Все эти источники позволяют составить целостное представление об основных этапах развития древнего китайского стеклоделия с момента его возникновения во времена династии Чжоу (середина XI в. до н. э. – 256 г. до н. э.) до периода Цин (1644–1912).

Для данного исследования наиболее важной представляется информация, об искусстве периода правления маньчжурской династии Цин. Большую ценность представляет работа известного специалиста в изучении цинского придворного искусства Ян Бода «Цяньлун, императорский завод стекла», первым из китайских учёных, осуществившему глубокий и исчерпывающий анализ хозяйственных архивов императорского дворца.

К наиболее значимым исследованиям стекольного искусства периода Цин следует отнести работу «Блеск осенней воды. Стекло цинских императорских мастерских» автора Чжан Жун — ведущего специалиста в данной области, научного сотрудника пекинского музея Гугун (Музей Запретного Города). Основанная на анализе архивных данных императорского двора, и изучении произведений стекольного искусства из фондов музея, эта работа освещает период расцвета придворного стеклоделия. В ней подробно рассмотрены

аспекты исторического и технологического развития императорских стекольных мастерских, проанализированы техники изготовления и основные типы произведений из стекла на протяжении всего существования придворного стекольного производства. Интервью с Чжан Жун также стали ценным источником сведений для моей диссертационной работы.

Среди зарубежных исследований китайского стеклоделия рассматриваемого периода следует отметить работы ряда европейских учёных, основанные прежде всего на художественном анализе образцов китайского стекла, находящихся в музеях и частных коллекциях Европы и США, а также архивных записях европейских путешественников и миссионеров, освещающих этот период истории цинского стекла. Одно из наиболее интересных и подробных исследований развития императорских мастерских представлено в книге Эмили Бёрн Кёртис «Чистая яркость сияет везде. Стекло Китая». Работа включает искусствоведческий анализ ряда редких образцов цинского придворного искусства. Другая её работа освещает влияние мусульманского искусства на цинское стеклоделие — «Китайские стеклянные предметы с арабскими надписями. Исследование нескольких примеров, датированных XVIII веком». Ей также принадлежит авторство каталога императорского стекла «Бюллетень национального дворца музея».

Подробное изучение хозяйственных архивов императорского дворца и переписки европейских миссионеров легли в основу другого важного исследования — «Стекольный дом императорского хозяйственного департамента» авторства гонконгского исследователя Питера Лама.

Малоизвестные аспекты развития китайского стеклоделия, связанные с изучением ряда конкретных произведений из частных и музейных коллекций, представлены в работе чешского исследователя Я. Р. Варвы «Пять тысяч лет стеклоделия». Отдельные явления цинского художественного стекла подробно рассмотрены в таких работах, как «Китайские традиционные флаконы» (Мао Сяоцин) и «Внутренняя роспись нюхательных флаконов» (Лю Шобэнь и Ян Чжуган).

Большое значение при сборе материала данного исследования имело изучение научных статей искусствоведов Корнингского музея стекла (США). Примером служит статья с выставки «Восток встречает Запад, или кросскультурные влияния в стеклоделии XVII–XIX вв.» Флориана Нота, рассматривавшее процессы взаимовлияния китайского и европейского стеклоделия на примере конкретных произведений из коллекции музея.

Немаловажное значение имело изучение альбомов и каталогов из собраний императорского стекольного завода в Пекине, а также собраний пекинского и тайбэйского музеев императорских дворцов и многочисленных частных коллекций. Зарождение китайского стекольного искусства освещает ряд научных работ, включающий статьи и антикварные обзоры Китая.

Ценным ресурсом, знакомящим с произведениями частных стекольных мастерских Китая конца XVIII–начала XX вв., является каталог уникальной коллекции китайского художественного стекла московских коллекционеров Аваловых «Искусство Китая: фарфор, стекло», представленного Г. Г. и А. Аваловыми, Л. А. Кузьменко.

Китайское художественное стекло косвенно упоминается в ряде отечественных работ по китайскому искусству: «Сто лет искусства Китая и Японии» Виноградовой Н. А., «Китайские флаконы для нюхательного табака» и «Китайские расписные эмали» Араповой Т. Б., «Исследование по истории китайского искусства» Виноградовой Н. А. и Касьяновой Е. В., «Иллюстрированный словарь основных терминов из истории древнего и античного стекольного дела» Грошковой Л. Г., «Стекло конца XVIII – начала XX века из коллекции Е. Н. Журавлёва», написанная самим коллекционером.

В целом, в отечественной специальной литературе рассматриваемая тема представлена скудно: отсутствуют систематизированные исследования, дающие представление об общей картине развития китайского стеклоделия, а также объективные сведения об оригинальных технологиях и способах обработки древнего стекла. Как в отечественной, так и в зарубежной литературе на текущий момент нет достаточно полного рассмотрения этого вопроса, в

частности, искусствоведческого анализа художественных качеств китайского художественного стекла.

Объектом исследования являются произведения художественного стекла периода правления династии Цин, выполненные в императорских художественных мастерских, а также работы, изготовленные в частных стекольных мастерских Пекина, Гуанчжоу, районе Бошань и других местах Китая.

Предметом исследования являются художественно-стилистические, технологические и типологические особенности китайского стекольного искусства периода Цин и присущие ему черты национальной самобытности.

Целью исследования является выявление специфики китайского художественного стекла периода Цин, самобытности и оригинальности художественных форм и образов, приёмов и методов обработки стекла.

Задачи исследования:

- отметить характерные черты древнего художественного стекла, повлиявшие на развитие придворного стеклоделия периода Цин;
- рассмотреть деятельность императорских стекольных мастерских периода Цин на протяжении 250 лет их существования, осветив хронологию развития стекольного производства с точки зрения художественных достижений;
- проанализировать предметы художественного стекла и определить технологии их изготовления;
- описать уникальные техники формования и декорирования произведений рассматриваемого периода;
- раскрыть, как отразилась национальная эстетика в произведениях из стекла;
- выявить основные орнаментальные мотивы стекольного искусства и раскрыть их символическое значение в соответствии с китайской культурной традицией;

- проанализировать значение цинского периода для дальнейшего развития национального стекольного искусства, представленного деятельностью частных стекольных мастерских;
- определить место и значение художественного стекла в жизни китайского общества;
- выявить степень влияния европейской традиции на китайское стекло периода Цин.

Используемые методы исследования в данной работе являются традиционными для классического искусствоведения:

- *культурно-исторический метод* позволил воссоздать атмосферу работы императорских стекольных мастерских, рассматривая этот процесс в тесной взаимосвязи с развитием придворного искусства периода Цин. При изучении развития императорского стекольного производства в хронологической последовательности удалось выявить основные его периоды, а также определить сложившиеся особенности формообразования и декорирования, эстетические и художественные предпочтения цинского стекольного искусства;

– использование *формально-стилистического метода* позволило выявить основные черты художественных произведений стекла, а также обосновать эволюцию формообразования и стиля декора на примере произведений императорских мастерских, а также аргументировать влияние других видов китайского декоративного искусства на формирование и стиль;

– *иконографический метод* был применён для раскрытия символического значения мотивов декора стеклянных изделий рассматриваемого периода, отражающего систему ценностей и образов традиционной китайской культуры, в условиях господствующего влияния конфуцианского мировоззрения;

– *типологический анализ* способствовал выявлению специфических особенностей синтеза различных видов искусства рассматриваемого периода,

оказавших влияние на технологию, формообразование и декорирование китайского стеклоделия;

– значительное внимание уделено *технологическому* анализу, применённому для изучения произведений, чтобы затем проследить эволюцию технологий цинского стеклоделия, определения влияния на него иностранного стеклоделия и национальных самобытных техник.

Хронологические рамки исследования обусловлены временем правления династии Цин — с 1644 г. до 1911 г.

Географические границы исследования определены местом нахождения императорского стекольного производства в Пекине, а также частных мастерских и других стекольных центров, находившихся в границах Цинской империи.

Источниками исследования являются произведения китайского художественного стекла периода Цин, изучаемые непосредственно в музейных коллекциях Пекина (Музей Запретного города «Гугун») и Москвы (Государственный музей Востока, Музей-усадьба «Кусково» и Музей РГХПУ им. С. Г. Строганова). Кроме того, в работе использованы фотоматериалы коллекций художественного стекла и научные публикации с официальных сайтов Корнингского музея стекла (США), Музея Виктории и Альберта (Англия), а также опубликованные материалы выставок частных коллекций Гадиендов (США), Аваловых (Россия) и каталоги антикварных аукционов и выставок.

Источниками исследования являются археологические отчёты, материалы научно-практических конференций и круглых столов, обнаруженные мной в ходе работы над диссертацией.

Основные положения, выносимые на защиту:

– Одной из главных особенностей китайского стекла, определившей его специфику, было сложившееся еще в древности особое восприятие стекла как материала, подражающего камню, следствием чего стало использование

камнерезных техник при формообразовании и декорировании произведений стекольного искусства, а также предпочтение цвета стекла аналогичного камню.

– Период династии Цин в стеклоделии был неоднородным. Пик развития придворного искусства пришелся на правление императора Цяньлуна, это время характеризуется наибольшим разнообразием видов изделий, разновидностями применяемого стекла, а также высочайшим уровнем мастерства формования и декорирования произведений стекольного искусства.

– Причинами расцвета императорского стекольного искусства периода Цин следует считать не только освоение прогрессивных европейских технологий и руководство западных специалистов, но (и появившаяся в периода Юнчжэн) возможность воплощения китайскими мастерами достижений национального стеклоделия прошлого в благоприятных условиях при высочайшем покровительстве императорского дома.

– Анализ произведений эпохи Цин позволил выявить наиболее популярные технологии формования применявшиеся в придворном стекольном искусстве, среди которых преобладали гутная техника выдувания в форму и техника моллирования методом литья (с последующей резной доработкой), а также такие техники декорирования как: техника рельефной резьбы по монохромному и двухслойному стеклу (тао-сэ), алмазное процарапывание с последующим золочением, эмалевая роспись, алмазная грань.

– Для китайского художественного стекла характерны заимствования из других видов традиционного искусства, лежащие в основе формообразования, оригинальной эстетики и стилистического единства произведений.

– Раскрытие символического значения орнаментальных мотивов в декоре произведений стекольного искусства необходимо для их художественного анализа, понимания их назначения и восприятия в китайской культуре.

– Главной особенностью развития частного стеклоделия в Китае конца XVIII–начала XX вв. было влияние достижений императорского стекольного искусства, предопределившее художественные и технологические

открытия, главными из которых стали техники многослойного наклада с оригинальным полихромным резным декором и техника внутренней росписи флаконов.

– Высокая ценность стекла для китайцев была обусловлена его уникальными свойствами, в особенности таким, как имитация цвета и структуры камня, а также высокой сложностью создания изделий, овладение передовыми процессами которого в императорских мастерских подняло цинское стеклоделие на совершенно новый уровень.

– Влияние европейской традиции на китайское стекло периода Цин было ограничено техническими и технологическими заимствованиями, связанными с освоением процессов гутного формования и горячего и холодного декорирования изделий под руководством европейских мастеров, а также овладением новыми составами стекломассы.

Научная новизна работы. Данная работа является первым опытом в отечественном искусствоведении систематизированного изучения и структурированного искусствоведческого анализа развития цинского художественного стекла в контексте истории китайского искусства. Основным отличием исследования является введение в научный оборот, систематизация и художественный анализ многочисленных образцов китайского стекла, наиболее значимые из которых относятся к периоду расцвета китайского стекольного искусства в правление династии Цин (1644—1911 гг.). Определены основные этапы и направления развития китайского императорского стеклоделия. Выявлены его специфика и основные достижения, описаны самобытные художественные техники цинского периода, такие как рельефная резьба по многослойному стеклу тао-сэ, моллирование с последующей холодной доработкой изделий из авантюринового стекла. Особое внимание уделяется также оригинальным качествам китайских монохромных произведений и придворной эмалевой росписи «павильон старой луны». Прослеживается дальнейшее их развитие в национальном стекольном искусстве, представленном деятельностью частных стекольных мастерских. Отдельно

освещается появление технологии внутренней росписи нюхательных флаконов-табакерок как одного из основных достижений развития частного стеклоделия Китая XIX в.

В научный оборот вводится обширный круг предметов стекольного искусства, малоизвестных или совсем неизвестных в отечественной искусствоведческой литературе. Произведён анализ технологических особенностей конкретных предметов, в том числе из отечественных коллекций, чего ранее не предпринималось.

Теоретическая значимость исследования заключается во введении в научный оборот актуального материала художественной практики китайского стеклоделия, не подвергавшегося до сих пор систематизированному научному анализу. Результатом исследования стало создание целостного представления о китайском стеклоделии периода Цин: истории развития, образном восприятии стекла китайскими мастерами, методах работы со стеклом и оригинальных приёмах его обработки. Материалы диссертационной работы могут значительно обогатить фактологическую базу в области китайского стеклоделия и служить отправной точкой для дальнейших исследований истории китайского художественного стекла.

Практическая значимость исследования

Результаты исследования могут служить методическим учебным материалом в педагогическом процессе специализированных учебных заведений – курсов лекций по искусству Китая в рамках дисциплины «Искусство Востока», для курсов по истории стекла. Основные положения исследования и собранный иллюстративный материал будет полезен для творческой деятельности художников, подготовки научных публикаций, музейной практики, деятельности по комплектации музейных фондов, атрибуции произведений цинского стекольного искусства частных и музейных собраний. Научные изыскания могут быть востребованы культурологами и регионоведами, а также служить основой для дальнейших исследований.

Апробация исследования. Основные положения и отдельные аспекты диссертационной работы отражены в десяти докладах на научных конференциях, в том числе международных. Девять статей опубликованы в журналах и сборниках, из них шесть опубликованы в журналах из перечня рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК. Материалы данного исследования были использованы при подготовке и проведении лекций по истории художественного стекла.

Структура работы определена поставленными в ней задачами. Она состоит из введения, четырёх глав и заключения. Работа включает библиографию, терминологический словарь. Диссертация сопровождается приложениями, куда вошли глоссарий и аннотированный альбом иллюстраций. Общий объём составляет 216 страниц компьютерного текста, библиография содержит 113 наименований.

Глава I. Основные исторические этапы развития китайского художественного стекла до периода Цин

1.1. Возникновение и развитие стеклоделия в Китае в эпоху Чжоу (середина XI в. до н. э. – 256 до н. э.)

В отличие от периода расцвета китайского стекольного искусства времён правления династии Цин, широко представленного в музейных коллекциях Запретных городов Пекина и Тайбэя, а также в многочисленных частных собраниях, о древнем китайском стеклоделии до недавнего времени практически ничего не было известно. Долгое время в исследовательской литературе бытовало мнение об иностранном происхождении древних образцов стекла, найденных на территории Китая¹. На основании сходства внешнего вида и структуры этим изделиям приписывалось древнеегипетское происхождение. Однако научные исследования конца 1980-х годов, в частности, химический анализ наиболее ранних образцов стекла, выявивший их уникальный химический состав², позволили утверждать, что большинство из них имели китайское происхождение. Таким образом, было подтверждено местное происхождение самых древних находок, датируемых периодами Шан (1766 – 1122 гг. до н.э.) и Чжоу (XI – III вв. до н.э.), которые можно считать временем зарождения китайского стеклоделия.

Археологические находки последних трёх десятилетий продолжают изменять наше представление о древнем стекле Китая. Встречающиеся преимущественно в захоронениях знати (что говорит о высоком статусе стекла в китайском обществе) стеклянные предметы местного производства часто соседствовали с изделиями иностранного происхождения. Стоит отметить, что количество стеклянных произведений значительно уступает предметам из керамики, бронзы и камня, составляя лишь малую часть от общего количества находок; это говорит о редкости стекла и сложном характере развития

¹ Xiū Wénmíng, с. 2 – 3.

² Wáng Jìn, с. 26.

художественного стекла в стране. Тем не менее, на сегодняшний день обнаружены и исследованы сотни изделий, относящихся к древнему периоду китайского стеклоделия, дающие полноценное представление о раннем этапе его развития.

Подъём уровня стеклоделия периода Чжоу (1122—247 гг. до н.э.) приходится на время его наивысшего процветания. Находки из захоронений знати государства Чуньцю («Весна и осень») и Чжаньго («Сражающиеся царства») позволяют выявить несколько направлений в технологии художественного стекла этого времени.

Самые ранние образцы изделий периода Весна и осень относятся к т. н. протостеклу — глухой пластичной массе с грубой шероховатой фактурой и глянцевой поверхностью, получившему в китайских источниках название «ляоци» (кит. 料器, пин. liàoqì)³. Его химический состав, включающий оксиды бария и свинца, а также значительную часть кремнезёма, определили необычайную хрупкость материала, что позволяло создавать лишь небольшие по размеру предметы – шарики для инкрустации и бусины нескольких простых форм: шарообразной, овальной и трубчатой. Первые подобные изделия имели керамическую основу, глазуреобразную массу на которых закрепляли обжигом⁴, получая изделия с так называемой *остеклованной* поверхностью (Рис. 1). Их сменяют *стекловидные* изделия, целиком выполненные из протостекла *ляоци*. Чаще всего все они изготавливались из светло-голубого, тёмно-зелёного и светло-бежевого стекла (рис. 2). Более сложные изделия декорировались цветной стеклянной нитью и простейшими «глазками» (наслоениями из нескольких пятнышек). Внешний вид этих бусин практически полностью воспроизводит аналогичные предметы того времени стран Передней Азии, также встречающиеся в захоронениях, тем не менее есть и отличающиеся изделия – так называемые «*глазковые бусины*» (Рис. 3). Их художественные особенности обусловлены, прежде всего, развитием метода свободного горячего формообразования (лепкой). Бусины были украшены изображениями

³ Чжао Цзянлин, с.148.

⁴ Значение слов данных разрядкой можно найти в терминологическом словаре.

многочисленных круглых «глазков»: концентрически уменьшающихся пятен, последовательно наслаивающихся друг на друга (рис. 4). В свою очередь, усложнение этого узора, называемого в Китае «*глазом стрекозы*»⁵, привело к появлению знаменитых «*рогатых глазных бусин*» (англ. *horned eye beads*)⁶, выступающие наросты которых образованы наслоениями многочисленных концентрически уменьшающихся «глазков» (рис. 5). Этот декоративный элемент, в виде конических наростов напоминающий рожки, выделяет подобные украшения из ряда аналогичных древних произведений в мировом стекольном искусстве.

К периоду Сражающихся царств относится и освоение одного из древнейших методов формования стекла – «*моллирования*». Это усложнённая вариация техники формования изделий из так называемых *египетского фаянса* и *египетской лазури* с применением формы и последующим обжигом, пришедшая из стеклоделия Египта и Месопотамии⁷. В Китае техника моллирования претерпевает значительные изменения под влиянием местных технологий. К ним относится применение в моллировании равномерно проваренной стекловидной массы, уподобляющей стекло камню и позволяющей формировать изделия аналогичными методами *холодной обработки*. Прогрессивным можно назвать и сам китайский метод формования стекла в технике моллирования методом «*литья*». Разогретую пластичную *стекломассу* наливали в керамическую форму, после чего её помещали в печь и продолжали разогревать, а затем медленно остужали. Этот технологический приём применялся в обработке металлов, в частности, при формировании бронзовых предметов, откуда он и пришёл в стеклоделие. (Известно об объединении производств бронзы и стекла в это время. Например, они существовали в провинциях Хэнань и Хэбэй⁸). Применением при стекловарении бронзовых котлов, позволившем значительно повысить температуру плавления, объясняется и существенное улучшение качества

⁵ Линь Шуван, с. 37.

⁶ Источник — сайт Корнигского музея.

⁷ Грошкова Л.Г., 2013, с. 60

⁸ Мао Сяоцин, с. 14.

стекла этого периода, обладающего большей пластичностью и гладкостью поверхности при застывании. Важным художественным качеством этого стекла был яркий цвет, позволяющий имитировать цвета и структуру некоторых поделочных полудрагоценных камней. В частности, наиболее распространённые изделия этого периода из светло-голубого стекла имитировали натуральную бирюзу, а в светло-зелёных и полупрозрачно белых воспроизводили популярные в Китае разновидности нефрита (рис. 6 – 8). Эти качества определили популярность глухого глазушебразного стекла, впервые упоминаемого в письменных источниках этого периода под названием «люли» (кит. 琉璃, пин. liuli)⁹. Имитация полудрагоценных камней на долгое время становится главным назначением стекла, следствием чего стало влияние на его развитие чрезвычайно почитаемого в Китае камнерезного искусства.

Тем не менее, форма и декор первых стеклянных изделий отражали влияние бронзового литья, воспроизводя металлические прототипы. Наибольшую известность обрели многочисленные стеклянные ювелирные предметы, талисманы, вставки-инкрустации для оружия, сбруи, бронзовые зеркала, печати и многие другие миниатюры, выполненные методом литья в форму (рис. 9). Они отличались характерной округлостью форм, сглаженностью деталей и глянцевой поверхностью изделий, продиктованные спецификой данной техники и вязкостью материала, помещаемого в форму¹⁰.

Наравне с подобными произведениями популярность набирали украшения простой формы, доработанные рельефной резьбой и шлифовкой, что роднит их с каменными прототипами. Таким образом выполнялись разнообразные плоские подвески, резные пряжки, ювелирные украшения, поясные крюки и др. (рис. 10). В частности, к этому периоду относятся знаменитые стеклянные ритуальные диски *би*¹¹ из полупрозрачного белого и зеленоватого стекла, покрытые рядами маленьких круглых выступов, имеющих глянцевую поверхность и называемых «узором зёрен проса» (рис. 11). Имитация

⁹ Чжао Цзянлин, с. 12.

¹⁰ Wáng Jìn, с. 45.

¹¹ Диск *би* (кит. 璧, пин. bì) — древнекитайские дисковидные артефакты из нефрита и стекла популярные в период династий Шан, Чжоу и Хань. [Wang Jìn, с. 50].

произведений из камня достигалась благодаря резьбе высокого уровня сложности, уникальной для предметов из стекла. Это наиболее ярко проявлялось в изготовлении объёмных декоративных элементов с применением прорезной объёмной резьбы и тщательной детализации изделия. С популярностью подобных произведений связывают расцвет художественного стекла периода Сражающихся царств.

1.2. Развитие стекольного дела с династии Хань (206 г. до н. э.–220 г. н. э.) до периода Цин

С развитием торговли по Великому Шёлковому пути и расцветом империи Хань (206 г. до н.э. — 220 г. н.э.) происходит дальнейшее распространение китайского стеклоделия, простимулированное знакомством с образцами стекла из Египта и стран Передней Азии. В I в. н.э. благодаря торговому и культурному обмену по Шелковому пути в Китай проникают произведения римского художественного стекла, а вместе с ними и технология *гутного* выдувания стекла с применением *стеклодувной трубки*. Кроме того, китайские мастера познакомились с более совершенным составом стекломассы, включающим кальций и соду¹². Не все из этих новаций смогли быть освоены китайскими мастерами (в том числе из-за отсутствия некоторых местных материалов), но это сотрудничество, несомненно, повлекло активное развитие стекольного искусства данного периода. Усовершенствование технологии изготовления стекла позволило разнообразить ассортимент, форму и декор стеклянных предметов. Освоенное китайскими стеклоделами прозрачное стекло получило название «боли» (*кит.* 玻璃, *пин.* boli)¹³. Сохранившийся до наших дней, этот термин подразумевает именно прозрачное стекло, противопоставляемое древнему непрозрачному *люли*. Прозрачные изделия этого периода, выполненные в гутной технике, обнаружены в захоронениях государства Цзинь (1115 – 1234 гг.) на территории северного Китая¹⁴. Здесь впервые встречаются редкие китайские произведения, выполненные способом

¹² Линь Шуван, с. 17.

¹³ Чжао Цзянлин, с. 147.

¹⁴ Wáng Jīn, с. 17.

выдувания в форму *втихую* (рис. 12 – 13). Выдутые с применением специальных *раскрывных форм*, эти изделия отличались единообразием и сложностью формы. Небольшие чаши и сосуды воспроизводили традиционные керамические формы, а также популярные образцы римского и персидского стекольного искусства (рис. 14).

Многочисленные находки, относящиеся к этому времени, выполненные в технике свободного гутного формования, включают как предметы иностранного происхождения, так и выполненные китайскими стеклоделами в подражание им. Встречались также предметы, чей декор или назначение носят ярко выраженный национальный характер. К последним можно отнести ряд оригинальных изделий, предназначенных для погребения. Среди разнообразных стеклянных талисманов и украшений, которые клали в гробницы, особо выделяются комплекты специальных ритуальных полых трубок, помещаемых в отверстия тела покойного, облегчая таким образом «выход души». Комплект часто дополняла фигурка стеклянной цикады, выполненная в технике моллирования, помещаемая в рот усопшему как олицетворение духовного возрождения (рис. 17). Предметы такого рода подчёркивают возросшую до сакрального уровня роль стекла в древнекитайском обществе¹⁵.

Для этого периода характерно относительно большое разнообразие предметов из стекла, включающих также некоторые новые формы утилитарного назначения, такие как простейшая аптекарская посуда, тарелочки, подсвечники и др. Повышение температуры плавления (связанное с увеличением содержания свинца) привело к появлению полупрозрачного стекла, в точности воспроизводящего белый нефрит. В сочетании с улучшением технологии стекловарения это позволило создавать довольно крупные предметы из такого псевдонефрита в технике моллирования (рис. 18 – 19).

Периоды относительного расцвета китайского стеклоделия сменялись временем его упадка, связанного с военными и экономическими потрясениями.

¹⁵ Wáng Jin, с. 140

Так, конец эпохи Хань ознаменовался упадком стекольных технологий, в том числе, на долгое время была утрачена древнейшая техника моллирования.

Известно, что во времена эпохи Троецарствия периода династии Вэй (220 – 264 гг.) предметы из стекла являлись признаком высочайшего статуса и показателем достатка¹⁶. Распространение в домах знати получили небольшие полупрозрачные гутные сосуды и масляные лампы с золотой росписью персидского, сирийского и сасанидского происхождения и их китайские копии (рис. 20 – 21). Большое влияние на дальнейшее развитие китайского художественного стекла оказало распространение на территории страны буддизма. Стекло являлось одним из «семи сакральных элементов» этой религии, олицетворяющим такие важные понятия, как духовная чистота и воплощение яркости совершенного мироздания. Сочетание одновременной твёрдости и хрупкости стекла отождествлялось с духовной стойкостью и чистотой помыслов, а превращение в процессе выплавки песка в прозрачное стекло — с духовным развитием человека. Буддистами были высоко оценены не только чистота и прозрачность стекла, но также яркость цвета, в частности, голубое стекло в их понимании воплощало собой небеса. Именно влиянием буддизма можно объяснить предпочтение прозрачного стекла в определённые исторические периоды¹⁷. Во времена активного распространения буддизма в период Суй (589 — 618 гг.) в моду входили полупрозрачные и прозрачные стеклянные талисманы, браслеты и другие украшения, а также простейшие гутные сосуды, чаши, воспроизводящие формы традиционной керамики, и стеклянные урны для праха в гробницах (рис. 22 – 23). Несмотря на это, конец эпохи Суй характеризуется упадком и забвением большинства стекольных технологий.

В эпоху династии Тан Китай вошёл, практически полностью утратив технологию формования и большинство составов стекла. Только вмешательство императора, ратовавшего за возрождение стекольных достижений древности, позволило в значительной мере восстановить технологии национального

¹⁶ Wáng Jìn, с. 59

¹⁷ Wáng Jìn, с. 153 - 155.

стеклоделия, основываясь на анализе древних произведений и редких упоминаниях в литературе того времени. В китайских источниках встречается предположение, что возрождение художественного стекла времён империи Тан является заслугой даосских учёных, прославившихся своими алхимическими экспериментами и изысканиями. В пользу этого говорят упоминания в даосских легендах о стекле как о секретном элементе, обладающем сакральными свойствами, а о стеклоделии — как об одной из их мистических практик¹⁸.

В стекольном ассортименте этого периода появились разнообразные полупрозрачные сосуды и лампы, выполненные способом свободного выдувания, чистота стекла которых свидетельствовала о влиянии буддистской культуры. При этом изготавливались и более традиционные изделия из стекла люли, имитирующие нефрит (рис. 25).

Развитие национального стекольного искусства династии Сун характеризовалось значительным отдалением от влияния иностранного стеклоделия, отмечаемого ранее в той или иной мере. Это происходило на фоне активного распространения на территории Китая стекла из мусульманских стран и Сасанидской Персии, представленного преимущественно прозрачным изделиям, выполненными способом выдувания, формы и виды которых соответствовали традициям восточного стеклоделия (рис. 27). В национальном стеклоделии этого времени предпочтение отдавалось произведениям, выдутым из непрозрачного и полупрозрачного стекла, имитирующим нефрит и другие полудрагоценные камни. Достижением полного сходства с нефритом обусловлено осознанное возвращение к более древним составам стекла (включающим барий и свинец), применявшимся с периода Сражающихся царств¹⁹. Среди предметов такого рода преобладали изделия ярких цветов, наиболее распространёнными среди которых были бирюзово-голубой, зелёный и синий, тщательно доработанные холодным способом для усиления сходства с камнем. О высоком уровне владения техникой рельефной резьбы свидетельствует ряд сложных художественных произведений и утилитарных

¹⁸ Wáng Jìn, с. 156.

¹⁹ Wáng Jìn, с. 74.

предметов того времени. Наиболее известным из них является оригинальный подсвечник из яркого небесно-голубого стекла, представляющий собой чашу с блюдцем, выполненные в форме цветка лотоса (рис. 32). Уровень мастерства объёмной резьбы, который демонстрирует оригинальная фигурная форма чаши с жёсткими гранями и тщательно отполированной поверхностью, делают этот объект уникальным произведением стеклодела, не имеющим аналогов в мировом искусстве.

Кроме того, в этот период распространение получила стеклянная полива, применяемая для глазурованной черепицы и других изделий из керамики, производство которой, происходившее в стекольных мастерских, также относили к стекольному искусству и называли *люли*.

Стеклоделие периода правления династии Юань было большей частью сосредоточено на создании яркой глазурованной черепицы, предназначенной для нужд дворца и храмов. В связи с грандиозным дворцовым строительством близ столицы было организовано несколько крупных стекольных мастерских ориентированных на создание глазурованной плитки²⁰. Это способствовало угасанию стекольного искусства во всех остальных его проявлениях на территории Китая.

В конце периода Юань эти производства были перенесены на территорию Пекина (район *Мэньтоугоу* (кит. 門頭溝, упр. 门头沟, пин. *Méntóugōu Qū*) и *Сюаньбу* (кит. 宣武區, упр. 宣武区, пин. *Xuānwǔ Qū*), где они и находились в дальнейшем, продолжая снабжать дворец императора и знать глазурованной плиткой и стеклом *люли* в течение всего периода Мин (1368 — 1644 гг.). Вокруг мастерских образуются многочисленные художественные и антикварные магазины, что сделало этот район своеобразным культурным центром Пекина того времени²¹. Несмотря на столичные достижения, данный период характеризуется утратой большинства способов горячего формования стекла на остальной территории Китая.

²⁰ Wáng Jìn, с. 198 - 199

²¹ До наших дней сохранилось название улицы, на которой были расположены мастерские: Люличан, «улица стекольных мастерских».

В XIV веке, соответствующем концу правления династии Юань и началу правления династии Мин, в провинции Шаньдун в районе города Яньшэнь (ныне район Бошань городского округа Цзыбо) появляется первое крупное стекольное производство, специализирующееся преимущественно на удовлетворении нужд дворца и знати в стеклянных предметах. Оно образовалось на месте, с древности являвшемся центром стеклоделия, что, в свою очередь, было связано с традиционной добычей стекольного сырья в этом районе. В этот период крайне редко встречаются прозрачные произведения, что может свидетельствовать о утрате технологий осветления стекла. Применялись преимущественно непрозрачные разновидности стекла *люли*, цвета которых подчёркивали стремление подражать стекольному искусству прошлого. Самым популярными в этот период вновь становятся стекла белого и светло-зеленого цветов, а также бирюзово-голубого цвета, ассоциировавшегося с небом и небожителями, к которым относили семью императора²². Сакральные свойства, приписываемые стеклу этого периода, сделали популярными различные украшения: бусины, заколки для волос, подвески, инкрустации и амулеты, богато декорированные холодными способами обработки (Рис. 33).

В то же время, стеклянные изделия из Европы и Ближнего Востока активно распространяются в стране через город Синьян²³. Здесь также находились несколько иностранных стекольных мастерских, познакомивших китайцев с новейшими западными достижениями стекольного искусства того времени и способствовавших его дальнейшему распространению. Благодаря этому утилитарные стеклянные произведения, выполненные гутным способом, входят в быт знати и зажиточных горожан. Отмечается, что эти изделия, импортированные и произведённые заграничными мастерами в Китае, в большой мере удовлетворяли спрос на стекло этого времени и с ними не могло конкурировать китайское стеклоделие, отстававшее в технологическом развитии.

²² Wáng Jìn, с. 95

²³ Wáng Jìn, с. 68

Перед новым важным этапом развития китайского стекольного искусства, связанным с воцарением маньчжурской династии Цин (1644 — 1912 гг.), китайские стеклоделы имели за плечами довольно богатый технологический и художественный опыт. Сложились определённые эстетические предпочтения относительно цвета, декора, форм, способов обработки стекла и видов произведений стеклоделия. Тем не менее, по сравнению с европейским художественным стеклом того времени остро ощущалась утрата многих достижений стеклоделия древности: многих приёмов гутного формования (в том числе выдувания в форму), рецептов более совершенной стекломассы, в том числе изготовления прозрачного стекла, и многого другого. Уступающее по популярности другим видам традиционного искусства, таким как керамика, бронза, фарфор и нефрит, национальное художественное стекло не имело своего «лица», часто выступая как подражание другим материалам. Собственно, стекольные свойства и возможности стекла не учитывались. Таким образом, в начале цинского периода китайское стекольное искусство вновь оказалось на заре своего развития в преддверии его нового расцвета.

II Глава. Создание императорских стекольных мастерских начала периода Цин

Стеклоделие периода правления маньчжурской династии Цин (1644–1912 гг.) представляет собой яркое явление в истории художественного стекла Китая, вобравшее в себя опыт европейского стеклоделия того времени и самобытную национальную традицию искусства Китая. Именно в этот период художественное стекло Китая проходит значимые этапы развития от сложения и расцвета до угасания. Правление императора Канси (1662-1723) ознаменовано тесным сотрудничеством европейских миссионеров с китайскими мастерами и сложением основных художественных и технологических особенностей стекольного искусства. Периоды правления Юнчжэн (1723-1735) и Цяньлун (1736-1795) связаны с расцветом придворного стеклоделия: на этом этапе утверждаются ключевые формально-стилевые и художественные черты, выкристаллизовываются уникальные качества национального стеклоделия Китая. На смену расцвета придворного стекольного искусства приходит период его угасания и упадка, соотносящийся со временем правления последних императоров цинской династии: от Цзяцина (1796-1820) до Сюаньтуна (1909-1912). Стекольное искусство периода упадка цинской династии в конце XIX – начале XX вв. большей частью было представлено деятельностью многочисленных частных мастерских и художественных цехов, продолжавших и развивавших традиции придворного искусства предшествующего периода.

В целом, следует отметить сложный и отчасти противоречивый социально-политический и культурный контекст эпохи Цин, связанный с приходом маньчжуров, установивших новую правящую династию, и ассимиляцией ими традиций и ценностей коренных китайцев. Заимствование общественного устройства, традиционного классического конфуцианского образования и национального искусства в конечном итоге привело к тому, что маньчжурские завоеватели полностью китаизировались. Процесс установления и расцвета маньчжурской династии в XVII — начале XIX вв. нашёл прямое

отражение в монументальном и декоративном искусстве Китая, наиболее значимым проявлением чего стало придворное искусство, центрами которого становятся резиденции императора. Свидетельством тому является архитектура и убранство пекинского Запретного города, а также других резиденций, отражающие блеск и величие императорской власти. Именно на это время приходится расцвет придворного стеклоделия, представленного деятельностью императорских стекольных мастерских. Произведения художественного стекла данного периода отмечены находками как в области художественной формы, так и в технологическом процессе, сложением самобытных национальных черт. Процессы, происходившие в художественном стекле, напрямую были связаны с заинтересованностью императоров в этом виде искусства и зависели от политического и экономического векторов. Проводимая китайскими императорами политика последовательно отразилась на развитии стеклоделия.

Интерес, впервые проявленный цинскими императорами к европейскому миру, его науке и культуре, отразился в тщательном их изучении и овладении новыми навыками, заимствованием придворными мастерами и учёными опыта у европейских специалистов из числа христианских миссионеров. Приглашённые императором, французские иезуиты познакомили императорский двор с европейскими достижениями в области медицины, инженерного дела, аграрного хозяйства, ботаники, астрономии, химии и др. Они также возглавили мастерские с китайскими рабочими, имеющими технологические навыки стеклоделия. Проявлением благосклонности императора было размещение стекольного производства на территории своей резиденции в Запретном городе, что говорит о высоком статусе стекольного искусства. Отныне императорские стекольные мастерские, входившие в число многочисленных дворцовых ремесленных мастерских, представляющих все стороны придворного быта и традиционного искусства, обслуживали нужды императорского двора и служили приумножению его роскоши и могущества.

Несомненный вклад европейских миссионеров в развитие китайского стекольного искусства заключался не только в организации технического процесса, обучении китайских мастеров навыкам гутного формования, но также

и в организации активного творческого сотрудничества, позволившего создать уникальный образ цинского художественного стекла. Овладение навыками и приёмами мастерства и технологии включало в себя тщательный анализ эстетики материала и переосмысление формы и декора в духе национального искусства. Путём многочисленных экспериментов с технологией формования и декорирования создавались уникальные произведения, которые стали ярким примером китайского искусства с его традиционными видами изделий, оригинальным колоритом и сложным символическим миром.

2.1 Зарождение придворного стеклоделия в период правления императора Канси (1669²⁴ — 1723).

Расцвету художественного стекла периода Цин предшествовала длительная история дипломатического общения с западными странами. Первое упоминание о знакомстве китайцев с европейским стеклом связано с началом дипломатических отношений между Китаем и Западом в начале XVII века. В частности, американский исследователь Эмили Б. Кертис, ссылаясь на архивные документы, освещающие результаты одной из первых миссий иезуитов под предводительством Маттео Риччи²⁵ в Пекин 1601 года, упоминает дары, преподнесённые императору минской династии Ваньли (1573-1619), включающие «два треугольника из стекла», а также отмечает, «что это стало большой победой для миссионеров»: «вытекающий из этого диалог между китайскими мастерами и миссионерами положил начало культурного обмена идеями и методами»²⁶. Это событие также становится важным шагом, послужившим налаживанию торговых отношений Китая с Европой времён царствования поздней династии Мин. Однако время настоящего плодотворного сотрудничества, способствовавшего развитию собственного китайского стекольного искусства, приходится на период правления следующей династии Цин.

²⁴ С момента открытия императорских стекольных мастерских.

²⁵ Маттео Риччи (итал. Matteo Ricci, в кит. традиции — Ли Мадоу, 利瑪竇; (1552 — 1610) — итальянский миссионер-иезуит, математик, картограф и переводчик, который провёл последние тридцать лет своей жизни в Китае, положив начало иезуитской миссии в Пекине. [Curtis, 2004, с. 94].

²⁶ Curtis, 2004, с. 94.

Расцвет искусства китайского художественного стекла в цинский период произошёл благодаря увлечённости европейским стекольным искусством четвёртого императора маньчжурской династии Айсиньгёро Сюанье (эра правления 1662-1723²⁷), правившего под девизом «Канси»²⁸ («процветающее и лучезарное»). Благодаря активной деятельности императора-реформатора, эпоха Канси стала символом благополучия, «золотым веком» Цинской империи. В сферу его многосторонних интересов входили не только вопросы внутренней и внешней политики и социально-экономического устройства страны, он также проявлял большой интерес ко многим областям научных и культурных знаний, привнесённых европейцами. Его благосклонность более всего коснулась французских миссионеров иезуитов. Прекратив гонения на христиан, начатые его предшественниками, император Канси сделал иезуитов своими доверенными советниками в дипломатических отношениях с Европой, в сферах военного дела и мелиорации, переводов с европейских языков, а также освоения других наук и ремёсел²⁹.

Политика Канси в области культуры и искусства имела противоречивый характер, связанный с идеологическим укреплением власти маньчжуров. Конфуцианство во всех его проявлениях становится доминирующим в культуре и искусстве периода Цин. В искусстве главенство конфуцианской эстетики проявлялось главным образом в следовании классическим традициям и подражании образцам прошлого, в особенности периода Мин — времени провозглашённого процветания Китая. Самым ярким проявлением цинской эпохи, в котором отразились основные его черты и высочайший уровень художественного мастерства, стало придворное искусство, представленное творчеством многочисленных дворцовых художественных мастерских. Лучшие образцы и уникальные произведения монументального и декоративного искусства, созданные в этих мастерских, являют собой примеры так

²⁷ Здесь и далее указана эра правления цинских императоров. Годы жизни императора не совпадают с эрой его правления, начинающейся со вступления на престол. В связи с принятым в Китае лунным календарём дата смерти императоров не совпадает с датой окончания соответствующей эры их правления.

²⁸ Цинские правители Китая входили в историю под своим девизом правления, так как действовало табу на употребление личного имени императора; таким образом, девиз правления был аналогичен «тронному» имени.

²⁹ Curtis, 2004, с. 95 - 97

называемого «дворцового стиля». Одним из наиболее характерных его видов стало цинское художественное стекло.

Интерес императора Канси к стекольному искусству впервые проявился при установлении дипломатических отношений между Версалем и Пекином, где Людовика XIV представляли французские иезуиты. В хрониках миссионеров сохранилась записи о том, что ими в 1688 году императору были преподнесены многочисленные дары, среди которых находились модные в то время в Европе стеклянные табакерки с эмалевой росписью, приборы, снабжённые оптическими стеклами (часы, подзорные трубы, телескопы, оптика), «два маленьких портрета-миниатюры», написанных *эмалью*, и др.³⁰. Стеклянные предметы весьма заинтересовали императора Канси, что послужило причиной его распоряжения о создании собственных придворных мастерских на территории Запретного города с привлечением европейских специалистов. Прозрачность и яркий колорит европейского стекла, разнообразие форм, размеров, способов формования и декорирования, необычные для местного стеклоделия, определили новый взгляд на стекло как материал и его оригинальные свойства. Так, один из ведущих специалистов в изучении китайского придворного искусства Ян Бода (*кит.* 杨伯达, *пин.* Yang Boda) при описании художественного стекла данного периода отмечает: «Европейское стекло было оторвано от традиционных целей воспроизводить люстр (блеск) и непрозрачность нефрита как субстанции и стремилось поразить каким-то другим уникальным художественным приёмом»³¹. Это привело к перерождению китайского художественного стекла в русле заимствования навыков европейского стеклоделия и адаптации их в духе традиций национального искусства.

Организация и устройство мастерских было возложено на французских иезуитов. Строительство мастерских предполагалось близ их миссии («Собор у ворот Сюаньбу», *кит.* 宣武门天主堂), находящейся в хозяйственной части дворцового комплекса Запретного города рядом с воротами Сюаньбу на улице

³⁰ Curtis, 2004, с. 95.

³¹ Curtis, 2001, с. 13.

Цаньчикоу (*кит.* 蚕池口, *пин.* Cánchíkǒu³²), на территории, более известной как район Бейтан (*кит.* 北堂; *пин.* Beitang, «Северная церковь»). Эти мастерские, получившие название «боличан» (*кит.* 玻璃廠, *пин.* bōli chǎng, «стеклянное производство»), были предназначены для удовлетворения потребностей двора и лично императора в художественных предметах из стекла, а также для получения оптического стекла для астрономических наблюдений и других научных изысканий, интересовавших императора Канси. Глава миссии начал поиск европейского специалиста, члена ордена иезуитов, который мог бы возглавить мастерские³³. Так, в 1695 году в Пекин был вызван немецкий иезуит Бернард Киллиан Штумпф³⁴ (1655-1720) (китайское имя *Цзи Лиань*, *кит.* 紀理安), обладавший многими научными знаниями, среди которых было и стеклоделие. Именно этот учёный стал ключевой фигурой в создании императорских стеклянных мастерских и организации плодотворного творческого сотрудничества с китайскими мастерами. Его разносторонние таланты нашли признание и заслужили благосклонность самого императора, который приблизил к себе Штумпфа.

Точное время начала работы императорских стеклянных мастерских — 17 октября 1696 года — зафиксировано в китайских хрониках. Именно эту дату следует считать рождением цинского придворного стеклянного искусства. Согласно следующим источникам: «Дацинхуэйдянь» («Собрание законов и правил империи Цин», *кит.* 大清會典, *унп.* 大清会典, *пин.* da qing hui dian) и «Дацинхуэйдянь Шили» («Примеры и инциденты, относящиеся к правилам и положениям Великой Цин», *кит.* 大清會典 事例, *пин.* da qing hui dian shili)³⁵ — в 35-м году правления императора Канси в одном из отделов императорских

³² В дворцовых хрониках они упомянуты как: «стеклянные мастерские, находившиеся рядом с воротами Западного Дворца, в Зале Духовного Развития... позднее они были перенесены во Дворец Доброты и Спокойствия, однако продолжали именоваться Мастерскими в Зале Духовного Развития» [Curtis, 2001, с. 2].

³³ «Император сделал прекрасный стеклянный завод в стороне от нашего дома на большом куске земли, который он отдал нам и заботится о нём. Всё это благодаря Отцу Килиану Штумпфу. Я прошу тебя отправить нам незамедлительно одного или двух хороших работников, выписанных из наших хороших стеклodelьных мастерских, которые дадут нам возможность делать стекло и хрусталь как наши и даже зеркальные глазури. Отправь также хороших эмальеров» [Lam, с. 59].

³⁴ Lam, с. 60.

³⁵ Данные архивы велись непрерывно с 1-го года правления Юнчжэн (1723) до 3-го года правления Сюаньтун (1911), с соблюдением точной датировки и подробной отчётности. [Lam, с. 66].

мастерских (Янсиньдянь: «Зал умственного развития», *кит.* 養心殿, *упр.* 养心殿, *пин.* yangxindian) под управлением Департамента домашнего хозяйства Цзаобаньчу (*кит.* 造辦處, *упр.* 造办处, *пин.* zaobanchu) была учреждена стеклодельная мастерская, состоявшая из «печного» и «шлифовального» подразделений³⁶. Они включали 12 комнат и 5 окружающих зданий, состоящих из складов для хранения сырья и готовой продукции и трёх комнат с печами для выдувания стекла. Речь идёт о павильонах для плавления стекломассы в *горшковых печах* и горячего формования изделий и павильонах для *отжига* стекла в *опечике*, а также нескольких помещениях для холодной доработки стеклянных предметов³⁷. В своём исследовании видный современный китайский исследователь стеклоделия Чжан Жун (*кит.* 张荣, *пин.* Zhang Rong) приводит фрагменты соответствующих архивных записей³⁸, посвящённых устройству данных мастерских: «...внутри стекольной мастерской были комнаты с печами для выдувания и создания стеклянных изделий, к тому же там были шлифовальные комнаты для тонкой работы на материале и комнаты размола стекла... Мастерские были укомплектованы ремесленниками и сотрудниками, мастерами стеклоделами и стеклодувами.... Всего там работало 196 работников и два стеклодува. Они были отправлены губернатором Шаньдуна через уведомление о наборе от Строительного отдела...»³⁹. Данная запись указывает, что под началом Киллиана Штумпфа трудились мастера, приглашённые из центров древнего китайского стекла: местности Бошань и города Гуанчжоу, являющиеся потомственными носителями традиций национального стекольного искусства. В архивах императорского дворца встречаются записи о китайских мастерах, чьих имён, в большинстве своем, история не сохранила, и

³⁶ Zhang Rong, с. 26.

³⁷ Согласно более подробному «Плану стекольных мастерских», обнаруженного в архивах Лазариста Визиона в Европе, стекольное предприятие состояло из двенадцати комнат и пяти окружающих зданий, являвшихся складами для хранения сырья и готовой продукции, и трёх комнат с печами для выдувания стекла. [Curtis, 2001, с. 50].

³⁸ Архивы Имперских стекольных мастерских – согласно Общему правилу об архивах (1983 г.) хранятся в Первом национальной архиве Китая (*кит.* 中国第一历史档案馆), находящемся в Пекине и аккумулировавшем исторические материалы до Синхайской революции. (Далее в тексте по умолчанию упоминаются как Архивы).

³⁹ Zhang Rong, с. 63.

творчество китайских мастеров этого периода остаётся анонимным, что характерно для дворцового прикладного искусства.

По описаниям, павильоны для плавления стекломассы представляли собой сооружения, перекрытые сводом, где располагались плавильные печи с открытыми сторонами для вентиляции. Это в условиях жаркого китайского климата являлось одним из важнейших факторов стекольного производства, что сказалось и на режиме функционирования мастерских. Из-за невозможности находиться перед печью в жаркие летние дни императорские стекольные мастерские начинали работать в августе и прекращали производство в мае каждого года⁴⁰.

Собранные фрагменты архивных записей, приведённые в исследовании Чжан Жун, помогают проследить процесс создания произведений императорского стекла. Изготовление конкретного изделия, в особенности, выполненного по индивидуальному императорскому заказу, было зафиксировано в нескольких архивных документах. Первый из них являл собой изложение заказа императора с указанием предпочтительных параметров, технологии и характера декора; документ отправлялся в соответствующую художественную мастерскую департамента Цзаобаньчу или конкретному мастеру, специализирующемуся в данной технике. В следующих документах досконально фиксировались этапы изготовления и параметры объекта: вид искусства, материал выполнения, технология изготовления, нередко включающая описание сложных технологических процессов. Иногда были записаны и имена мастеров, выполнивших заказ, а также дата сдачи заказа. Следующий документ определял конечное назначение предметов в соответствии с императорским заказом: либо для того или иного зала дворца, либо в дар подданным по соответствующим случаям и праздникам, либо для направления в императорское хранилище. Большой интерес для исследования придворного стеклоделия представляет зафиксированное в дворцовых архивах сотрудничество с Палатой исполнения желаний «Жуигуань» (*кит.* 如意館, *упр.*

⁴⁰ Zhang Rong, с. 24 - 27

如意馆, *пин.* Rúyì guǎn)⁴¹. Эта мастерская предназначалась для разработки эскизов произведений по индивидуальным пожеланиям и замыслу самого императора. Подобные проекты после одобрения императором направлялись в различные мастерские, в том числе и стекольные. Стоит отметить, что большинство выполняемых в стекольных мастерских предметов были разработаны совместно европейскими и китайскими мастерами. Созданные ими изделия становились образцами для дальнейшего массового воспроизведения. Лишь небольшая часть, индивидуальные уникальные предметы, предназначенные для особых случаев или приуроченные к конкретным событиям, делались по проектам из Жуйгуань. Это говорит о достаточно высоком уровне владения предметом и пониманием стекольной технологии придворными живописцами, а также о пристальном внимании императора к художественному стеклу.

Важным условием для развития китайского стеклоделия было овладение знанием о химическом составе европейского стекла, имеющем ряд существенных преимуществ по сравнению с местным. Прежде всего, новое для китайцев содосодержащее (кальциесодержащее) стекло было «длинным», т. е. имеющим большее время застывания, а соответственно, и формования изделия. Оно также позволяло создавать предметы значительно большего размера, чем бариевое китайское стекло, изделия из которого отличались традиционно миниатюрными размерами и хрупкостью. В работе Чжан Жун отмечены и другие важные нововведения, отличавшие состав цинского стекла, полученные на основании химических анализов стекла из собрания дворцового музея в Пекине. Среди прочего, это использование селитры в качестве флюса, введение буры (борно-натриевой соли) для увеличения термостойкости и включение небольшого количества мышьяка, чтобы убрать непрозрачность, вызванную окислами железа, а также применение коллоидного золота для производства рубиново-красного стекла⁴².

⁴¹ Lam, с. 57.

⁴² Zhang Rong, с. 25.

Новые возможности формообразования в гутной технике дали простор для творческих экспериментов мастеров стеклодувов. С освоением передовых европейских приёмов гутного формования техника выдувания «*втихую*» в форму становится доминирующей в китайском стеклоделии. Это прежде всего сказалось на больших размерах стеклянных произведений (по сравнению с теми, что изготавливались в Китае гутным способом ранее) и возможности создания новых сложных типовых форм.

Значительно реже встречались изделия, выполненные в технике свободного выдувания, а также применение моллирования методом «литья в форму». Интерес китайцев к прозрачному европейскому стеклу этого периода также был обусловлен его отличием от традиционного китайского стекла, которому был свойственен характер «имитирующего камень» материала: непрозрачность и яркость цвета. Таким образом, следствием изучения новых способов и художественных свойств было то, что произведениями раннего периода Канси стали предметы из бесцветного и цветного монохромного, прозрачного и полупрозрачного стекла. Это были многочисленные вазы, чаши и блюда, ёмкости для воды, цветов, туши, а также миниатюрные флаконы. Они предназначались только для нужд императора и дворцового убранства. Исключением является небольшое количество предметов, покинувших дворец в виде подарков, отражающих благосклонность императора, пожалованные подданным и иностранным послам⁴³.

Следует отметить, что в императорских мастерских в разное время производили и другие виды стекла: оптическое стекло, тарное, лабораторное и аптекарское стекло, выходящие за рамки данного исследования. Характерной особенностью ранних предметов императорских стекольных мастерских являлось то, что первые сосуды из стекла практически полностью и буквально копировали керамические и фарфоровые образцы. Заимствования прежде всего касались традиционных форм сосудов, адаптированных к формованию в гутной технике. Они отличались архаично-благородным лаконизмом и гармоничной простотой форм, свойственной керамике и фарфору периода Мин. Всё это

⁴³ Curtis Emily. с 9 – 10.

говорит о «вторичном», подражательном характере раннего цинского художественного стекла по сравнению с другими видами китайского декоративного искусства: керамики, фарфора, металла, камня и др. Их синтез, свойственный национальному декоративному искусству, проявляется в заимствовании форм, способов и стилистики декорирования. Данная тенденция была продиктована поисками собственного национального стиля китайского стеклоделия, в стремлении уйти от копирования западных образцов и следовании собственным традициям в освоении нового материала и способов его формования. Уже первые произведения из стекла имели оригинальный, ярко выраженный национальный характер.

Важно заметить, что изучение раннего цинского стеклоделия, помимо малого количества сохранившихся предметов, затруднено ещё и отсутствием в китайских хрониках периода Канси систематических записей о видах и способах формования и декорирования изделий императорских мастерских. Они были введены позднее – с периода Юнчжэн. Отрывочные данные о них можно почерпнуть из косвенных источников: личной переписки представителей миссии, упоминаний путешественников и придворных летописцев. Эти источники позволяют говорить о том, что в то время создавались первые произведения из монохромного цветного стекла – как прозрачного и полупрозрачного, так и опалового. Затрудняет атрибуцию отсутствие на них императорского клейма, введённого в более поздний период. Среди немногих дошедших до нас произведений, характеризующих раннее цинское художественное стекло, выделяется прозрачный цветочный горшок из бесцветного стекла, находящийся в пекинской коллекции стекла Музея Запретного города (рис. 36). Этот небольшой сосуд традиционной формы выполнен в виде чашеобразного горшка, с тонким плоским диском по краю резервуара, который получен методом *оттягивания* в процессе горячего формования. Несмотря на простоту формы и декора, выполненный в гутной технике горшок отличается предельной тонкостью стенок. Такое качество сосудов, описываемых современниками как «тонкостью подобные бумаге», говорит о достижении высокого уровня мастерства китайских стеклодувов.

Важно отметить то, что стекло периода Канси, в большинстве своём, было тонкостенное, что являлось данью традициям европейского стеклоделия того времени.

Другой оригинальный сосуд с крышкой представляет собой редкий образец ранних произведений периода Канси, отличающихся значительной толщиной. Этот небольшой прозрачный флакон имеет сложную восьмигранную форму, известную в китайской традиции как тип «*восемилепесткового лотоса*»⁴⁴ (рис. 37). Его конусообразное сужающееся кверху округлое тулово разделено широкими плоскими гранями. Тщательно отполированные грани флакона имеют заострённые окончания у основания сосуда и округляются в его верхней части, что напоминает упрощённо стилизованное изображение перевёрнутого цветка лотоса.

Большинство сохранившихся произведений периода Канси имеют небольшие размеры, однако архивные данные говорят о разнообразии форм и размеров стеклянных изделий данного периода, среди которых встречались и крупные образцы. Самым большим из дошедших до нас объектов дворцового стекла этого периода является прозрачный сосуд из бесцветного стекла для воды овоидной формы, украшенного двенадцатью равномерными бороздками, спирально овивающими его тулово (рис. 38). Он изготовлен выдуванием с применением редчайшей для китайского стеклоделия *рифлёной формы*, оставляющей характерные рельефные бороздки при гутном формовании, с последующим *закручиванием* сосуда.

Согласно сохранившимся записям, среди редких изделий из монохромного стекла периода Канси преобладали произведения синего, жёлтого и небесно-голубых цветов⁴⁵.

До наших дней дошло всего несколько образцов *монохромного цветного стекла*, датируемых периодом Канси. Среди них небольшая чаша из синего полупрозрачного стекла, разделённая двенадцатью округлыми рёбрами, находящаяся в коллекции Корнингского музея стекла (США) (рис. 39).

⁴⁴ Zhang Rong, с. 114.

⁴⁵ Zhang Rong, с. 25.

Её рифлёная форма является замечательным примером техники тиходутого выдувания в сложную разъёмную форму. Чаша имеет традиционную форму: широко раскрывающееся полусферическое тулово на маленьком кольцеосновании. Полупрозрачное стекло имеет характерную бархатную матовую поверхность, полученную при соприкосновении с формой для выдувания.

Одним из важных и интересных моментов в истории китайского стеклоделия этого периода стало появление миниатюрных *флаконов для нюхательного табака* (кит. 鼻烟壺, пин. bíyān hú, нал. бияньху, англ. snuff bottle). Эти сосуды-табакерки были известны в Китае ещё до цинского царствования. Сохранилось упоминание о первых европейских табакерках, преподнесённых в дар императору Ваньли (1563-1620) итальянскими послами. Появление же собственно китайских стеклянных флаконов-табакерок произошло в эпоху императора Канси. Именно благодаря его интересу к европейским диковинкам, нюхательный табак и сосуды, его содержащие, распространяются сначала в пределах императорского дворца, а затем и среди более широких кругов населения.

Характерно, что применялся табак в Китае не как курительная смесь, а в виде нюхательного порошка, в который добавляли различные примеси из специй и благовоний, а также приписывали различные чудодейственные свойства, от лечебных до мистических. Именно эти «лечебные» свойства табака и определили форму флаконов. В отличие от европейских табакерок-шкатулок, в Китае табак стали насыпать в сосуды, традиционно используемые для лекарственных порошков и трав. Эти миниатюрные емкости удобно помещались в ладони, имели притёртую крышечку-пробку и были весьма герметичны, что предохраняло их содержимое от влажного китайского климата. Их хранили в особых кармашках одежды или в специальных мешочках с завязками, которые можно было подвешивать на пояс. Если сосуды для лекарств ничем особо не декорировались, то выполняемые из разнообразных материалов флаконы-табакерки украшали с особой изысканностью, так как они предназначались для нужд состоятельных людей и призваны были отражать социальный статус владельца.

Стеклянные флаконы изготавливались только в императорских мастерских вплоть до периода правления императора Цяньлуна, когда стеклоделие активно выходит за пределы Запретного города. Первые стеклянные флаконы были простой овальной или округлой формы, выполненные из прозрачного и полупрозрачного цветного стекла. Крышечки-пробки с закреплённой под ними специальной костяной ложечкой выполнялись из камня, бронзы или других металлов с дополнительным золочением, что являлось гармоничным дополнением для искусно сделанных флаконов⁴⁶. Именно эти детали стали отличительной особенностью табакерок, выполненных в императорских мастерских, что наравне с высочайшим качеством материала и изысканным декорированием являлось примером дворцового стиля (рис. 40).

Развитие придворного стеклоделия породило многообразие видов форм нюхательных флаконов и способов их декорирования. Они стали одним из наиболее популярных предметов из стекла того времени, составив значительную часть ассортимента императорских мастерских. Сложилась и наиболее распространённая форма флаконов, представляющая собой шарообразный, немного сплюснутый с двух сторон сосуд так называемого «лунного» типа⁴⁷ высотой от 4,5 до 6 см, с покатыми плечиками, коротким узеньким горлышком и тонким кольцом-ножкой. Флакон был увенчан полусферической крышечкой-«кепочкой» с закреплённой снизу пробкой, к которой прикреплялась ложечка (рис. 41). В декоре стеклянных флаконов-табакерок впервые в китайском стеклоделии стали применять золочение и гравировку. Так, один из редких дошедших до нас нюхательных флаконов этого периода, выполненный из глухого тёмного сапфирового-синего стекла, украшает линейное выгравированное и несущее следы позолоты изображение феникса, держащего ветвь пиона (рис. 42).

Интерес, проявленный императором Канси к европейским стеклянным флаконам-табакеркам с эмалевой росписью, которые преподнесли ему послы,

⁴⁶ Первоначально большинство флаконов имели закреплённую внутри на крышке тонкую миниатюрную ложечку для извлечения табака. Она была равна длине флакона и выполнялась, чаще всего, из слоновой кости.

⁴⁷ Лю Шоубэнь, с. 18.

нашёл воплощение в производстве собственных расписных флаконов. К освоению данного вида художественной обработки также были привлечены и европейские миссионеры, работавшие в дворцовых эмальерных мастерских⁴⁸. В цинском стекольном искусстве техника надглазурной эмали стала более всего известна в декорировании произведений из непрозрачного молочного стекла. Её освоение было связано со сложностью технологии *обжига*. Так как температура плавления, необходимая для закрепления эмалевых красителей, была близка к температуре плавления стекла, то изделия могли деформироваться в процессе обжига. Стекольные мастерские, поставлявшие *гладьё* для декорирования эмалью, работали в тесном взаимодействии с мастерами-эмальерами. Путём многочисленных экспериментов, нашедших отражение в личных дневниках миссионеров⁴⁹, они смогли добиться устойчивого закрепления эмалей без деформации предметов и выцветания красителей. Требовались большое мастерство и знание технологии, чтобы добиться оптимального результата, учитывая то, что многие стеклянные предметы подвергались нескольким обжигам в процессе росписи. Это определило небольшие размеры стеклянных предметов, наиболее устойчиво воспринимавших высокие температуры. Таким образом, большинство произведений, декорированных эмалью, составили именно нюхательные флаконы, выполненные из опалового и молочного стекла. Кроме того, если в начале работы мастерских использовали привезённые европейские эмали, то постепенно шла разработка и освоение собственных китайских красок на основе местного сырья.

Точную дату начала изготовления сосудов с эмалевой росписью вычислить довольно проблематично. Так, из записи в личном дневнике Андреа Кандела, члена папской дипломатической миссии, датированной 25 февраля 1706 года, известно, что император Канси передал папскому легату Мейларду

⁴⁸ Стоит отметить, что все императорские мастерские работали в слаженном взаимодействии. В разное время императорские стекольные мастерские активно сотрудничали с эмальерными, нефритовыми и живописными мастерскими, а также с появившейся позднее мастерской скобления и надписывания.

⁴⁹ Curtis, 2004, с. 96.

де Туорнону «расписанный эмалями флакон, которым пользовался сам Его Величество»⁵⁰.

К сожалению, флаконов с эмалевой росписью, датированных данным периодом, практически не сохранилось. Представление о ранних произведениях из стекла с эмалевой росписью, выполненных в дворцовых мастерских, дают несколько редчайших образцов, сохранившихся в музейной коллекции Запретного города. Примером такого рода является яйцеобразная шкатулка из тончайшего светопрозрачного молочного стекла с полихромной эмалевой росписью. Она имеет традиционную для данного типа предметов форму, напоминающую лежащее яйцо, горизонтально рассечённое на две равные половинки (рис. 43). Поверхность обеих частей шкатулки покрыта жёлтой эмалью, на фоне которой изображены цветы голубых лотосов и крупный розовый пион, помещённый в центре крышки изделия. Яркие цвета эмалей в сочетании с тонкой росписью являют собой яркий образец императорского придворного стиля, что особо подчёркивает «золотой» цвет фона шкатулки. Использование белого опалового стекла в сочетании с полихромной росписью, выполненной в тщательнейшей утончённой манере, стало отличительной чертой цинского придворного стеклоделия. Здесь применялись те же принципы построения композиции, сюжеты, манера стилизации и цветовая палитра, как и в декорировании фарфора и керамики. Эти же характеристики подчёркивают очевидное подражание аналогичным предметам из фарфора того времени, вплоть до их полной имитации.

Правление императора Канси, длившееся 61 год, являлось рекордным по продолжительности сроком в китайской истории и оказало большое влияние на развитие придворного искусства в целом и художественного стекла в частности. Создание под патронажем императора Канси императорских стекольных мастерских становится первым шагом к расцвету цинского стеклоделия и широкому распространению художественного стекла в Китае. Освоение китайскими стеклоделами европейских технологий и навыков сопровождалось изучением новых возможностей стекла и его эстетики, отличных от традиций

⁵⁰ Curtis, 2004, с. 95.

китайского стекольного искусства. Европейские гутная техника и иной состав стекла, определившие новые свойства китайского стекла, в числе которых прозрачность стекломассы, большие размеры изделий и новые способы формования, были успешно восприняты и творчески адаптированы китайскими мастерами, показавшими впечатляющие успехи в освоении новых знаний и навыков.

Вместе с тем, главенствующая роль европейцев в стекольном производстве этого периода отразилась в доминировании прозрачного стекла и способах декорирования, отличных от традиций китайского стеклоделия, но являющихся проявлением европейского стекольного искусства. В частности, влияние венецианского стекольного искусства отражается в предпочтении так называемого *римского* (или *рейнского*) метода формования тонкостенных произведений, основанного на однократном наборе стекла на стеклодувную трубку. Данное качество также могло быть обосновано и особыми эстетическими предпочтениями китайцев к стеклянным произведениям того времени. Обращение к традициям национального искусства проявилось во внешнем заимствовании традиционных форм предметов и декора, адаптированных к гутной технике, а также в использовании стекла специфических ярких цветов, свойственных древнему китайскому стеклоделию. Таким образом, стекольное искусство данного периода можно охарактеризовать как подражательное по отношению к другим видам традиционного декоративного искусства, хотя и находящееся в поиске собственного оригинального стиля в национальном духе.

Дальнейшее расширение стекольного производства, начиная с середины эпохи Канси, говорит о большом значении, придаваемом стекольному искусству цинскими императорами. Отныне художественное стекло уверенно входит в сферу дворцового искусства, являя яркие образцы придворного стиля.

2.2. Формирование самобытного национального характера в стекольной промышленности периода правления императора Юнчжэна (1723—1735)

Период правления императора Айсингёро Инчжэня, правившего под девизом «Юнчжэн» («гармоничное и справедливое»), характеризовало продолжение политического курса, взятого императором Канси. На фоне дальнейшего укрепления и расширения границ империи возросло и идеологическое давление, направленное на подавление инакомыслия и насаждение конфуцианства как основы маньчжурского владычества. Гонения коснулись и христианских миссионеров.

В дворцовой стекольной промышленности происходят значительные изменения, связанные с отстранением европейских специалистов от руководства императорскими стекольными мастерскими, что оказало серьёзное влияние как на ассортимент, так и на специфику дальнейшего развития цинского художественного стекла.

Стекольное производство было перенесено за территорию дворцового комплекса Запретного города в новую мастерскую, которая была основана на территории летней императорской резиденции *Юаньминъюань* (кит. 圓明園, упр. 圆明园, пин. Yuánmíngyuán, «Сады Совершенной Ясности»). В дворцовых хрониках эта мастерская упоминается под названием «цзо»⁵¹ («мастерская»), или «болицзо» («стекольная мастерская», кит. 玻璃作, пин. boli zuo). Стоит отметить, что несмотря на переезд стекольного производства, мастерские *болчан* на улице Цаньчикоу в районе Бэйтан не прекратили существования, о чём свидетельствуют архивные записи⁵². Однако более подробно об их функционировании в это время ничего не известно.

Организация работы нового производства была сопряжена с поисками иного состава стекла на основе сочетания европейского и местного материала. В этом нашли отражение как практическая необходимость замены недоступных компонентов, ранее ввозимых из за границы, в условиях временного ограничения контактов с Европой, так и тенденция к обращению к традициям

⁵¹ Lam, с. 60.

⁵² Lam, с. 62

национального китайского стеклоделия. Проявлением этой тенденции стало также предпочтение форм и способов декорирования, свойственных традиционному прикладному искусству, а также обращение к эстетике древнего стекла. Для последнего, были свойственны яркий насыщенный колорит и непрозрачность, являвшиеся следствием проявлением имитационного характера стекла, предназначенного воспроизводить цвет и фактуру натурального камня. Эксперименты со стекломассой сочетались с поисками художественной выразительности стекла, что породило большое разнообразие его цветов и разновидностей, новых форм и оригинальных способов декорирования. Следует отметить, что поиски в формообразовании поощрялись лично императором, отличавшимся весьма взыскательным вкусом и ратовавшим за соблюдением национальной специфики. В дворцовых архивных хрониках этого периода сохранились упоминания о нелестных отзывах императора по поводу некоторых европеизированных изделий. В архивных записях, датированных 1727 годом, записано предостережение от императора: «...Хотя последние работы изящны, они не соответствуют императорскому стилю и выглядят как подобные иностранные аналоги. Когда вы будете создавать изделия в будущем, не утратьте стиль Внутреннего Двора»⁵³.

Новое производство столкнулось с рядом проблем. Исследователи данного периода отмечают, что ранние стеклянные изделия, выполненные в это время, имеют характерные признаки «*болезни стекла*». Проявляются они в повреждении поверхности предметов, отличающейся неоднородностью, бугристостью, вязкостью и липкостью, а в некоторых случаях и плохим запахом. Данное явление имеет прецеденты в мировом стеклоделии и отличает новые развивающиеся стекольные производства, где технологии стекловарения были плохо отработаны. Ещё одной характерной деталью, встречающейся во многих ранних предметах периода Юнчжэн, являются неровности и трещинки, оставленные на дне изделий в месте его соединения со стеклодувной трубкой.

Важной чертой художественного стекла периода Юнчжэн является увеличение толщины стенок сосудов, связанное, прежде всего, с

⁵³ Curtis, 2004, с. 96

ограниченными возможностями нового состава стекломассы. В формировании изделий этого периода применялся метод послойного набора массы стекла на заготовку, создавая таким образом крупное толстостенное произведение. Данный метод в европейском стеклоделии известен под термином «*богемский метод*», противопоставляемый «*римскому*» методу формирования тонкостенных сосудов, применяемому ранее европейскими миссионерами в императорских мастерских. Свидетельством этого являются и редкие упоминания о состоянии придворного стеклоделия, сохранившиеся в архивах европейской миссии. В своём исследовании Эмили Б. Кёртис приводит фрагмент переписки европейского миссионера Жана-Батиста Жака, где тот писал, что «в императорских стекольных мастерских не могли более поддерживать создание сосудов из тонкого стекла»⁵⁴. На смену былой хрупкости и изяществу тонкостенных изделий периода Канси приходит монументальная основательность толстостенной посуды, напоминающая предметы из камня и металла. Данная — продиктованная материалом — особенность в дальнейшем становится стилеобразующей для цинского стекольного искусства.

В начале периода своего правления император Юнчжэн возобновляет древнюю традицию нанесения клейма-печати на дно предметов, произведённых в императорских мастерских. Согласно архивным данным, во 2-й год правления императора Юнчжэна (1724 г.) им был издан соответствующий указ: «Отныне и впоследствии ставить марку правления, такая маркировка должна наноситься на все предметы»⁵⁵ (рис. 45). Вплоть до конца правления императора Сюаньтуна (1909 – 1912 гг.) этот указ соблюдался и маркировка ставилась на произведения императорских мастерских, выполненных из керамики, фарфора, металла и стекла. Значение маркировки подчёркивается и в исследовании видного специалиста в области цинского искусства Ян Бода, изложившего три основных критерия для установления подлинности произведений императорского фарфора, применимые также и к произведениям из стекла. Он утверждал, что «...они [изделия] должны быть спроектированы при дворе, изготовлены в

⁵⁴ Curtis, 2004, с. 97.

⁵⁵ Lam, с. 69.

соответствии с утверждённым проектом и иметь соответствующую марку правления». Это определение является на сегодняшний день широко распространенным в китайской искусствоведческой литературе⁵⁶.

Введение маркирования существенно облегчило проблему датировки и атрибуции современным исследователям. Клеймо располагали в большинстве случаев на дне предмета, но встречаются и предметы, где маркировка нанесена на ножку сосуда. Существуют различные вариации в начертании и форме клейм-печатей, благодаря чему исследователи могут отнести помеченные таким образом произведения к конкретному периоду, с более чёткими хронологическими рамками (т.е. вычислить конкретные годы его создания в правление определённого императора). Клейма наносились в специальных мастерских различными способами: на стекле печати чаще всего *гравировали* традиционным методом с применением колёсикового станка для обработки камня. На стеклянные изделия, декорированные эмалевой росписью, клеймо также наносилось эмалью⁵⁷.

Несмотря на все трудности и недостатки технологии, ассортимент императорских мастерских неуклонно расширялся и качество работ постепенно улучшалось. Произведения стекольных мастерских, большей частью, были представлены предметами из опалового непрозрачного и полупрозрачного монохромного стекла множества цветов и оттенков. Благодаря тщательно ведущимся хозяйственным записям с периода Юнчжэн, мы имеем точные данные о видах и количестве предметов, созданных в дворцовых мастерских. Главным историческим документом этого рода является «Архив предметов, созданных в императорских мастерских», где записаны стеклянные изделия, «...созданные и отремонтированные от первого года правления Юнчжэн [1723] до третьего года правления Сюаньтун [1911]». Результатом досконального изучения именно этого архивного документа стала научная работа ведущего специалиста отдела императорского художественного стекла Чжан Жун «Блеск осенней воды. Стекло цинских императорских мастерских». Согласно

⁵⁶ Lam Peter, с. 70.

⁵⁷ Lam Peter, с. 69 - 70

приведённым ею данным, монохромное стекло периода Юнчжэн включало более тридцати цветов, отличавшихся яркостью и благородством оттенков⁵⁸. Появилось множество новых видов изделий, воспроизводящих традиционные формы: чаши, кубки *гу*, кувшины для вина и воды, водяные сосуды, сосуды для отходов (плевательницы), круглые коробочки-шкатулки и многочисленные нюхательные флаконы. Особую популярность обретают разнообразные вазы, формы которых заимствуются из керамики, фарфора и бронзы минского периода как проявление тенденции обращения к классическому национальному искусству. Наиболее распространёнными становятся традиционные шарообразные, грушеобразные, восьмигранные вазы, вазы в форме лошадиного копыта.

В самой большой на сегодняшний день коллекции императорского стекла, находящейся в Дворцовом музее Запретного города, содержится 21 предмет из стекла периода Юнчжэн. Большая его часть представлена *опаловым* (непрозрачным) *глухим* и полупрозрачным монохромным цветным стеклом.

Одним из наиболее ярких примеров, характеризующих основные черты произведений из стекла данного периода, является тёмно-синяя толстостенная ваза в форме так называемого «*лошадиного копыта*»⁵⁹ (рис. 46). Её лаконичная стройная форма ассоциировалась в Китае с копытом лошади, сходство с которым находят в характерном силуэте сосуда, имеющего немного расширяющееся к низу цилиндрическое тулово с плоским основанием и покатыми плечиками, переходящими в высокое прямое горло с ровно обрезанным и отшлифованным краем.

Наибольшую известность в этот период получили предметы, выполненные из жёлтого глухого стекла оттенка, известного как «*императорский жёлтый*»⁶⁰. Использование жёлтого цвета, долгое время бывшее табу для простых жителей Поднебесной, отличало исключительно

⁵⁸ Zhang Rong, с. 25.

⁵⁹ Этот тип сосуда в европейских источниках упоминается под названием «яолин» (*yaoling*), благодаря сходству с одноимённым ручным колокольчиком, также известная как «молотковая ваза» (*mallet vase*). Очевидно, что в разных культурах своё название данная ваза получила за внешнее сходство с различными распространёнными предметами. [Login, с. 6].

⁶⁰ В китайской специализированной литературе он также упоминается как цвет «куриного масла» из-за его схожести с насыщенным солнечным цветом куриного топлёного жира [Zhang Rong, с. 122].

предметы, предназначенные для нужд императора и его двора. Это отражало «небесный статус» императора, символизировало его величие и процветание. Таким образом, начиная с периода Юнчжэн, произведения из стекла «императорского жёлтого» оттенка являлись одними из наиболее знаковых явлений императорского художественного стекла.

Ярким примером подобных произведений является высокая сферическая жёлтая ваза с длинной прямой шеей (рис. 47). Ваза данного типа называемая «шарообразной» (*global vase*)⁶¹, также может упоминаться в китайской искусствоведческой литературе под названием форма «небесной сферы»⁶². Её округлое тулово, покоящееся на небольшом кольце-основании, резко переходит в длинную прямую шею, заканчивающуюся ровным отшлифованным срезом. Этот тип ваз, изобретённый в эпоху Мин, стал одним из наиболее распространённых в стекольной промышленности периода правления императора Юнчжэна, а в дальнейшем широко применялся при цинском дворе.

Наиболее совершенным примером лаконичной простоты формы среди шарообразных ёмкостей из «императорского жёлтого» является маленький водяной сосуд. Он представляет собой идеальной формы шар с небольшим плоским основанием и маленьким отверстием сверху (рис. 48).

Простоте предыдущего гутного сосуда можно противопоставить другое произведение из «императорского жёлтого» стекла, в котором проявилась красота сложных форм и рельефного декора, изготовленного способом выдувания «втихую» в сложную разъёмную форму. Этот небольшой сосуд-«плевательница», являющийся урной для нечистот, выполнен в виде стилизованного цветка хризантемы (рис. 49). Приземистый сосуд имеет специфическую форму, присущую всем изделиям данного типа: его шарообразное тулово покоится на небольшом кольце-основании, а высокое горлышко раскрывается широким раструбом вверх. Всю поверхность сосуда пересекают вертикальные рельефные борозды, разделяющие его на тонкие выпуклые дольки, напоминающие лепестки раскрывающегося цветка. Несмотря

⁶¹ Lorin, с. 6.

⁶² Zhang Rong, с. 122.

на своё назначение, сосуд выполнен с большим изяществом и мастерством: его бархатистая матовая поверхность тщательно обработана, а сложная форма уходит корнями в традиции камнерезного искусства.

Тенденция заимствования форм и стилистики декора из камнерезного искусства отличает дальнейшее развитие цинского художественного стекла. В этом проявляется следование традициям древнего китайского стеклоделия, воспринимавшего стекло как материал, подражающий камню. Популярность стекла других цветов данного периода также объясняется традицией имитировать полудрагоценные поделочные камни. Так, распространённой разновидностью монохромного стекла периода Юнчжэн стало напоминающее янтарь стекло соответствующего янтарно-жёлтого оттенка, благодаря которому оно получило название «чайное» стекло. В музейной коллекции Запретного города находится один из редких ранних образцов этого стекла, представленный миниатюрным шестигранным сосудом для воды из прозрачного тёмного «чайного» стекла (рис. 50).

Самыми редкими произведениями периода Юнчжэн являются предметы из прозрачного бесцветного стекла. Изделия из него изготавливались как своеобразная имитация горного хрусталя, что требовало от стекломассы соответствующей кристалльной чистоты, которой было весьма трудно добиться из-за несовершенства технологии стекловарения этого времени. Подражание минералу сказывается и на существенной толщине подобных работ, с помощью которой также пытались добиться сходства с предметами, вырезанными из натурального горного хрусталя. Примером этому может служить прозрачная шарообразная ваза из дворцовой коллекции Запретного города. Она является самым большим сохранившимся произведением данного типа в стеклоделии периода Юнчжэн (рис. 51). Эта полуметровая массивная ваза имеет толстые стенки, благодаря многослойному (многократному) набору стекла. Её крупное шарообразное тулово располагается на высоком конусном кольце-основании, а слегка деформированное горлышко оттянуто вручную.

Ещё одной разновидностью стекла, привнесённой европейцами и обретшей популярность в китайском придворном искусстве данного периода,

является так называемое прозрачное «золото-рубиновое» стекло. Название отражает его насыщенный благородный цвет, варьирующийся от нежно розового до насыщенного бордового оттенка, напоминающие натуральный рубин, а также содержание золота в составе шихты.

Одним из редких сохранившихся примеров подобного стекла этого периода является нюхательный флакон тёмно-рубинового оттенка, имеющий наиболее популярную в данный период «лунную»⁶³ форму (рис. 52). На обеих плоских сторонах флакона имеется простейший декор в виде выпуклого диска, оставленный на сосуде фигурной разъёмной формой для выдувания. Флакон закрыт пробкой, выполненной из янтаря, с закреплённой внутри костяной ложечкой. Сочетание стекла с натуральным камнем становится широко распространённым при дворе и часто встречается в изготовлении миниатюрных предметов: флаконов, ювелирных украшений и т.д.

Влияние прототипов из камня на цвет, форму и способы декорирования стеклянных произведений демонстрируют и другие изделия этого периода. Такого рода декор отличает флакон, выполненный из стекла редкого тёмно-фиолетового оттенка (рис. 53). Этот миниатюрный сосуд имеет два рельефных выступа, украшенных объёмной резьбой, расположенных симметрично по бокам шарообразного тулова флакона. Подобный декор боковых выступов, называемых «ушками» сосуда, имитирует традиционные для древних китайских сосудов из бронзы подвижные ручки с кольцами, которые закреплялись в пасти стилизованного дракона *цзяо-ту*. При имитации этого элемента в других материалах он претерпел существенное изменение: на многих керамических и каменных сосудах ручки теряют свое функциональное назначение и превращаются в рельефный элемент традиционного декора. В данном стеклянном произведении изображение ручек выполнено резьбой в плоскостном низком рельефе, приёмы и инструментарий для исполнения которой взяты из камнерезного искусства.

Тенденция создания различных видов стекла, имитирующих поделочные камни и минералы, становится наиболее распространённой в изготовлении

⁶³ Лю Шоубэнь, с. 18.

нюхательных флаконов. Изделия данного типа носят название, буквально переводимое с китайского как «*подделки под нефрит*» (кит. 仿玉料, пин. fangyuliao, пал. фаньюляо)⁶⁴, что является собирательным термином, подразумевающим имитацию в стекле различных видов камней и минералов. В европейском стекольном искусстве произведения с аналогичными свойствами упоминаются под термином «*агатовое стекло*». Говоря о предметах этого вида, мы имеем в виду полихромные произведения, выполненные из сложных, смешанных оттенков стекла, нередко изобилующих различными нитеобразными включениями — *свилями*, примесями стекла других цветов, «*акварельных пятен*», *крошки* и т. д., призванных имитировать в стекле окрас и сложную хаотичную структуру натуральных камней. Китайские мастера добиваются впечатляющего результата в создании стеклянных предметов, воспроизводя цвет, фактуру и даже специфические цветовые структурные вкрапления копируемых камней. Уже начиная с ранних произведений, качество подобных «подделок» столь высоко, что нередко для установления того, из какого именно материала они созданы (камня или стекла) современными музейными специалистами применяется химический анализ. Наибольшее распространение получают флаконы, имитирующие нефрит, рубин, агат, бирюзу, изумруд, яшму и янтарь. Эти разработки оказали значительное влияние на дальнейшее разнообразие цветовой палитры китайского стекла.

Развитием имитационной техники объясняется применение гутного приёма декорирования стеклянной *крошкой*, впервые встречающийся в дворцовом стеклоделии. Одним из наиболее ранних образцов подобного рода является небольшой сосуд в форме «лошадиного копыта» изготовленный из белоснежного «молочного стекла», декорированный красной стеклянной крошкой (рис. 54). Пятна тёмно-красной крошки, нанесённой на белое изделие с последующим заглаживанием поверхности сосуда, имитируют хаотичный контрастный рисунок структуры камня – редкую разновидность яшмы.

Среди работ императорских мастерских периода Юнчжэн довольно редко встречаются произведения из прозрачного стекла. Следует особо отметить

⁶⁴ Li Feng, с. 18.

некоторые из этих предметов, наглядно отразивших процесс творческого поиска китайских мастеров в плане формообразования и способов декорирования художественного стекла. В частности, в создании ряда изделий можно отметить влияние прототипов из бронзы.

Одним из таких предметов является прозрачная восьмигранная ваза из сапфирового-синего стекла имеющая форму луковицы (рис. 55). Сосуд, имеющий восьмигранное сечение, с плоскими острыми гранями, отличается приземистое куполообразное тулово на низкой восьмигранной ножке, плавно переходящее в высокую шею. Выполненный способом тихого дутья, он воспроизводит форму бронзового сосуда, о чём говорят его широкие плоские грани с острыми углами, которые в металлических прототипах образованы многочастной разъёмной формой.

Заимствование бронзовых прототипов привело к обращению в цинском стеклоделии к нехарактерным для гутной техники геометрическим формам. Эта особенность формы сосудов стала частым явлением времени расцвета стекольного искусства в период Цяньлун, а также одной из важных отличительных особенностей китайского художественного стекла.

Обращением к традициям бронзолитейного искусства стало появление в художественном стекле этого периода ритуальных сосудов типа *цзунь*, предназначавшихся для жертвенного вина. Сосуды данного типа имеют широко раскрытое горлышко, форма которого способствовала лёгкому наполнению кувшина и питью из него. Характерным примером данного типа сосудов, применявшихся в дворцовых ритуалах, может служить светло-синий сосуд из прозрачного стекла, являющийся самым крупным из подобных изделий периода Юнчжэн (рис. 56). Его большое шарообразное тулово покоится на небольшом кольце-основании, для устойчивости расширяющемся к низу. Этот массивный сосуд имеет относительно тонкие стенки, что свойственно для предметов из прозрачного и полупрозрачного стекла, в противовес толстостенным вещам из монохромного опалового стекла.

Интересным экспериментом в стеклоделии периода Юнчжэн была попытка инкрустации стекла металлом. Редким сохранившимся образцом

применения этого оригинального приёма стал синий кувшин с накладом из медных элементов, украшенных чеканкой (рис. 57). Этот большой сосуд выполнен из глухого тёмно-синего стекла яркого сапфирового оттенка. Его форма является разновидностью винного кувшина *цзунь*: немного приплюснутое шарообразное тулово располагается на массивной высокой ножке, расширяющейся книзу, образуя устойчивое основание вазы. Широко раскрытое горлышко сосуда перекликается по форме с его ножкой и накрыто полусферической крышкой с оттянутым краем. Тулово кувшина декорировано закреплёнными на нём металлическими элементами, выполненными в технике традиционной китайской объёмной чеканки. На синем фоне сосуда контрастно выделяются золотые силуэты фениксов, летящих среди стилизованных спиралевидных облаков. Высокую ножку сосуда покрывают изображения чередующихся стилизованных гребешков волн, образующих узор «морские волны». Появление сосудов такого рода отражает повышение статуса стекла в придворном искусстве, от создания утилитарных ёмкостей до драгоценной ритуальной утвари. Этот объект является уникальным образцом синтеза и преемственности традиций национального искусства в стеклоделии.

Одним из наиболее важных нововведений в художественном стекле периода Юнчжэн, связанных с обретением его самобытного национального характера, стало внедрение гутного приёма «двухслойного стекла», подвергающегося затем рельефному гравированию. Термином «двухслойные» обозначаются изделия, толщина внешнего, «второго», слоя которых близка толщине самой заготовки. Подобный вид декоративной обработки в европейском стекольном искусстве принято называть «*камейный метод*» или «*камейная резьба*» из-за сходства метода декорирования с камнерезной техникой изготовления камей. В Китае техника рельефной резьбы по двухслойному стеклу стала широко известна под названием «*тао-сэ*» («набор цветов», *кит.* 套色, *пин.* tao se)⁶⁵; именно это название фигурирует в китайских

⁶⁵ Термин тао-сэ в китайском стекольном искусстве, в применении к двухслойным изделиям, декорированным рельефной резьбой, и будет употребляться далее по умолчанию в этом исследовании.

письменных источниках и исследовательской литературе⁶⁶. В дворцовых архивах периода правления императора Канси есть описание приёма двухслойного стекла, исполнявшегося дворцовыми стеклоделами под руководством европейских миссионеров. Однако, так как никаких предметов данного типа не сохранилось, можно предположить, что этот приём применялся эпизодически, в качестве эксперимента, и не нашёл в то время должного одобрения при дворе. Лишь в период Юнчжэн было вновь «открыто» применение двухслойного стекла, оказавшее значительное влияние на дальнейшее развитие китайского стекольного искусства.

Важно отметить характерные особенности китайского резного двухслойного стекла по сравнению с аналогичным европейским методом декорирования. Прежде всего, это предпочтение яркого контрастного декора, выделяющегося чётким резным силуэтом на яркой фоновой поверхности изделия. В этом можно предположить влияние традиционной лаковой резьбы, популярность двухцветного резного декора которой могла послужить примером двухслойного изображения на стекле. Также, в противоположность римской *камейной резьбе*, которой свойствен низкий нюансированный рельеф, *тао-сэ* периода Юнчжэн выполнен в высоком рельефе, равномерным слоем покрывающем изделие. Единственным другим известным в истории стеклоделия примером применения подобного камейного рельефного декора можно считать сосуды, встречавшиеся в Иране и Египте в X – XI веках⁶⁷. Однако никаких свидетельств о появлении подобных изделий в Китае, как и о их влиянии на китайское стекло, не обнаружено. Предпосылками появления техники *тао-сэ* в период Цин стало освоение различных видов глухого стекла ярких оттенков, а также увеличившаяся толщина сосудов, что диктовало иные способы их изготовления и декорирования. Таким образом, закономерным стало и то, что на появление техники *тао-сэ* наибольшее влияние оказало древнейшее и чрезвычайно почитаемое в Китае искусство резьбы по камню. Достаточно отметить то, что сам декор наносился в мастерских резчиков-камнерезов, куда

⁶⁶ Zhang Rong, с. 198.

⁶⁷ Hugh Tait, с. 114

двухслойные сосуды присылали из стекольных мастерских для последующей холодной доработки. Мастера использовали те же инструменты и технические приёмы, что и при резьбе по камню, но с учётом специфических особенностей и хрупкости стекла. Это делало процесс чрезвычайно сложным и трудоёмким.

Существовало несколько способов формования в технике *тао-сэ*. Самым ранним, применяемым в рассматриваемый период, становится так называемый «*мозаичный способ*», ведущий свое происхождения от одного из наиболее сложных приемов камнерезного искусства – резьбы по разноокрашенному поделочному камню – материалу, содержащему в своей массе цветные включения. Стараясь выявить природную красоту камня, мастер обыгрывал эти включения искусной резьбой, следуя их форме и фактуре, превращая их в отдельные элементы изображения. Импровизационный характер подобной работы требовал от мастера-камнереза не только высокого уровня мастерства, но и богатой художественной фантазии и творческой интуиции. В стекле подобная техника резьбы выполнялась *мозаичным способом*. На одноцветную стеклянную заготовку наносили *налены* цветного стекла, размещая их хаотично или по заранее продуманному плану. Получаемый многоцветный слой подвергался декорированию рельефной резьбой, имеющей импровизационный характер, подобный аналогичной камнерезной технике. Благодаря этому, на однотонном фоне сосуда возникало рельефное цветное изображение. Декор, выполненный в этой технике, имел свободную компоновку изображения, а также отличался высокой рельефностью резьбы.

Количество цветов, использовавшихся в мозаичном слое, было разным. Наиболее распространённым являлось сочетание двух-трёх цветов, но встречались предметы, мозаичный слой которых насчитывал до восьми цветов стекла. Примером одного из наиболее ранних сохранившихся изделий, выполненных в технике *тао-сэ*, является грушевидная ваза из частной коллекции Гадиентов (США) (рис. 59). Эта небольшая двухслойная ваза, выполненная из «императорского жёлтого» стекла, покрыта слоем мозаичного цветного стекла, декорированного растительным орнаментом в технике *тао-сэ*. Многоцветный слой включает в себя стекло пяти видов: прозрачное тёмно-

синее, опаловое бирюзовое, полупрозрачное рубинового-красное, прозрачное светло-зелёное и тёмно-желтого «чайного» оттенка. Грушевидное тулово вазы, переходящее в короткую цилиндрическую шею, охватывает изображение цветущих растений на длинных стеблях. Среди них угадываются стилизованные изображения хризантем, пионов и четырёхлепестковых цветков хурмы, выполненных в высокорельефной манере. В окрасе рельефных деталей можно отметить характерное «перетекание» одного цвета в другой, свойственное мозаичному слою, объединяющему стекла разных видов. Короткое узкое горлышко сосуда украшено небольшим выступающим кольцом из стилизованных остроконечных банановых листьев.

Среди ранних предметов художественного стекла данного периода, выполненных в технике тао-сэ, большое количество разнообразных нюхательных флаконов. Благодаря своим миниатюрным размерам, этот вид изделий давал широкий простор для экспериментов в формовании и декорировании. В это время нюхательные флаконы уже широко распространены и так глубоко проникли в быт китайцев, что вместо заимствованных у европейцев названий флаконы получают китайское название: «*бияньху*» (в буквальном переводе: «нос-табак-флакон»). Если флаконы из камня, керамики, металла и кости активно распространяются в столице и за её пределами, то стеклянные флаконы остаются прерогативой императорского двора. Однако на них оказывают влияние прототипы из других материалов, что сказалось на особенностях формы, и принципах организации декора. Так, в период правления императора Юнчжэна распространёнными становятся формы флаконов, восходящие к древним ритуальным сосудам из керамики и бронзы. Это флаконы, выполненные в форме тыквы-горлянки «*хулу*», по форме напоминающую восьмёрку, сосуды в форме традиционного сердцеобразного кошелька, кабачка или дольчатой тыквы. Также распространены были флаконы округлой формы, похожие на традиционные плетёные корзины-силки для рыбы, и цилиндрические – в виде стебля бамбука.

Ещё одним распространённым способом декорирования нюхательных флаконов, составивших значительную часть ассортимента императорских

стекольных мастерских периода Юнчжэн, являлась эмалевая роспись. Если стилистика и сюжеты эмалевой росписи не претерпели, на первый взгляд, существенных изменений с периода Канси, то отличительной чертой флаконов периода Юнчжэн является их редкая форма, до этого не встречавшаяся в китайском художественном стекле. Образцом такого рода оригинальных форм является нюхательный флакон, выполненный в виде бамбукового стебля (рис. 60). Миниатюрный сосуд из белого непрозрачного стекла имеет цилиндрическую форму, разделённую несколькими условными сочленениями, имитирующими фрагмент бамбукового ствола о трёх коленцах. Золотисто жёлтый ствол «бамбука» украшает реалистичное изображение тонких веточек и листьев бамбука, среди которых натянута паутина с маленькими паучками.

Реалистические тенденции, проявившиеся в эмалевой миниатюре периода Юнчжэн, повлияли на дальнейшее развитие эмалевой живописи, дав начало новому стилевому направлению придворной росписи цинского стекла периода его расцвета.

Несмотря на относительно короткий период правления императора Юнчжэна (12 лет), он оказал значительное влияние на дальнейшее развитие стекольного искусства. Именно в это время происходит становление китайского национального стекольного искусства, достигшего наивысшего расцвета в период правления императора Цяньлуна.

На мой взгляд, оценка значения данного периода в исследовательской литературе не достаточна. Это связано, прежде всего, с небольшим количеством сохранившихся на сегодняшний день произведений из стекла этого времени. Кроме того, важную роль в изучении стекольного дела всегда играют письменные свидетельства, которых мало в период Юнчжэн.

Творческие поиски китайских стеклоделов привели к появлению новых форм стеклянных сосудов, а также значительному разнообразию цветов и составов стекломассы, являющихся данью традициям древнего стекла. Это определило характерные национальные формы и колорит произведений из стекла периода Юнчжэн. Значительная толщина изделий становится частью новой эстетики цинского художественного стекла. Эксперименты в области

формообразования, основанные на традиционном для китайского искусства взаимовлиянии разных материалов, породили иные способы декорирования. Они стали ярким проявлением преемственности культурных традиций и определили характерные черты национальной эстетики нового китайского стеклоделия. Определяющей техникой, отразившей основные черты китайского художественного стекла, стала техника резьбы по двухслойному стеклу тао-сэ, появление которой связано с началом наивысшего расцвета цинского художественного стекла.

III ГЛАВА. Расцвет дворцового стекольного искусства периода правления императора Цяньлуна (1736-1795)

3.1. Историческая ситуация, обусловившая расцвет стекольного искусства

Период правления императора Айсиньгёро Хунли становится временем расцвета придворного искусства, а также вершиной развития цинского стеклоделия. Продлившееся 59 лет, его правление прошло под девизом «Цяньлун» (в пер. «непоколебимое и славное»), став одним из самых длительных и ярких периодов империи Цин. Отличавшийся крайней амбициозностью, император Цяньлун стремился во всём превзойти своего деда, императора Канси, являвшегося для него образцом великого правителя и завоевателя. Благодаря этому правление Цяньлуна было отмечено продолжением завоевательной политики, а также усилением процесса абсолютизации власти. Агрессивная внешняя политика и сопровождающие её активные социальные преобразования внутри страны привели империю маньчжуров к зениту её могущества в середине XVIII века, сделав самым крупным и сильным государством Восточной Азии.

Важным фактором, повлиявшим на развитие китайской культуры этого периода, становится политика «закрытия Китая», заключающаяся в прерывании практически всех контактов с Западным миром, что было сделано для предотвращения распространения влияния европейцев, а также их возможной поддержки антиманьчжурских сил. Запрет, прежде всего, коснулся закрытия границ, большинства торговых путей сообщений, а также любых видов внешнего общения с «заморскими варварами»: торговли, изучения иностранных языков, принятия их вероисповедания. Тем не менее, данные ограничения имели несколько двойственный характер: так, запрет культурного взаимодействия с Западом коснулся лишь простолюдинов, в то время как сам император не гнушался приглашением иностранных специалистов для обслуживания нужд двора. Более того, в дворцовом изобразительном искусстве

долгое время существовала мода на европейское искусство, носившая подражательный характер.

Ревностно провозглашая и насаждая принципы конфуцианства как основу социального развития общества, император уделял большое внимание идеологической поддержке своих действий, что отразилось в главенствующей роли конфуцианских принципов в официальной культуре, а также усилении цензуры в литературе и искусстве. Перемены, происходившие в обществе после воцарения маньчжурской династии, коснулись всех видов изобразительного искусства. Живописцы, обслуживающие нужды маньчжурского императорского двора, традиционно являющегося основным заказчиком живописи, предпочитали писать в стиле *гунби*⁶⁸, предполагающем реалистичность образа и высокую детализацию предмета, что в большей мере соответствовало конфуцианской эстетике, главенствовавшей в дворцовом искусстве. Усиление влияния европейского искусства оказало значительное воздействие на развитие этого стиля дворцовой живописи, отразившееся в освоении европейских приёмов и техники масляной живописи. В свою очередь, живопись стиля гунби оказала влияние на развитие эмалевой росписи в разных видах декоративного искусства периода Цин, в числе которых было и художественное стекло.

Рассматривая стеклоделие как один из видов дворцового искусства, находящегося на пике развития, мы можем выделить такие характерные черты конфуцианской эстетики, проявившиеся в изобразительном искусстве этого периода, как строгое следование признанными эталонными образцам, внешне гармоничная простота, соподчинённость пропорций в сочетании с тщательнейшей и трудоёмкой детализировкой, в которой достигались вершины овладения свойствами материала. Это дополняют невиданные ранее роскошь и помпезность, проявившиеся в предпочтении драгоценных материалов и применении уникальных способов отделки стеклянных произведений, активном использовании золочения и «запретного» императорского жёлтого цвета, в общей яркости и многообразии цветовых оттенков.

⁶⁸ Гунби (*кит.* 工筆, *упр.* 工笔, *пин.* gongbi) – «техника прилежной кисти» или «техника тонкой кисти»: традиционный стиль китайской живописи, предполагающий реалистичность образа и высокую детализацию предмета, а также наличие тщательно выписанных контурных линий, обрисовывающих предметы и детали.

Высочайшее качество материала, достигнутое благодаря использованию передовых технологий, заимствованных у европейцев, отличает произведения стекольного искусства данного периода. Оно сочетается с идеальным качеством исполнения, которое проявляется не только в отсутствии дефектов, но также и в многообразии способов отделки и исключительном мастерстве изготовления императорских стекольных мастерских. В поисках форм и способов декорирования произведений этого периода китайские мастера обращаются к традиционным формам национального искусства. Данная тенденция становится основополагающей в формообразовании дворцового стекольного искусства, в то время как влияние европейских мастеров, привносящих новые для китайского стекольного искусства формы и художественные приёмы, носит эпизодический, экспериментальный характер. Влияние приглашённых в это время мастеров-миссионеров, в большей мере, проявляется в высоком качестве материала и овладении сложнейшими приёмами техники гутного формования, достигнутыми в императорских мастерских благодаря их руководству. Бурное развитие дворцового стеклоделия данного периода было обусловлено вниманием, которое император Цяньлун уделял всем начинаниям своего деда, являвшегося для него примером для подражания. Успехи, достигнутые в стекольном искусстве при императоре Канси, как и методы их достижения, становятся образцом для деятельности императорских стекольных мастерских времени правления его потомка. За основу берутся те же эстетические нормы в формообразовании с опорой на опыт приглашённых европейских специалистов в технологии. Вместе с тем, находят признание многие достижения стекольного искусства периода Юнчжэн, в том числе, обращение к историческому культурному наследию. Становятся популярны многие формы и способы декорирования, появившиеся в этот период. В особенности отдаётся предпочтение толстостенным сосудам, выполненным в технике тихо-дутого выдувания в форму с последующей доработкой их поверхности различными способами холодного формования: шлифовкой, полировкой, резьбой по двухслойному стеклу тао-сэ, гравировкой. Предметы, выполненные таким способом, имеют явное внешнее сходство с произведениями из камня:

жёсткость и чёткость граней, обусловленные применением форм с последующей тщательной холодной доработкой. Те же предпочтения способствовали растущей популярности изделий, подражающих натуральному камню цветом и структурой, относящихся к разновидности так называемых «подделок под нефрит». Другими популярными техниками декорирования стекла являются роспись эмалевыми красками и разные виды золочения.

Важным является и расширение придворного стекольного производства периода, произошедшее благодаря объединению новых императорских мастерских, созданных при императоре Юнчжэне, и старого производства, основанного при императоре Канси⁶⁹. На территории старого производства в Цаньчикуо *боличан* было сосредоточено изготовление сырьевого стекла и заготовок для поставки в мастерские *болицзо* в Юаньминъюань, где император мог лично контролировать деятельность художников по стеклу. Здесь происходила дальнейшая художественная обработка заготовок, гутное изготовление небольших уникальных произведений, а также располагались мастерские росписи, гравировки и шлифовки.

Таким образом, в результате взаимодействия двух мастерских правление императора Цяньлуна стало самым продуктивным периодом в истории дворцового стеклоделия. В значительной мере этому способствовала деятельность приглашённых европейских специалистов, возглавивших технологический процесс в императорских стекольных мастерских. Дворцовое стеклоделие этого времени связано с именами двух европейцев: Габриэля-Леонарда де Броссара (1703-1758) и Пьера Д'Инкарвилля (1706-1757), чья совместная деятельность способствовала его развитию. Согласно хроникам⁷⁰, французский иезуит Габриэль-Леонард де Броссар (китайское имя Цзи Вэнь, *кит.* 纪文, *пин.* Jì Wén) по приглашению императора прибыл в Китай 10 октября 5 года правления Цяньлун [1740] и присоединился к работе императорских стекольных мастерских как ведущий специалист в технологии художественного стекла. Из частной переписки его современника Жана Жозефа

⁶⁹ Lam, с. 60.

⁷⁰ Lam, с. 64.

Мари Амио (1718-1793)⁷¹ известно, что в течение его (де Броссара) пребывания в Китае он всё это время «проработал во Внутреннем Дворе, создавая все виды стекла, даже наиболее изысканные и сложные. Произведения, вышедшие из его рук, были представлены в главных залах дворца и предпочитались таким же, ввезённым из Англии и Франции». В деятельности де Боссара, подробно изученной и описанной в научной работе Питера Лама⁷², выделяются ключевые моменты, связанные со значительным расширением стекольного производства в 1752 году, а также получением и налаживанием производства предметов из авантюринового стекла и стекла небесно-голубого оттенка, которые обрели огромную популярность в придворном стеклоделии. К сожалению, не представляется возможным идентифицировать произведения художественного стекла авторства де Боссара. Когда речь идёт о его творческом наследии, имеется в виду технологический и художественный процесс, организованный этим учёным. Со смертью де Броссара в 1758 году завершился важный этап в развитии дворцового стекольного искусства, характеризующийся временем наивысших достижений и блеска художественного стекольного искусства периода Цяньлун. После кончины французского миссионера качество и количество стекольной продукции, выполняемой в возглавлявшихся им императорских стекольных мастерских, начинает медленно снижаться. Тем не менее, явных признаков заката дворцового стеклоделия не наблюдается до самого конца правления императора Цяньлуна.

О соотечественнике де Боссара, миссионере-иезуите Пьере Д'Инкарвилле (китайское имя Тан Чжичжун, *кит.* 湯執中, *пин.* Tāng Zhízhōng), известно значительно меньше. Сохранились сведения о его сотрудничестве с де Боссаром в этот период, в том числе, их совместная работа по развитию стекольного производства и усовершенствованию технологических процессов. Достижением их совместной работы на протяжении первых двух лет, согласно архивным данным, является освоение производства «синего стекла с серебряными звездами», позолоченного стекла и особой разновидности

⁷¹ Жан Жозеф Мари Амио (фр. Jean Joseph Marie Amiot, *кит.* 錢德, *пин.* Qián Démíng) – французский миссионер-иезуит, историк и астроном. [Curtis, 2001, с. 77].

⁷² Lam, с. 60.

сапфирового-синего стекла»⁷³. Так же, как и в случае с де Боссаром, произведений художественного стекла работы Д'Инкарвиля не установлено, так как подобная анонимность была свойственна дворцовому декоративно-прикладному искусству. Архивные записи позволяют говорить о большом вкладе этих европейских мастеров в технологию производства – процесс изготовления стекломассы и формования стекла различных видов.

Важной особенностью расцвета стекольного искусства во времена правления императора Цяньлуна стало его условное разделение на два неравных периода, встречающееся в китаеведческой специализированной литературе⁷⁴. Оно было обусловлено существенным изменением уровня развития придворного стекольного искусства, когда необычайный подъём первой половины периода Цяньлун сменяется периодом постепенного сокращения стекольного производства, предвеля время его упадка. Так, временем наивысшего расцвета цинского стеклоделия принято считать первую половину периода Цяньлун — с 1736 года, когда под патронажем нового императора была возобновлена деятельность императорских стекольных мастерских, по 1760-е годы, когда скончался последний из крупных европейских специалистов, Габриэль де Броссар, руководивший придворными стекольными мастерскими. С этого времени начинается следующий период в развитии придворного стекольного искусства, длившийся с 1760-х годов до смерти императора Цяньлуна в 1795 году.

3.2. Стеклоделие первой половины периода Цяньлун (1736 – 1760-е гг.)

О времени расцвета художественного стекла правления Цяньлун сохранилось довольно много архивных записей по сравнению с предыдущими периодами, так же, как и большое количество художественных произведений, демонстрирующих высочайший уровень цинского придворного искусства. На сегодняшний день большинство этих предметов хранится в музейных коллекциях Запретных городов Пекина и Тайбэя. Данный период

⁷³ Lam, с. 64.

⁷⁴ Zhang Rong, с. 25.

характеризовался самым широким в истории китайского искусства многообразием изделий, включавших как всевозможные утилитарные сосуды, так и многочисленные декоративные предметы, а также разнообразием цветов и типов стекла. Это позволяет составить подробную картину дворцового стекольного искусства, наглядно проследив развитие различных видов художественного стекла, выявить особенности формообразования и способы декорирования периода наивысшего расцвета цинского дворцового художественного стекла.

3.2.1. Типология произведений императорских стекольных мастерских

Спецификой стекольного дворцового искусства является его ярко выраженный национальный характер, отразившийся, прежде всего, в воспроизведении традиционных видов изделий, сложившихся в китайской предметной среде. Они включали как различные функционально ориентированные формы утилитарных предметов: посуду, ёмкости для хранения, так и различные элементы украшения интерьера и ювелирные украшения. Большое значение имели разнообразные ритуальные предметы, составлявшие существенную часть произведений императорских стекольных мастерских, что подчёркивает главенствующую роль церемониала в жизни императорского двора. В то же время, многие традиционные в европейском стеклоделии виды сосудов (бокалы, рюмки, бутылки и т. д.) не были востребованы в силу культурных традиций.

Представленный перечень видов стекольной продукции разделяется на сосуды «открытых» и «закрытых» форм, а также разнообразные декоративные изделия: мелкую пластику, ювелирные украшения⁷⁵ и др.:

К *открытым формам* относятся большие и малые чаши: глубокие чаши, миски, маленькие тарелочки, маленькие чайные чаши, маленькие чашечки в стиле «долголетие», большие чаши многогранные (квадратные,

⁷⁵ В своём исследовании Чжан Жун приводит перечень предметов, представляющих основные виды стеклодельной продукции, произведённой в шестидесятилетний период правления Цяньлун. В своём исследовании я придерживаюсь данной классификации. [Lam, с. 67].

шестиугольные и т. д.), маленькие резные чаши, блюда в виде хризантемы, шестигранные блюда, цветочные горшки, сосуды-подставки для растений, чаши для умывания, резные плевательницы, «рыбные чаши», плоскодонные чаши.

Большую часть изделий составляют разнообразные *закрытые сосуды*, которые разделяются на разнообразные маленькие и большие цветочные вазы: шестигранные вазы, малые и большие шарообразные вазы, квадратные (четырёхгранные) вазы, восьмигранные вазы, вазы в форме головки чеснока, вазы в форме тыквы-горлянки *хулу*, двойные вазы (соединённые сосуды), вазы в виде молотка, гранёные вазы, вазы в форме оливки, вазы в форме листьев подорожника, вазы формы *гуаньинь*, вазы с двойной камерой (с сообщающимися сосудами), маленькие вазы *мэйтин*, или сливовая ваза, двойные «*вазы счастья*», вазы с изображением «*трёх друзей*», вазы в форме «*парчового узла*», вазы в виде шахматной фигуры *шуанлю*, вазы в форме лошадиного копыта, вазы с ложечками для благовоний.

Отдельный подвид сосудов закрытого типа - винные сосуды: шестигранные сосуды для вина *цзунь*, высокие узкие сосуды *гу*, сосуды «*цун двойного счастья*».

Кувшины: двойные кувшины, кувшины в форме граната, лежащие сосуды.

- Флаконы для нюхательного табака разных форм.

Отдельную группу представляют предметы кабинета ученого, часто выполненные в виде комплекта, выдержанного в одном стиле и включающего определённый набор предметов, к которым относились:

- разнообразные сосуды для воды и красок: чаши для хранения кистей, сосуды для мытья кистей, ванночки в форме цветка мальвы, шестигранные ванночки, сосуды для воды в форме граната и т. д.;
- различные аксессуары для занятий каллиграфией и живописи: подставки для «отдыха кистей», пластины для растирания красок, держатели угольников и линеек, квадратные шкатулки, шкатулки для благовоний, круглые шкатулки на трёх ножках, пресс-папье, держатели для цветов и

подставки для рук, подставки для ароматических шариков, печати-клейма, штыри (оси) для свитков;

- специфические элементы интерьера: свободно стоящие экраны (настольные перегородки), специальные подставки для цветочных композиций, разнообразные светильники: настольные лампы, абажуры для ламп и т. д.

Еще одну группу произведений представляют религиозные и ритуальные (алтарные) предметы, к которым также относились:

- разнообразные чётки (длинные и короткие), придворные церемониальные ожерелья, шкатулки для сутр (собраний изречений), жертвенники (жаровни), ритуальные чаши, маленькие круглые курильницы для благовоний, звенящие подвески «звенящие камни», а также жезлы *жуи*⁷⁶.

Кроме того, изготавливались разнообразные мелкие бытовые предметы из стекла: различные наконечники (набалдашники), «гусиные шеи» (аксессуары для светильников, ювелирные украшения, штыри для насаживания свечей и др.

Данный перечень изделий включает наиболее распространённые предметы из стекла, выполненные в императорских мастерских. В нём присутствуют типы традиционных предметов, наименования которых связаны с их оригинальной внешней формой, а также с названиями распространённых видов орнамента, используемых в их декоре, таких, как «декор парчового узла»; или ваза с «изображением трёх друзей» (также известного как «три зимних друга») и др.

Происхождение вышеперечисленных форм уходит корнями в традиции древнего китайского искусства. Формы большинства сосудов для воды, вина и пищи, а также предметы алтарных комплектов, были заимствованы из бронзового литья и камнерезного искусства, которые, в свою очередь, пришли из керамики, восходящей ещё к эпохе Шан (1766 — 1122 гг. до н.э.) и Чжоу (XI — III вв. до н.э.). Претерпевая изменения в процессе развития при воспроизведении в различных материалах, эти сосуды сохраняли узнаваемую

⁷⁶ «жуи» (кит.如意, пин. ruyì) – скипетр (жезл), изогнутое декоративное изделие, являвшееся церемониальным жезлом в китайском буддизме или талисманом, символизирующим власть и удачу в китайском фольклоре (имеет S-образную форму) [Lam, с. 67].

форму, наряду с некоторыми элементами, указывающими на изначальное происхождение и формование из иных материалов. Вместе с тем, воссоздание подобных сосудов в стекле налагает на их форму свой отпечаток: иную эстетическую выразительность, пластичность, блеск, богатый яркий колорит, применение оригинальных способов декорирования.

Стоит отдельно остановиться на рассмотрении самого распространённого вида изделий в дворцовом стекольном искусстве, а именно, на многочисленных вазах разнообразных форм и размеров, а также их сложном символическом декоре. Их популярность в китайском интерьере связана с традиционно устоявшейся «благожелательной» символикой, олицетворяемой этим предметом. Согласно буддийскому учению ваза являлась символом духовного изобилия. Благодаря созвучию слова «ваза» (*пин*) со словами «мир», «покой», образ вазы стал пожеланием «мира в доме». В соответствии с этим значением, вазы нашли широкое применение в практике *фен-шуй*. Помещаемые в соответствующем, строго регламентированном, месте жилого интерьера, они были призваны привлекать в дом мир и благоденствие. Этим объясняется большое количество разнообразных драгоценных ваз в убранстве дворцового интерьера.

Традиция помещать в вазу цветы как вид сложившегося издревле подношения богам, также, как и запечатлевать на сосуде символические послания: просьбы, мольбы, пожелания, напутствия потомкам, переданные языком иносказаний, символов и аллегорий – пришли в декоративное искусство Китая из ритуальной практики глубокой древности. Происхождение символизма орнаментальных изображений уходит своими корнями в тотемические представления. Многовековое развитие китайской культуры привело к изменению и усложнению декора – от простейших архаичных графических изображений, украшавших древние ритуальные магические предметы до сложных метафорических композиций придворного искусства периода Цин. Любой вид декора в китайской традиции, будь то изображение растений и птиц, животных, людей или пейзажа, а также орнамента является частью огромной

сложной картины мироздания и зашифровывает в себе символическое послание.

Наиболее ярко принцип метафоричности проявляется в так называемой благожелательной символике, отражающей систему ценностей китайского общества⁷⁷. Понимание значения символического изображения в декоре произведений китайского искусства является необходимым для более ёмкого анализа художественной формы предмета, а также понимания его назначения и восприятия. Благожелательные символы и орнаментальные композиции присутствуют в декоре множества произведений из стекла середины периода Цяньлун, когда богатое декорирование приходит на смену чистым формам монохромного стекла предыдущих периодов. Изучение дворцового цинского стекольного искусства предполагает последовательное подробное рассмотрение всех разновидностей стекла, применяемого в этот период.

3.2.2 Виды стекла и технологии изготовления в императорских стекольных мастерских

В период Цяньлун применялись, за небольшим исключением, практически все техники, способы формования и декорирования произведений из стекла, известные в китайском стеклоделии периода Цин. Рассматривая более подробно ассортимент изделий, мы можем выделить общие характерные черты, свойственные китайскому художественному стеклу данного периода. Так, согласно архивным записям, монохромное цветное стекло, предметы из которого составляли большую часть ассортимента императорских мастерских, насчитывало более тридцати цветов⁷⁸. Наибольшее распространение имели разнообразные сосуды из глухого монохромного стекла ярких оттенков. Их богатый насыщенный колорит становится ещё одной важной характерной

⁷⁷ Основными являются пожелания благополучия и богатства, долголетия, счастья и радости, здоровья, семейного счастья, гармонии и многочисленных потомков, а также процветания в делах, успехов в карьере, моральной стойкости и душевной чистоты. Данные пожелания воплощаются через метафоры, сравнения, а также разнообразные созвучия слов, свойственные китайскому языку и письменности. Омонимичность звучания является одним из самых распространённых способов создания символического изображения. Распространёнными благожелательными символами стал ряд устоявшихся в китайском искусстве изображений животных, растений и иных предметов, название которых было созвучно иероглифам, имеющим конкретный благожелательный смысл. Другим способом создания метафорических благожелательных композиций является использование образов из китайского фольклора, литературы и мифологии, а также обращение к ассоциативным качествам конкретного символа, определяющие его характерные свойства.

⁷⁸ Lam, с. 66.

чертой, свойственной цинскому дворцовому стеклоделию. Продолжая традиции, заданные стекольным искусством периода Юнчжэн, мастера-стеклоделы периода Цяньлун обращаются к наследию национального стеклоделия, важным качеством которого являлись имитация цвета и структуры натурального камня. Так, цветовые предпочтения данного периода можно объяснить подражанием конкретным ярким оттенкам древнейшего протостекла *люли*. Основной техникой формования по-прежнему являлось тихое выдувание в форму, в некоторых случаях с применением формы вращения, обеспечивающей огневую полировку сосудов. Об этом говорят практически одинаковые размеры и формы изделий одного типа, характерная матовость поверхности (от соприкосновения с формой), а также популярность сложных многогранных форм. Одним из важнейших качеств, определивших специфику дворцового стеклоделия этого периода, является преобладание толстостенных изделий, что давало возможность применить к подобным изделиям разнообразные методы холодной обработки: шлифовку, рельефную резьбу, гравировку и полировку, что уподобляло изделия произведениям из камня.

Для систематизированного изучения предметов стекольного искусства императорских мастерских мы их разделим на шесть групп соответственно разновидностям стекла, объединяемые по нескольким характеристикам: прозрачность, цвет, уникальность структуры и техники декорирования:

1. изделия из непрозрачного (глухого или опалового) стекла; «подделки под нефрит», выполняемые из стекла глухого, опалового и прозрачного видов, имитирующего цвет и структуру натурального камня;
2. изделия из прозрачного, полупрозрачного, а также бесцветного стекла;
3. изделия из авантюринового стекла, относящиеся к стёклам, имитирующим натуральный камень (авантюрин), но рассматриваемые отдельным подвидом стекла из-за своих специфических свойств и оригинальных способов формования;
4. изделия из двухслойного стекла, декорированные резьбой тао-сэ;
5. изделия из белого опалового (глухого или просвечивающегося) стекла, декорированного эмалевой росписью.

а) Непрозрачные (глухие) opakовые и опаловые изделия

Одной из важнейших особенностей, свойственных придворному стеклоделию периода его расцвета, было предпочтение различных видов непрозрачного стекла прозрачному. Количество подобных изделий, изготовленных в императорских мастерских данного периода, значительно превышает ассортимент изделий из прозрачного стекла.

Большинство работ данного вида ничем не декорировались, за исключением финальной полировки. Реже монохромное стекло декорировали рельефной резьбой и гравировкой, причём эта тенденция усилилась ко второй половине Цяньлун. Изредка встречались и гутные приёмы декорирования: стеклянной нитью, цветной крошкой, налепами, с последующей их рельефной доработкой резьбой и т. д.

Подражанием натуральному камню, в той или иной мере, объясняется цветовая гамма большинства монохромных изделий императорских стекольных мастерских. Неслучайно становится весьма популярным стекло так называемого «небесно-голубого» оттенка, подобное одному из наиболее распространённых в древнем китайском стеклоделии, применявшемся для имитации бирюзы. Это отражает и его европейское название – «бирюзовое стекло». Несколько менее распространены были изделия из голубого стекла более тёмного оттенка, известного в Китае как «навлиний голубой» цвет (reасock blue)⁷⁹. Произведения, выполненные из различных вариаций оттенков стекла этого цвета, являются одними из самых распространённых в период Цяньлун, соперничая по популярности только с «императорским жёлтым» стеклом.

К одним из наиболее характерных примеров изделий данного периода можно отнести вазу из глухого стекла благородного небесно-голубого оттенка (рис. 61). Эта высокая стройная ваза имеет традиционную форму, называемую «формой оливки» (olive shape)⁸⁰: овальное тулово её плавно переходит в высокое

⁷⁹ Zhang Rong, с. 146.

⁸⁰ Zhang Rong, с. 154.

сужающееся горлышко и также плавно сужается к основанию сосуда. Данная ваза, по-видимому, относится к одним из первых предметов, выполненных из небесно-голубого стекла, о чем можно судить по недостаточно высокому качеству материала, чей состав изобилует мельчайшими пузырьками и чёрными вкраплениями сажи, которые можно рассмотреть на поверхности вазы.

К наиболее распространённым произведениям из монохромного стекла этого периода относятся многогранные сосуды, выполненные при помощи сложных многочастных разъёмных форм. Ярким образцом является восьмигранная в сечении ваза, выполненная из небесно-голубого стекла, луковицеобразной формы (рис. 62). Невысокая гранёная ваза имеет приземистое каплеобразное тулово, плавно переходящее в высокую сужающуюся шею сосуда. Тулово располагается на низком прямом восьмигранном основании. Восемь широких вертикальных граней, повторяющие плавные очертания вазы, тщательно отшлифованы и отполированы. Такого рода оригинальное сочетание геометрической чёткости и пластичной формы делают данный сосуд одним из наиболее узнаваемых примеров цинского стеклоделия.

Высокий уровень стекольного мастерства демонстрирует и небольшой *алтарный комплект* из небесно-голубого стекла (рис. 63). Он был декорирован с применением новой для китайского художественного стекла техники золочения набрызгиванием (*gold-sprinkled*)⁸¹. Этот приём имеет европейский аналог, известный как метод *алмазного процарапывания* (применяемый венецианскими стеклоделами XVII века), с последующим золочением при помощи золотой эмали, что создавало необычный эффект углублённой линейной графики, напоминающей тонкую золотую паутинку, изящно обрамляющую сосуд.

Рассматриваемый комплект включает три предмета, составляющих типовой минимальный ритуальный набор, предназначенный для размещения на специальном столике в Буддийских залах императорского дворца. В него

⁸¹ Данный приём, по мнению исследователей, был привнесён в китайское стеклоделие из искусства лаковой резьбы, где применялось напыление порошкового золотого красителя в углубления выгравированного рисунка. [Zhang Rong, с. 26].

входят: небольшая курильница — жаровня для благовоний (фимиама), цветочная ваза и маленькая овальная шкатулка. Комплект выдержан в одном стиле, подчёркивающим его национальные корни благодаря использованию традиционных форм, выполнявшихся обычно из металла, керамики или камня. Маленькая курильница этого комплекта характерной приземистой формы, пришедшей из древнего бронзового искусства, состоит из сплющенного шарообразного тулова, покоящегося на трёх маленьких ножках. Широко раскрытые края курильницы охватывает рельефный обод, из которого выступают два небольших плоских ушка. Эти детали являются прямым следствием копирования металлического прототипа: обод с закреплёнными на нём ушками — традиционный элемент бронзовых курильниц, где ушки выполняют функцию ручек. В данном случае ушки потеряли своё первоначальное назначение и являются данью привычной форме традиционного сосуда. В стеклянную курильницу помещён небольшой медный сосуд с широкими краями, предназначенный для воскурения благовоний.

Важным предметом алтарного комплекта являлась и небольшая стройная цветочная вазочка, предназначенная для цветов, приносимых в дар богам. Она имеет традиционную вытянутую яйцеобразную форму, с высоким прямым горлышком и маленьким конусообразным основанием. Алтарный комплект дополняет небольшая шкатулка, напоминающая лежащее яйцо, чья приплюснутая форма рассечена горизонтально на две равные части: тулово и округлую крышку на тонком ободке-основании. Именно данная форма традиционной шкатулки становится популярна в китайском стеклоделии, благодаря своей пластичной форме, которую было удобно воспроизводить в гутной технике. Выдержанный в одном стиле, декор алтарных предметов представляет собой упрощённо стилизованное изображение цветущих лотосов, выполненный алмазным процарапыванием. Тонкая орнаментальная вязь из вьющихся побегов и крупных цветов равномерно покрывает поверхность предметов золотым узором. Данная схема компоновки изображения в сочетании с такими элементами, как орнаментальная лента из банановых листьев,

опоясывающая горлышко вазы, становится наиболее распространённой для декора стеклянных изделий.

Нетипичный вид декора, выполненного золочёным алмазным процарапыванием, демонстрирует уникальная лампада из небесно-голубого стекла, орнаментальное изображение которой представляет необычный синтез китайских и мусульманских традиций (рис. 64). Выполненная в восточном стиле лампада имеет традиционную для изделий данного типа приземистую каплеобразную форму, с плоским основанием и характерным выпуклым кольцом, предназначенное для крепления лампы. Наибольший интерес представляет процарапанный декор лампы, демонстрирующий редкое соединение традиционных китайских и мусульманских орнаментальных растительных узоров. Лампу опоясывают чередующиеся ленты орнамента из стилизованных банановых листьев, вьющихся растений и облаков, выполненные в традиционном китайском стиле. Тулово лампы покрывает сложная орнаментальная вязь из переплетающихся элементов мусульманского орнамента *ислими*, объединённых в единый широкий орнаментальный фриз опоясывающий сосуд. В причудливом узоре, образованном из гибких переплетённых стеблей, листьев и побегов, можно различить необычное изображение стилизованных птиц. В свою очередь, птицы, расположенные зеркально, образуют своими телами узнаваемую маску чудовища *тао-те*, являющуюся традиционным элементом декора китайских ритуальных сосудов со времён династий Шан и Чжоу⁸².

На следующем по популярности месте среди монохромных произведений в придворном стекольном искусстве рассматриваемого периода находились произведения, выполненные из «императорского жёлтого» стекла. В значительной мере, популярности способствовало разнообразие полученных оттенков, которые стали соответствовать сложной системе цветовой иерархии

⁸² Появление подобного изделия в китайском придворном стеклоделии исследователи связывают с одной из жён императора Цяньлуна, происходящей из уйгурских мусульман, Сянфэй (*кит.* 香妃, *пин.* Xiangfei, «душистая наложница»). Весьма благоволивший к супруге, император сделал ей большое количество подарков, соответствовавших культуре её народа, среди которых могла быть и эта лампада. Это изделие является редким, но не единственным примером использования мусульманских мотивов в дворцовом стеклоделии периода Цяньлун. [Curties, 2001, с. 5].

членов императорской фамилии, использовавших разные оттенки желтого цвета⁸³.

К одним из ранних произведений цяньлунского периода, выполненных из этого стекла, относится редкая «стенная вазочка» из жёлтого стекла светлого «лимонного» оттенка, чья необычная форма продиктована её предназначением (рис. 65). Она представляет собой маленький сосуд, как бы рассечённый пополам. Одна его сторона выполнена в виде половины объёмного сосуда, имеющего шарообразное тулово, сужающееся книзу, с маленьком прямым основанием и невысоким прямым горлышком, а другая сторона вазы выполнена абсолютно плоской, с двумя маленькими отверстиями, предназначенными для крепления сосуда к поверхности стены. Прототипом стеклянной вазочки стал популярный в керамике тип сосудов для живых растений, предназначенных для размещения на стенах помещения, паланкина или повозки, что определило её необычную форму.

К простейшим монохромным предметам из жёлтого стекла относится глубокая полусферическая чаша на низком основании (рис. 66). Несмотря на лаконичную форму и отсутствие какого-либо декора, подобные монохромные произведения пользовались заслуженной популярностью, составляя значительную часть стекольного дворцового ассортимента. К более сложным и редким произведениям из императорского жёлтого стекла, выполненным тиходутым способом с использованием сложной разъёмной формы, относится оригинальный винный сосуд типа *цзунь* (рис. 67). В данном случае сосуд представляет собой одну из разновидностей традиционной формы ритуальных сосудов *цзунь*, а именно, сосуд с прямым туловом и так называемым «алебардовым» рельефным декором. Тулово этого высокого сосуда выполнено в виде массивного округлого гранёного утолщения-яблока. Высокая конусная ножка сосуда является зеркальным отражением его широко раскрытого горлышка. Рельефный «алебардовый» декор вазы выполнен в виде небольших вытянутых медальонов симметрично расположены по обеим сторонам сосуда, на горлышке и тулове сосуда, а также округлых бугорков, помещены на его

⁸³

Розова, с. 57.

ножке. Их расположение соответствует аналогичным деталям на бронзовом изделии, где таким образом маскировали технологические швы от разъёмной формы, художественно обрабатывая *облои* из металла. В стекле применение этих элементов носит не функциональный, но подражательный характер, дань традиционной форме металлического сосуда.

К одним из немногих сосудов, демонстрирующих использование сложных разъёмных форм для создания декора тиходутым способом, относится необычная высокая жёлтая ваза с рельефным декором персиков (рис. 68). Ваза типичной шарообразной формы с высоким прямым горлышком имеет оригинальное широко раскрывающееся горлышко, обрамлённое тремя рельефными ободками, которые охватывают и основание сосуда. Поверхность вазы украшают четыре медальона с изображением пар персиков, помещённых в квадратные клейма. Они выполнены в низком рельефе с плоскостной, упрощённой стилизацией изображения. Мягкие, сглаженные очертания рельефных деталей, не свойственные аналогичным изделиям, говорят о применении тиходутого выдувания в сложную форму с заданным рельефом (не получившего, однако, широкого распространения в цинском стеклоделии).

Всё более популярным в дворцовом стеклоделии становится приём рельефного декорирования, его развитие шло от холодной доработки резьбой выпуклых элементов заданной разъёмной формой к сложному многодельному рельефному гравированию. Этот способ демонстрирует декор маленького желтого сосуда, предназначавшийся для мытья кистей (рис. 69). Имеющий форму сплющенного шара сосуд с коротким широким горлышком и таким же низким кольцом-основанием был декорирован тремя рельефными масками *тао-те*. Изображение выполнено в высокорельефной манере со стилизацией деталей, основанных на спиральном элементе. Вся поверхность сосуда имеет бархатисто-матовую фактуру, остающуюся после стачивания слоя фонового стекла.

Возвращаясь к наиболее распространённым видам монохромного непрозрачного стекла этого периода, отметим широкое распространение синего стекла насыщенного кобальтового оттенка. Из этого стекла, как монохромного,

так и прозрачного, выполнялись все известные виды сосудов и чаш, формы и размеры которых были идентичны аналогичным изделиям других цветов, благодаря использованию типовых форм в их изготовлении. Стоит упомянуть лишь несколько произведений, имеющих нетипичные особенности. К ним относится широкая чаша из сапфирового-синего стекла оригинальной формы, прототип которой часто встречается в цинской керамике (рис. 70). Эта большая, широко раскрытая чаша, стоящая на короткой прямой ножке-основании, имеет необычный фасетчатый край. Значительно утончаясь к кромке, края чаши достигают предельной тонкости, что является весьма необычным явлением для преимущественно толстостенных изделий этого времени. Фасетчатый декор, образованный маленькими засечками по кромке чаши, условно разделяет её на шесть частей, превращает форму в условно стилизованное изображение шести-лепесткового цветка.

Другая оригинальная высокая ваза из тёмно-синего *кобальтового* стекла является образцом более типичных толстостенных сосудов, что позволило нанести сложный высокорельефной резной декор (рис. 71). Рассматриваемая ваза шарообразного типа имеет немного приплюснутое тулово, плавно переходящее в высокое прямое горлышко сосуда. Вся поверхность вазы обильно украшена резным рельефным декором, выполненным способом углубления фоновой поверхности изделия, до получения выступающего барельефного изображения, известного в европейском стеклоделии как «*инталия*». Тулово и шею сосуда украшает орнаментальный мотив, изображающий архаично стилизованного дракона *куи*. Данный вид изображения относится к древнейшим орнаментальным мотивам, украшавшим бронзовые ритуальные сосуды периода Чжоу. Он образован из чередования архаично стилизованных драконов, тела которых представляют собой ленту из крупных завитков спиралевидного геометрического «*узора грома*» (кит. 雷紋, пин. Leiwēn, пал. лэйвэнь), напоминающего разновидность

меандра⁸⁴. Специфическая стилизация и высокорельефный плоскостной характер резного стеклянного декора также были позаимствованы из традиций бронзового литья, что выделяет данное произведение как пример буквального воспроизведения в стекле его древнего металлического прототипа.

Среди других непрозрачных монокромных цветов стекла этого периода большое распространение получили изделия из стекла *горохового-зелёного* оттенка, который был призван имитировать разновидности натурального камня турмалина. Из стекла светлого оттенка этого цвета выполнен сосуд, представляющий одну из наиболее распространённых разновидностей ваз шарообразного типа с высоким конически расширяющимся вверх горлышком (рис. 72). Цвет стекла неравномерный, но наличествующие малозаметные свили стекла более тёмного оттенка предположительно были призваны придавать произведению большую схожесть с натуральным камнем.

Среди прочих цветов глухого монокромного стекла этого периода встречались и довольно редкие виды, такие как стекло охристо-красного (а в некоторых вариациях – бордового) оттенка. Оно стало известно в Китае под названием «коровий горошек», благодаря сходству с цветами этого местного растения из семейства бобовых, известного европейцам как вигна, из-за чего в некоторых переводах стекло этого цвета упоминается как «*вигновое*»⁸⁵. Из него изготовлена небольшая ваза в традиционной форме «лошадиного копыта» (рис. 74). Её насыщенный красно-коричневый цвет имеет незначительные тёмные примеси неравномерно окрашенного в массе стекла, напоминающего структуру натурального камня. Этот эффект обретает большую популярность уже в начале периода Цяньлун, что повлекло дальнейшую разработку технологических приёмов, с помощью которых данное свойство воспроизводилось и усиливалось для создания сложной структуры уникального вида стеклянных предметов разновидности *подделок под нефрит*.

⁸⁴ Изображение такого рода имело важное символическое значение, связанное с защитой от злых сил и пожеланием ниспослания благосклонности небес, что свойственно для декора ритуальной утвари и являлось предвестником появления благожелательной символики в китайском декоративном искусстве. [Cai Yì'an, с. 10].

⁸⁵ Zhang Rong, с. 159.

К разряду интересных находок этого периода с точки зрения разработки новых оригинальных цветов стекла нужно отнести изобретение опалового стекла редкого светло-розового оттенка, упоминаемого в европейских источниках как «будуарное розовое» стекло, полученное в императорских мастерских в 1750-х годах. Это наглядно демонстрирует крупная ваза *шарообразного* типа, выполненная из опалового розового монохромного стекла, покрытого двумя слоями тонкого розового стекла более тёмного оттенка (рис. 75). Необычный мягкий нюансированный оттенок розового цвета сосуда достигается благодаря сочетанию цветных слоёв, нанесённых на основную заготовку. Многослойный характер формирования сосуда можно определить по характерным концентрическим кругам на отполированном прямом срезе горлышка вазы.

Использование редкого тёмного оттенка «будуарного розового» стекла представлено небольшой вазой, выполненной в традиционной форме «*мэйпин*» (кит. 梅瓶, пин. meipíng)⁸⁶, что переводится как «сливовая ваза» (рис. 76). Эта древняя традиционная форма, являющаяся широко распространённой в китайской керамике, представляет собой крупный сосуд с широкими покатыми плечиками, чьё овоидное тулово сужается книзу, переходя в массивную прямую цилиндрическую ножку с плоским дном. Сосуд имеет также широко раскрытое короткое горлышко, отвечающее функции данной вазы. Как следует из названия, главным предназначением «сливовой» вазы являлась демонстрация ветвей цветущей сливы, так как данная форма сосуда с древности была признана оптимальной для созерцания этого растения, важной составляющей празднования наступления нового года.

Одним из редких видов стекла первой половины периода Цяньлун было и белое опаловое стекло различных оттенков, призванное имитировать разновидности белого нефрита. К наиболее выразительным примерам изделий данного типа относится ваза, выполненная из чистого белого молочного стекла,

⁸⁶ Lorin, с. 28.

в форме так называемой «чесночной головы»⁸⁷ (рис. 77). Он имеет сплющенное шарообразное тулово, плавно переходящее в высокое горлышко, с характерным утолщением в верхней части, что усиливает сходство вазы с луковицей чеснока. Еще одно уникальное произведение из опалового молочного стекла представляет собой имитацию редкой разновидности белого нефрита, имеющего характерный желтоватый оттенок. Это миниатюрная вазочка, выполненная в форме, получившей название «фонарь» (*lantern vase*)⁸⁸ благодаря сходству с традиционными китайскими бумажными фонариками (рис. 78). Ваза лаконичной яйцеобразной формы, сужающаяся кверху, имеет небольшое плоское основание и короткое широкое горлышко с оттянутым горизонтально краем. Её украшают два симметрично расположенных маленьких налёпа на плечиках сосуда, из которых вырезаны объёмные львиные головы, представляющие барельефное изображение ручки сосуда. Массивное тулово вазы покрыто текстом, состоящим из 64 иероглифов и клейма-печати, выгравированных методом алмазного процарапывания и заполненных красным лаком⁸⁹. Надпись повествует о разновидности нефрита, который имитирует цвет стекла данной вазы, выделяя его особую ценность, качество и происхождение. Традиция размещать подобные послания потомкам приходит в китайское декоративное искусство из древнего бронзового литья. Их запечатлевали на ритуальных сосудах в стилизованной манере, позднее трансформировавшейся в специфические орнаментальные мотивы и стилизованные символы. Гравированное послание заканчивается печатью, позволяющей точно идентифицировать время создания вазы. Иероглифическое клеймо гласит: «Цяньлунское процветание года бин цзинь», что соответствует 1746 году.

б) Уникальные изделия из непрозрачного полихромного стекла

В императорской коллекции художественного стекла существуют предметы, представленные в единственном экземпляре, представляющие собой результат экспериментов с разными способами декорирования и формования в

⁸⁷ Форма вазы, называемой в англоязычной литературе «garlic-head vase», своим происхождением уходит корнями глубоко в историю Китая. Впервые встречается бронзовом литье периода Цинь (770-221 гг. д. н. э.), а позднее стала применяться в керамике династии Сун (960 – 1279 гг.). [Lorin, с. 5].

⁸⁸ Lorin, с. 28.

⁸⁹ Lorin, с. 13.

гутной технике в попытке обогатить национальное стекольное искусство новыми формами и цветовыми сочетаниями. К этим редким образцам относятся несколько необычных сосудов, выполненных из полихромного непрозрачного стекла. Примером служит полихромная ваза из белого опалового стекла ваза, возвышающаяся на необычном многоярусном постаменте (рис. 79). Ваза имеет классическую форму балясины (*baluster vase*): яйцообразное тулово, сужающееся к низу, и невысокое широко раскрытое горлышко сосуда. Оригинальность данному сосуду придаёт его многоярусная ножка, состоящая из шести плоских элементов разных размеров и цветов, в изготовлении которой был применён редкий приём свободного гутного формования из нескольких самостоятельных цветных заготовок *инкальмо*. Применение этого сложного приёма является следствием влияния европейского стеклоделия, в то же время, яркие контрастные цветовые сочетания и необычная композиция элементов говорят о следовании традициям и эстетическим предпочтениям китайского декоративного искусства. Оригинальная форма произведения обусловлена попыткой воссоздать сосуд вместе с его традиционным подставкой-основанием, выполняемым из резного дерева, о чём свидетельствует внешнее сходство их силуэтов и избранный цвет стекла.

Ещё одна необычная ваза, существующая в единственном экземпляре, представляет собой необычный для китайского художественного стекла образец сложного гутного декорирования цветной нитью. Эта белая опаловая ваза приземистой формы балясины с высоким, широко расширяющимся горлышком и короткой ножкой основания (рис. 80). Поверхность вазы декорирована чередующимися широкими полосами ярко красного и синего стекла, спирально опоясывающими вазу. Этот аккуратный полосатый трёхцветный декор удачно подчёркивает форму сосуда благодаря изменению ширины цветных лент, расширяющихся в районе объёмного тулова и сужающихся к горлышку.

Следует отметить, что представленные оригинальные предметы являются результатом технологических ходов, не нашедших продолжения в придворном стекольном искусстве, не получившие признания при императорском дворе и дальнейшего распространения в китайском стеклоделии. Причиной этого стало

то, что буквальное подражание европейским стекольным технологиям не приветствовалось при дворе императора, поддержку находило следование национальным традициям, проявлявшееся зачастую в заимствованиях из разных областей традиционного искусства, чему данные изделия соответствовали не в достаточной мере.

с) Непрозрачные изделия типа «подделки под нефрит»

Значительную часть произведений из непрозрачного стекла данного периода составили предметы – разновидности «подделок под нефрит», популярность которых возрастала с освоением различных приёмов гутного формования. А благодаря внедрению стекла новых сложных цветовых оттенков, напоминающих натуральный камень, росло качество его имитации в стекле. Одной из наиболее интересных находок в разработке новых цветовых сочетаний императорских стекольных мастерских того времени стало изобретение стекла сложного красно-оранжевого оттенка, имитирующего натуральный камень реальгар. Произведения из такого стекла получили широкое распространение в период Цяньлун. Особенность так называемого «реальгарного»⁹⁰ стекла можно рассмотреть на примере двух небольших шестигранных вазочек-кошелев, получивших своё название за сходство с традиционным матерчатым кошельком (рис. 82). Оригинальная структура натурального реальгара воссоздана здесь с большим мастерством и достоверностью. Полученный цвет стекла состоит из смешения тёмного кадмий-красного стекла с красно-коричневыми и бордовыми примесями. Цветные свили образуют специфические ярко выраженные концентрические структуры, присущие натуральному реальгару, которые хаотично покрывают поверхность сосудов. Именно этот оттенок реальгарного стекла приобретает популярность в период Цяньлун.

Результат развития технологии воспроизведения сложной полихромной структуры в стекле демонстрирует и многодельная трёхногая курильница (*трипод*) из тёмного реальгарного стекла, выполненная в сложной форме с последующей доработкой рельефной резьбой (рис. 83). Данный вариант

⁹⁰ Curtis, 2001, с. 73.

традиционной курильницы имеет ножки, выполненные тиходутым способом, тогда как обычно подобные детали в стекле выполнялись с помощью наклепов. Полые ножки представляют собой единую цельную форму с приплюснутым шарообразным туловом сосуда, переходящим в короткое, широко раскрытое прямое горлышко. Курильницу венчает крупная крышка с закреплённым на нём (приклеенным) навершием, выполненным в виде объёмной резной фигурки традиционного льва-хранителя *суанъни*, сидящего на небольшом возвышении. По обоим бокам курильницы, в подражание каменным прототипам, размещены две львинообразные маски дракона *цзяо-ту*, вырезанные из крупных наклепов стекла с закреплёнными в пасти медными кольцами-ручками. Сочетание гладкой поверхности сосуда с тщательно проработанными резными миниатюрными элементами также характерно преимущественно для декоративных предметов из камня.

При имитации в стекле структуры камня большое распространение получают приёмы декорирования разнообразными гутными способами: стеклянной крошкой, нитями, пятнами и свилями. Особенно широко и разнообразно они применяются в создании миниатюрных произведений, среди которых наиболее распространёнными становятся нюхательные флаконы. Именно в создании флаконов приёмы имитации камня находят наибольшее распространение, порождая разнообразие цветовых и структурных сочетаний. Это наглядно демонстрирует флакон из красно-оранжевого стекла с вкраплениями чёрной крошки, где хаотичный рисунок чёрных пятен, покрывающих поверхность флакона, призван имитировать природную структуру редкой разновидности красно-коричневого обсидиана (рис. 84). Простая округлая форма этого флакона является распространённой среди подобных полихромных сосудов, отсутствие разнообразия форм компенсировалось богатством цветовых оттенков стекла.

d) Монохромные изделия из прозрачного стекла

Произведения из прозрачного или полупрозрачного (просвечивающегося) стекла в данный период были менее распространены, чем предметы из непрозрачного стекла. В данном случае специфика китайского художественного

стекла, заключающаяся в подражании натуральному камню, нашла проявление в предпочтении прозрачного стекла, напоминающего по цвету прозрачные натуральные камни, такие как янтарь, рубин, горный хрусталь и др. Из такого стекла тиходутым способом выполнялись преимущественно разнообразные монохромные сосуды. Для их создания применялись те же разъёмные формы, что и для изделий из непрозрачного стекла, о чём говорит их идентичность.

Одним из наиболее популярных цветов в придворном стеклоделии оставалось «золото-рубиновое стекло», отличающееся насыщенным пурпурно-красным цветом. Большинство произведений из этого стекла данного периода имеют лаконичную форму и лишены декора, а единственным их украшением выступает благородный цвет стекла. К наиболее распространённым выполненным из него предметам относится широкое блюдо полусферической формы с низкими краями, стоящее на широком тонком кольце-основании (рис. 85). Идеальная, лишённая любых внешних изъянов форма блюда и высочайшее качество отделки делают этот лаконичный предмет бытовой утвари, изысканным произведением стекольного придворного искусства.

Встречались и более оригинальные, редкие произведения, одним из которых является четырёхгранная прямоугольная конусная ваза на четырёхногой золочёной подставке (рис. 86). К специфическим особенностям вазы относится не только её оригинальная форма, сочетающаяся с металлическим постаментом, но и применение редчайшего в китайском стеклоделии приёма *подцвета* (разновидность *наклада*). Выполненный из прозрачного рубинового стекла прямоугольный сосуд покрыт слоем прозрачного бесцветного наклада, придающего вазе необычный приглушённый оттенок цвета и глянцевый блеск.

Не менее популярным и распространённым, чем рубиновое стекло, в стеклоделии периода Цяньлун становится прозрачное жёлтое стекло различных оттенков, называемое «чайным» и напоминающее по цвету некоторые разновидности светлого янтаря. Более того, в отличие от прозрачного стекла тёмных цветов и оттенков, светлое стекло, к которому относятся и различные оттенки «чайного», чаще подвергалось дополнительному декорированию. Один

из редких видов декора подобных произведений демонстрирует миниатюрная чашечка из стекла «золотой янтарь» насыщенного жёлтого цвета яркого оттенка (рис. 89). Она декорирована асимметричным растительным узором, выполненным алмазным процарапыванием, равномерно покрывающим поверхность чаши, изображающим вьющиеся ветви с листьями и цветами, произрастающими из ствола дерева, помещённого среди условно обозначенных скал. Оно выполнено в упрощённо схематичной манере, напоминающей гравировку по твёрдым породам камня.

Ещё одним редкой разновидностью прозрачного стекла, полученного в это время, становится стекло нежно-розового оттенка, цвет которого напоминает натуральный розовый агат. Большинство предметов, изготовленных из него составляли разнообразные нюхательные флаконы. К ним относится розовый флакон в форме тыквы-горлянки *хулу* (рис. 90). Данная форма, впервые появившаяся в период Юнчжэн, получает широкое распространение во времена императора Цяньлуна, воспроизведённая в больших и малых сосудах. Подобно своему растительному прототипу, сосуды данной формы имеют пережатое посередине тулово, состоящее из двух практически одинаковых сообщающихся сфер, нижняя из которых, слегка сплюснутая, является основанием сосуда, а верхняя, немного вытянутая, переходит в короткое горлышко. Популярность данной формы в Китае связана с древней традицией использования тыквы-горлянки в качестве питьевого сосуда⁹¹.

Среди различных разновидностей стекла в рассматриваемой период не потеряло своей популярности кобальтовое сапфировое-синее стекло. Так, в первой половине периода Цяньлун большое распространение получили монохромные предметы из сапфирового стекла разной степени прозрачности. Преимущественно, это были простые формы без какого-либо декора. Но встречались и уникальные произведения, одним из которых является большой

⁹¹ Примечательно, что миниатюрные тыквочки издревле использовались в Китае в аптекарском деле как сосуды для хранения лекарственных снадобий. Это отождествляло их образ с пожеланием крепкого здоровья, что находит отклик в даосской мифологии, где тыква-горлянка *хулу* (кит. 葫芦, пин. hulu) фигурирует как вместилище эликсира бессмертия, являясь аллегорическим пожеланием долголетия. Не удивительно, что именно эта узнаваемая форма стала популярна для нюхательных флаконов, прототипами которых являлись традиционные сосуды для лекарств [Cai Yi'an, с. 65].

синий четырёхгранный винный сосуд *гу* (рис. 92). Его форма, как и другие аналогичные алтарные предметы, воспроизводит традиционную ритуальную бронзовую утварь, в данном случае – своеобразный графин для ритуального вина. Сосуды данного типа имели тонкое вытянутое тулово, переходящее в широко раструбом раскрытое горлышко, облегчающее пригубление ритуального вина, а также не менее широкую ножку-основание для усиления его устойчивости. Воспроизведенная в данном случае четырёхгранная (квадратная в сечении) форма популярных бронзовых сосудов этого вида была продиктована технологическими особенностями производства бронзовых изделий. Описываемый высокий четырёхгранный сосуд *гу*, воспроизводящий металлический прототип, был выполнен с применением сложной разъёмной формы, оригинальной конфигурацией средней части сосуда, представляющей собой кубическую сердцевину с четырьмя полированными квадратными плоскостями, имеющими небольшое квадратное ступенчатое утолщение.

Значительно реже встречаются небольшие предметы, выполненные из прозрачного синего стекла, к которым относится светло-сапфировый флакон из коллекции тайваньского Музея Запретного города, выполненный в форме тыквы-горлянки *хулу* (рис. 93). Его оригинальность подчёркивает роспись золотой эмалью, что является довольно редким явлением для раннего стеклоделия периода Цяньлун. Тулово сосуда покрывает узор золотых вьющихся побегов тыквы-горлянки со свисающими меж листьев плодами, выполненными тонкой графикой⁹².

Как уже говорилось ранее, использование прозрачного бесцветного стекла, в особенности для крупных произведений, было весьма редко. Особняком стоят несколько сосудов из этого материала, чья необычная пластичная конфигурация упоминается в хозяйственных Архивах как «жемчужная»⁹³. Наиболее выразительным произведением этого типа является полуметровая прозрачная ваза *сливовой* формы, один из самых больших сосудов

⁹² В данном декоре мы видим пример символического «удвоения» воздействия благожелательного символа, где изображение тыквы-горлянки нанесено на сосуд, выполненный в форме такой же тыквы. Это распространённое явление в китайском искусстве, где различные символы, изображённые в соединении, дополняют друг друга, а схожие – призваны во много раз усиливать свое символическое значение.

⁹³ Zhang Rong, с. 186.

рассматриваемого периода (рис. 94). Её отличием стала оригинальная форма дна, выполненная в виде вогнутой воронки, выдающая влияние европейских стекольных традиций. В сочетании с лёгкой матовостью прозрачного стекла это придаёт изделию сходство с формой речной жемчужины. Ограниченное количество предметов «жемчужного» типа говорит о том, что они не получили широкого применения в дворцовом стеклоделии и не воспроизводились в дальнейшем возможно из-за сложности изготовления сосудов такого большого размера.

К середине периода Цяньлун некоторые виды произведений из прозрачного бесцветного стекла, наоборот, начали обретать популярность. Причина этого – прозрачность и чистота бесцветного стекла, достигнутая к этому времени в императорских мастерских, а также освоение китайцами рецептуры европейского *хрустального свинцового стекла*, позволившие добиться значительного сходства с произведениями из горного хрусталя, популярного в Китае. Об имитации последних говорят и применение аналогичных форм и способов декорирования хрустальных изделий.

К наиболее выразительным произведениям данного типа относится невысокая ваза «Три друга зимы». Ваза шарообразного типа, выполненная из чистейшего бесцветного стекла, значительная толщина стенок которой придаёт ей сходство изделием из камня (рис. 95). Изображение иллюстрирует популярный сюжет «Три друга зимы», или «Три зимних друга» (кит. 岁寒三友, *пин.* suìhansānyou, *пал.* суйханьсанью)⁹⁴, — три растения, которые традиционно в Китае связывают с образом зимы: вечнозелёные тростник и сосна, а также цветущая зимой декоративная слива⁹⁵. Они «произрастают» из нижней части вазы среди символически обозначенных скал, обрамляя сосуд свободно переплетающимися изогнутыми ветвями, тянущимися вверх к самому верху прозрачной вазы. Выгравированный методом алмазного процарапывания золочёный рисунок выполнен в упрощённо стилизованной манере,

⁹⁴ Cai Yi'an, с. 59.

⁹⁵ Обладая каждый своим собственным символическим значением, вместе они олицетворяют стойкость, а также являются символом супружеского счастья и верности, служат пожеланием крепкого здоровья и долголетия.

напоминающей схематичный карандашный набросок. Аналогичная стилистика гравировки применяется и для декорирования предметов из твёрдых пород камня, что подчеркивает сходство двух материалов.

Применение в декоре прозрачных предметов рельефного скульптурного гравирования в большей мере отражало сходство прозрачных изделий из бесцветного стекла с горным хрусталём. К произведениям такого рода относится толстостенная прозрачная чаша для мытья кистей, имеющая традиционную форму «*чаши для подаяния*»⁹⁶ декорированная рельефным изображением трёх мифических безрогих драконов *чилун*⁹⁷ (рис. 96). Данная форма, пришедшая из древнего керамического искусства, имеет несколько различий, но неизменным остаётся простая и удобная для ладони конфигурация, состоящая из приплюснутого полусферического тулова с большим отверстием сверху. На гладкой отполированной поверхности чаши причудливо извиваются стилизованные змееобразные тела драконов чилун с длинными двойными, спирально загнутыми хвостами, выполненные в невысоком рельефе. Широкий полированный край чаши украшен упрощённо стилизованным растительным орнаментом, выполненным тонкой линейной гравировкой.

Хрустальные прототипы каменных изделий были распространены среди миниатюрных предметов, большую часть которых составляют нюхательные флаконы. Одним из наиболее выразительных произведений является высокий хрустальный флакон в форме тыквы хулу, опоясанной рельефным изображением дракона (рис. 97). Его длинное змееобразное тело, выполненное в высоком рельефе, изобилует множеством миниатюрных рельефных деталей: тщательно вырезанных мельчайших чешуек, спиральных усов, завитков гривы и хвоста, которые обрамляют дракона подобно изящному орнаменту, покрывающему практически всю поверхность сосуда.

В рассматриваемый период встречаются и достаточно редкие тонкостенные прозрачные сосуды, выполненные из бесцветного стекла. В

⁹⁶ Lorin, с. 10.

⁹⁷ Чилун – безрогий дракон (*кит.* 螭龍, *пин.* chilong) [Cài Yī'ān, с. 157].

качестве примера такого рода выступает прозрачная чаша с крышкой украшенное позолоченным изображением, иллюстрирующим популярный сюжет «рыбы среди водорослей» (рис. 98). Полусферическая прозрачная чаша, популярная полусферическая форма которой пришла из керамического искусства, стоит на высокой прямой ножке. Она накрыта хорошо подогнанной крышкой, сплюсненной куполообразной формы, увенчанной шарообразным навершием — ручкой на невысокой ножке. По поверхности тулова и крышке чаши «проплывают» крупные карпы, выполненные алмазным процарапыванием в упрощённо стилизованной графической манере. Вокруг рыб колышутся длинные речные водоросли, растущие из камней на дне, в нижней части сосуда. Тонкий золочёный рисунок дополняют лёгкие матовые силуэты рыб и камней. Изящество гравированного декора подчёркивает иные выразительные качества, чем у толстостенных изделий из прозрачного стекла, выделяя лёгкость и светоносность тонкостенной чаши.

К наиболее редким произведениям из прозрачного бесцветного стекла относятся и несколько крупных сосудов, декорированных с помощью различных гутных способов, применение которых в китайском стеклоделии имело экспериментальный характер. Примером является единственная в своём роде большая прозрачная ваза, декорированная тонкими белыми стеклянными нитями, спирально овивающими её поверхность, представляющими собой упрощённую вариацию венецианской техники *филиграни* (рис. 99). Высокая ваза имеет традиционную форму «Гуаньинь» (кит. 觀音, пин. *guanyin*)⁹⁸ как один из неизменных атрибутов этой богини. Она напоминает классическую европейскую вазу в форме балясины: её крупное яйцеобразное тулово вытянутой, сужающейся книзу формы стоит на плоском основании, а широкие покатые плечики вазы плавно переходят в небольшое горлышко, расширяющееся раструбом. Единичный характер подобных произведений указывает на то, что данные приёмы декорирования не нашли применения в придворном стекольном искусстве.

⁹⁸ Форма появившийся в керамическом искусстве с периода Шуньчжи (1643-1661), в китайском стеклоделии вазы этого типа популярны в течение всего цинского правления. [Login, с. 7].

В то же время применение хаотичного декора стекольной нити, а также использование нитеобразных *свилей*, позволяющих имитировать причудливую структуру камня, обрели значительную популярность в цинском стекле. Одним из примеров, демонстрирующих сложную вариацию декора этого типа, стала небольшая полусферическая чаша из полупрозрачного бесцветного стекла (рис. 100). Округлое тулово чаши покрывает хаотичный декор из тончайших цветных стеклянных нитей: молочно-белого, опалового розового и красно-охрового стекла. Для образования специфической хаотичной структуры камня нити были неравномерно *«расчѣсаны»* специальным инструментом, что позволило имитировать редкую разновидность поделочного камня (предположительно, мрамора).

Декорирование стеклянной нитью было популярно и в изготовлении нюхательных флаконов. Типичный образец подобного декора демонстрирует флакон из прозрачного бесцветного стекла, украшенный хаотичными красными опаловыми нитями, чья структура и приглушённый цвет напоминают струйки цветного дыма (рис. 101). Миниатюрный приплюснутый с двух сторон флакон имеет округлую *«лунную»* форму, которая становится наиболее распространённой для флаконов, выполненных с применением гутных декоративных приёмов (*нити, крошки* и т. д.).

В изготовлении нюхательных флаконов происходит освоение новых приёмов декорирования стекольной крошки и нитями в подражание структуре камня. Благодаря этому сложились определённые цветовые *«природные»* предпочтения, в частности, применение в декоре прозрачных предметов цветной крошки глухого и опалового стекла. Примером подобных изделий является приплюснутый округлый флакон, декорированный стекольной крошкой трёх цветов: опалового белого, прозрачного синего и сиреневого стекла, воспроизводя с их помощью оригинальный хаотичный пятнистый рисунок, напоминающий природную структуру лазурита (рис. 102).

Рассматривая все виды произведений из бесцветного стекла, мы не можем не упомянуть несколько уникальных интерьерных объектов, выполненных в

единственном экземпляре благодаря своему специфическому назначению и сложному процессу изготовления.

Одним из таких произведений стало стеклянное декоративное алтарное украшение, называемое «*фруктовое подношение*» (рис. 103). Это оригинальная имитация в стекле настоящего ритуального угощения из фруктов и ягод, традиционного жертвенного дара, предназначенного для помещения в храме у статуи Будды. Выполненное из бесцветного стекла в виде небольшой пирамидальной горки с рельефно выступающими на её поверхности «плодами» выдуванием в соответствующую рельефную форму, оно полое тонкостенное. Округлые рельефные выпуклости формы искусно расписаны изнутри яркой цветной эмалью. Благодаря реалистичной росписи и узнаваемым очертаниям, можно рассмотреть плоды граната, пальчатого лимона, персиков, клубники и других ягод и фруктов, составляющих ритуальное угощение. Художественный приём имитации в различных материалах (камне, дереве, лаке, металле и т. д.) разнообразных натуральных объектов (плодов, цветов, скал, рыб, животных и насекомых), переданных максимально натуралистично – частое явление в китайском искусстве, демонстрирующее высочайшее мастерство художника. Однако подобный уровень имитации до сих пор редко встречался в произведениях из стекла, что выделяет данное произведение и подчёркивает возрастание статуса стекла как материала, достойного быть ценным ритуальным подношением.

Это подтверждает ещё одно уникальное ритуальное декоративное произведение из прозрачного бесцветного стекла – точно воспроизведённый и пропорционально уменьшенный макет тибетской ступы (предположительно, служивший реликварием) (рис. 104). Являющийся одним из самых больших стеклянных предметов цинского периода, многоярусный макет буддистского сооружения выполнен из двадцати шести составных частей, произведённых выдуванием *втихую* и соединённых с помощью *холодной склейки*. Архитектурным прототипом послужила традиционная тибетская ступа Просветления, имеющая трёхчастную структуру, где каждый элемент имеет

важнейшее символическое значение⁹⁹. Она состоит из массивного ступенчатого пьедестала «львиного трона» и тела ступы, увенчанного сложным навершием. Ступени, состоящие из нескольких массивных плит желтоватого бесцветного стекла, покрывает выгравированный золочёный узор из нескольких орнаментальных лент, упрощённо стилизованных спиральных облаков и мотива «лепестков лотоса». На пьедестале расположена целла ступы, включающая небольшой ступенчатый постамент, и её важнейший центральный элемент – символическая «ваза». Она представляет собой своеобразный сосуд из чистейшего прозрачного стекла с боковым отверстием, имитирующим дверь в святилище, внутри которого помещена золочёная, расписанная цветной эмалью фигурка Будды. Это сооружение венчает небольшая полая квадратная плита *тре*, над которой расположен высокий шпиль, состоящий из высокого сужающегося конического элемента, выполненного из прозрачного чистого стекла, имеющего рельефный символический декор «17 колец». Стекланный конус пронизан металлическим центральным стержнем — так называемым «древом жизни», заканчивающимся маленьким символическим «зонтом» — элементом перевёрнутой чашеобразной формы, выполненным из прозрачного тёмно-янтарного стекла. На вершину ступы установлен знак *соёмбо*, состоящий из символов солнца и луны, выполненных из цветного опалового стекла: над лежащей белой опаловой «луной» расположен опаловый красный плоский диск «солнца», над которым помещён символический элемент «жемчужина» (*mini*), напоминающий миниатюрную плоскую восьмерку, выполненную из опалового синего стекла. В данном объекте находит отражение проявление особого отношения к стеклу в буддийской культуре, почитавшимся одним из священных материалов, воплощающим духовную чистоту.

е) Авантюриновое стекло «золотая звезда»

Одной из наиболее интересных и колоритных «находок» в китайском стеклоделии этого периода стало *авантюриновое стекло*. Произведения из него составляли относительно небольшую, но крайне важную часть общего собрания предметов императорских мастерских периода правления императора

⁹⁹ Веёр, с.151.

Цяньлуна. Это стекло становится не просто очередным европейским заимствованием, но, благодаря своей особой роли и специфическим способам формования, выделяется в отдельную разновидность стеклянных объектов в придворном стеклоделии. Примечательно, что вещи, выполненные из авантюринового стекла, сразу были причислены к драгоценным материалам: это следует из архивных хроник, где статус подобных изделий приравнивался к произведениям из драгоценных пород камня и дерева, а также к особо почитаемым древним произведениям искусства.

В Китае авантюриновое стекло стало известно под именем *цзинь-син* (кит. 金星, пин. jīn xīng)¹⁰⁰, что переводится как «золотая звезда». Это название оно получило благодаря обилию золотых искрящихся блёсток в его составе, придающих материалу загадочное мерцание. Впервые упоминание об экспериментах с авантюриновым стеклом, проводимых в императорских мастерских, встречается в дневнике Пьера де Инкарвилля и относится к концу 30-х годов XIII в. Изделия из авантюринового стекла были получены уже в 6-й год правления императора Цяньлуна (1741 г.), о чём говорится в хозяйственных документах Императорского дворца¹⁰¹. Было указано, что это новое стекло, предоставленное мастерскими на суд императора, получило его высочайшее одобрение. Начиная с самых первых предметов, их характерной особенностью стал особый «тёмно-золотой» цвет красно-коричневого стекла, оттенка красной охры. Стекло этого цвета пришлось по вкусу императорскому двору, так как расценивалось как близкое к «императорскому» жёлтому цвету и было тождественно цвету некоторых императорских регалий. Произведения из авантюринового стекла надолго вошли в ассортимент императорских мастерских.

Китайские стеклоделы успешно освоили сложные процессы варки, охлаждения и формования авантюринового стекла. После остужения стекла застывшую массу раскалывали на меньшие фрагменты, слитки-заготовки,

¹⁰⁰ Впервые стеклянные изделия были упомянуты вместе с иными драгоценными объектами в соответствующих разделах хозяйственных дворцовых архивов [Zhang Rong, с. 26].

¹⁰¹ Curtis, 2004, с. 100.

называемые «ляо» (кит. 料, пин. liào)¹⁰² (рис. 105). Для работы выбирались лучшие фрагменты стекла, каждый из которых мог служить как первоначальной заготовкой, так и быть использованным в переплавку вторично, в технике моллирования способом литья в форму. Дальнейшее формование изделий полностью происходило способом холодной обработки резьбой, шлифовкой и скульптурной гравировкой, что делает произведения из авантюринового стекла тождественными произведениям из камня. Таким образом, именно объекты из авантюринового стекла наиболее ярко отразили влияние искусства резьбы по камню на китайское стекольное искусство. В данном случае можно говорить о полном восприятии стекла как аналога натурального камня, к которому применяются соответствующие методы обработки. В процессе обработки изначальная форма заготовки *ляо* или же выполненная способом моллирования заготовка практически не сохранялась, как и в случае с камнем, подвергаемым резьбе. Изделие из неё вырезалось способом скульптурного гравирования, разной степени рельефности и сложности. Из цельной заготовки изготавливались декоративные объекты или оригинальные сосуды с формой «тел вращения», дополненные многочисленными горельефными деталями, благодаря чему получалась практически круглая скульптура. Кроме того, из авантюриновых заготовок выполнялись и настоящие статуэтки, а также различные декоративные предметы, методы формования которых приходят из камнерезной техники. Резьба по стеклянной заготовке требовала особой осторожности и деликатности из-за хрупкости материала. Не меньшего умения и сноровки от мастера требовала шлифовка мельчайших деталей до глянцевого блеска, который и позволял выявить на поверхности изделий загадочное искрящееся мерцание, таящееся в толще авантюринового стекла.

Из сорока предметов авантюринового стекла в коллекции музея Запретного города в Пекине практически все выполнены в первой половине периода правления императора Цяньлуна. В основном, это искусно декорированные принадлежности для каллиграфического письма, предназначавшиеся для членов императорской семьи, разнообразные сосуды

¹⁰²

Чжао Цзянлин, с. 148.

для воды и растений для украшения интерьера дворца, а также ритуальные сосуды и мелкая пластика.

Последние особо интересны. Скульптура малых форм не часто встречается в китайском стеклоделии. Одной из наиболее известных работ подобного типа в коллекции пекинского музея Запретного города является изящная многофигурная миниатюра «*Сад камней*», вырезанная из цельной (моллированной) заготовки авантюринового стекла и помещённая на изящной резной подставке из светлого дерева в виде причудливо переплетающихся корней (рис. 106). Она представляет собой небольшую горку, изображающую фрагмент живописного скального рельефа с сидящими на нём тремя ягнятами. Двое более крупных ягнят лежат на резном выступе скалы посередине горки, а самый маленький ягнёнок располагается на её вершине. Фигуры животных практически сливаются со сложным рельефом скалы, его многочисленными выступами, представляя некую объединённую резную форму, требующую внимательного рассмотрения зрителем¹⁰³. Несмотря на обилие деталей, композиция сохраняет общий лаконичный силуэт и гармоничное единство всех частей. Этот эффект усиливается за счёт того, что резные детали скульптуры сглажены и отполированы до блеска, что придаёт изделию большую мягкость и лаконичность, а также наиболее ярко выявляет художественные свойства авантюрина. Резная деревянная подставка, выполненная с не меньшим искусством, чем сама стеклянная скульптура, является её гармоничным продолжением¹⁰⁴.

Особенностью ряда авантюриновых произведений, выполненных в виде круглой скульптуры малых форм, является их скрытые функции. Среди стеклянных шедевров коллекции музея Запретного города наибольшей известностью пользуется авантюриновый сосуд «*небесный цыплёнок*» (рис. 107). Он представляет собой зооморфный сосуд в виде мифологической птицы,

¹⁰³ В этой декоративной скульптуре в иносказательной форме запечатлено значение гексаграммы из «Книги перемен», а именно: «Три яня, ведущих к процветанию». Его отображение зашифровано через сочетание символов: изображение ягнят связано с омонимичностью прочтения иероглифа, обозначающего ягнёнка, который также символизирует и мужское начало «янь». Таким образом, образ трёх ягнят, «трёх яней», следует рассматривать как иносказательное пожелание процветания, запечатлённое в Книге перемен. [Cai Yi'an, с. 243].

¹⁰⁴ Подобная резная подставка, тщательно подобранная по форме, цвету и стилю исполнения, является обязательным традиционным дополнением большинства декоративных произведений в придворном искусстве.

возлежащей на резном деревянном основании. О скрытом функциональном назначении сосуда напоминает лишь небольшое отверстие в спине «цыплёнка», представляющего собой полноценное скульптурное изображение. Перед нами предстаёт мифологический персонаж китайских легенд, более всего напоминающий утку. Однако в его собирательном образе можно различить черты многих других животных: курицы, козлёнка, птицы феникс, дракона и др. Небесный цыплёнок изображён в движении — он оборачивается назад, касаясь спины кончиком козлиной бородки. Его голову на длинной изогнутой шее украшают драконьи ушки и хохолок. К округлому телу птицы плотно прижаты крылья феникса с узнаваемыми перьями, загибающимися на конце. Такими же перьями, напоминающими стилизованные языки пламени, заканчивается и резной хвост птицы, прикрывающий поджатые утиные лапки. В данной работе запечатлён момент, когда «небожитель» отдыхает, расположившись на деревянной подставке, которая выполнена в виде искусно вырезанных волн. В создании этой стеклянной скульптуры была применена резьба высокого уровня сложности: здесь сочетаются цельные выступающие детали, выточенные из заготовки с резным декором, выполненным в высоком и низком рельефе. Применение сквозной резьбы при изготовлении хвоста птицы превращает его плоскую поверхность в тонкий кружевной веер. Резные детали зооморфного сосуда имеют жёсткие, не сглаженные грани, отличающиеся от обработки поверхности других авантюриновых произведений, но свойственные изделиям из камня. Данная работа является уникальным образцом стеклянной скульптуры малых форм, на примере которой можно отметить, с каким изяществом китайские художники находили декоративное решение для функционального предмета.

Горельефный характер резного декора отличает и многочисленные сосуды для воды, цветов и туши, являвшиеся наиболее распространёнными авантюриновыми произведениями в ассортименте императорских мастерских. Характерным примером такого рода является резной сосуд в виде тыквы-горлянки на высокой прямой ножке, установленный в приземистую деревянную подставку, являющуюся его устойчивым основанием (рис. 108). Небольшую

стройную вазу украшают горельефные изображения вьющихся побегов с листьями и миниатюрными тыковками. На одной из стенок сосуда находится рельефное изображение маленькой летучей мыши, которая распласталась по сосуду, охватывая его своими крыльями. Выбор этих деталей в декоре сосуда связан с благожелательной символикой, с которой связываются эти предметы в китайской культуре. Не менее важным в сочетании подобных символов в композиции является их соотношение — расположение, количество и размеры, также имеет своё скрытое символическое значение¹⁰⁵.

Характер скульптурной проработки подобных сосудов является уникальным для китайского стекольного искусства и может быть сравним по сложности изготовления со знаменитыми римскими *диатретами*. С последними их роднят такие объёмные резные элементы декора, как вьющаяся лоза с многочисленными тыковками, отстающая от поверхности вазы благодаря сквозной объёмной резьбе из цельной авантюриновой заготовки.

Ещё более сложный уровень резного формования демонстрирует высокий авантюриновый сосуд с крышкой простой грушевидной формы, окружённый объёмно вырезанными магическими грибами *линчжи*¹⁰⁶, являющимися своеобразной фигурной подставкой (рис. 109). Оплетая округлое основание сосуда своими ножками, ветвящиеся грибы едва касаются его тулова, придавая вазе устойчивость и, в то же время, иллюзорную легкость. Оригинальная воронкообразная форма крупного гриба также, как и плоские шляпки маленьких грибов с характерными спиральными завитками, является одним из вариантов традиционного изображения этих волшебных растений. Тулово сосуда охватывает рельефное изображение летучей мыши с расплётёртыми крыльями. Его дополняют стилизованные завитки на концах крыльев, благодаря чему изображение мыши больше напоминает изящную бабочку. Простая, скруглённая крышка сосуда украшена миниатюрной ручкой в виде фигурки

¹⁰⁵ Так, образ летучей мыши традиционно почитается в Китае как наиболее популярный символ счастья, благодаря созвучию слова «летучая мышь» слову «счастье». При этом, сочетание двойного изображения тыквы-горлянки и летучей мыши в одном объекте отражает пожелание долгих лет жизни и счастья его владельцу. [Cai Yì'an, с. 24].

¹⁰⁶ Гриб «линчжи» (*кит.* 靈芝, *пин.* lingzhi) – неотъемлемая принадлежность даосской алхимии, входил в ряд растений «бессмертия», благодаря чему его образ символизирует в искусстве Китая распространённое пожелание долголетия. [Cai Yì'an, с. 81].

сидящего льва *суаньни*. Наличие этого символа, являющегося одним из самых популярных и почитаемым в китайской культуре, обусловлено его охранительной функцией. Это подтверждает и угрожающий вид скалящегося суаньни, застывшего в статичной позе, полуприсев на всех четырёх лапах, «защищая» содержимое сосуда. Яркий пример следования традициям камнерезного искусства в стекле демонстрируют искусно вырезанные округлые ручки сосуда, выполненные в форме изогнутых рогов. В них продеты цельные (неразъёмные) подвижные кольца, которые вытачивались из того же куска стекломассы, что и ручки, и сама ваза. Адаптированный в стекле, этот крайне сложный приём, заимствованный из камнерезного искусства, являлся примером высочайшего мастерства резчика.

Одними из наиболее оригинальных авантюриновых произведений являются «соединённые сосуды» для цветов и воды, вырезанные из единой цельной заготовки и «сросшиеся» между собой. Такие изделия имеют единую внутреннюю полость, устроенную по принципу соединяющихся сосудов. Таким образом, они применяются как оригинальный вид вазы, что позволяет помещать цветы в один из сосудов и поддерживать уровень воды там с помощью второго сосуда. Примечательно, что этот уникальный вид изделий в китайском стеклоделии выполнялся только из авантюринового стекла. Примером является композиция, представляющая собой соединённые сосуды в виде ствола бамбука и плода персика, помещённые на деревянной резной подставке (рис. 110). Сложная по силуэту скульптурная группа из двух фитоморфных сосудов украшена рельефным изображением феникса, летучей мыши и магических грибов муэр – «древесные ушки». Высокий «бамбуковый» сосуд имеет цилиндрическую форму, его поверхность покрывают реалистически воспроизведённые «наросты коры» и изящные тонкие листья. Эта оригинальная ваза возвышается над остальными элементами композиции, где своеобразной «кроной бамбука» становились помещаемые в неё живые цветы. Тулово «бамбукового» сосуда украшает тонкая фигурка феникса, охватывающая его своим длинным хвостом с рельефными завитками на концах. Тело мифической птицы, отделённое от тулова сосуда, выполнено как скульптурный горельефный

элемент, соприкасающийся с вазой в нескольких местах. Второй из сообщающихся сосудов данной композиции — выполненный в форме персика, имеет округлое приземистое тулово, состоящее из водного резервуара для воды и крышки с маленькой летучей мышью¹⁰⁷.

Значительную часть произведений из авантюринового стекла составляли предметы так называемого «кабинета учёного»: разнообразные сосуды, подставки, пресс-папье и другие специфические предметы для каллиграфического письма и живописи, набор которых сложился в китайской предметной среде¹⁰⁸. Таким образом, сформировалась целая группа уникальных произведений декоративного искусства, выполненных из различных, зачастую драгоценных, материалов. К таким предметам относится небольшая авантюриновая подставка для «отдыха кисти». Она выполнена в виде объёмного скульптурного изображения развёрнутого свитка с двумя спирально закрученными краями, являющимися ножками подставки (рис. 111). Форма подставки — распространённая для письменных принадлежностей, внешний вид, декор которых был призваны подчёркивать назначение вещи. «Свиток» покрыт тонким гравированным рисунком, выполненным в упрощённо-стилизованной графической манере — «проворного дракона куи».

Изысканность декоративного оформления подобных функциональных предметов, свойственная китайскому декоративному искусству, отличает и миниатюрную подставку для «отдыха кисти», чьё функциональное назначение изящно скрыто в её оригинальной форме (рис. 112). Плоская подставка выполнена в форме резной скалы с тремя выступающими вершинами, между которыми образуются четыре небольшие выемки для размещения сохнувших кистей.

¹⁰⁷ Так, бамбук (*кит.* 竹, *пин.* Zhu, *пал.* чжу) благодаря своим природным особенностям олицетворяет внутреннюю стойкость человека, высочайшие духовные качества и способность противостоять бедам и испытаниям. Кроме того, его благожелательное значение связано с созвучием слова «бамбук» китайскому глаголу «чжу» — «молить о чём-то», «желать», «ожидать». В сочетании с другим — «персиковым» — сосудом, чья форма отождествляется с легендарными плодами бессмертия, значение данной композиции можно трактовать как метафорическое пожелание здоровья и долголетия. Основное запечатлённое здесь благожелательное значение соединённых сосудов «усиливают» и второстепенные вспомогательные элементы: «счастливая» летучая мышь, птица феникс и маленькие магические «грибы долголетия». [Cai Yi'an, с. 139].

¹⁰⁸ Они дополняли и составляли комплект с так называемыми «четырьмя драгоценностями кабинета учёного» (*кит.* 文房四宝, *пин.* wénfāng sìbǎo, *пал.* вэньфан сыбао), подразумевавшие кисть, бумагу, тушь и тушечницу. Считавшиеся символами просвещённого человека, эти предметы имели важное символическое значение, связанное с высоким статусом владельца, привлекающими богатство и признание.

Традиционным является присутствие в комплекте предметов «кабинета учёного» различных декоративных элементов, не имеющих очевидного функционального значения, но предназначенных для эстетического созерцания, концентрации внимания, а также имеющих скрытое символическое значение. Среди авантюриновых предметов данного типа своей уникальностью и сложностью формы выделяется узкий авантюриновый жезл *жуи*, выполненный в виде ветвистого магического гриба муэр, обильно декорированного рельефной резьбой (рис. 113). Крупный, объёмно вырезанный набалдашник этого традиционного церемониального скипетра выполнен в виде плоской массивной шляпки гриба муэр. Поверхность жезла украшает барельефное изображение шести более мелких грибов, оплетающих его длинными изогнутыми ножками. Каждый гриб завершается плоской полукруглой шляпкой с двумя характерными симметричными завитками, напоминающими традиционный узор кудрявых «благих облаков».

Некоторые миниатюрные произведения «кабинета учёного», к которым относятся разнообразные предметы мелкой пластики, помимо своей декоративной функции применялись для тренировки моторики пальцев, а также могли быть использованы как пресс-папье. К изделиям с подобными скрытыми функциями относится миниатюрная фигурка авантюриновой обезьянки – замечательный образец мелкой пластики в стеклоделии данного периода (рис. 114). Реалистично выполненная обезьянка в национальной китайской одежде изображена дразнящей зрителя, приставив лапки к голове и привстав на одно колено¹⁰⁹. Все эти детали искусно переданы скульптурной гравировкой с наблюдательностью и юмором, присущим китайским мастерам.

Среди редких ювелирных изделий, выполненных из авантюринового стекла, изяществом и сложностью резного мастерства выделяется тонкая плоская «звонящая подвеска»¹¹⁰ в форме мифического *карпа-дракона* (или

¹⁰⁹ Изображение обезьяны в китайской культуре символизирует ряд относящихся к ней качеств: остроту ума и памяти, а также хитрость и чувство юмора, которые высоко ценились людьми образованными. Таким образом, присутствие данной статуэтки в «кабинете учёного» закономерно, ибо она должна была символически одаривать своего владельца вышеуказанными качествами. [Cai Yi'an, с. 195].

¹¹⁰ Такие подвески в большом количестве использовали в одежде буддистские священнослужители во время церемоний. С их помощью во время движения возникал мелодичный звон, призванный, согласно вере буддистов и даосов, отпугивать нечисть и рассеивать негативную энергию.

*драконовидного карпа*¹¹¹ (рис. 116). Он запечатлён в виде фантастического существа с рыбьим туловищем, увенчанным необычной крупной головой с выступающим лбом, массивным носом и выпуклыми глазами, в обрамлении усов и бородки, которые плавно переходят в плавники. Рыбье тело покрывает рельефная чешуя, а завершает состоящий из двух половинок пышный хвост. Стеклянная «рыбка» подвешена на тончайшей цепочке, звенья которой являются неразъёмными и выточены друг за другом из единой заготовки авантюринового стекла. Подобным образом было вырезано и плоское крепление-держатель в виде изящной летучей мыши, с отверстиями для фиксирования на одежде.

Существовали и другие способы применения авантюринового стекла, обретшие популярность в рассматриваемый период. Одним из таких приёмов декорирования становится инкрустация авантюриновых элементов в металл. В качестве образца изделий такого рода выступает оригинальный сосуд для кистей, входивший в комплект предметов «кабинета учёного» (рис. 117). Этот цилиндрический сосуд из меди инкрустирован тонкими пластинками авантюрина, образующими так называемый «узор ледяных трещин»¹¹². Острые геометрические фигуры – «льдинки» из авантюринового стекла покрывают всю поверхность сосуда, разделённые медными рельефными швами-перегородками.

Ещё одним оригинальным способом применения авантюринового стекла становится гутное декорирование крошкой авантюринового стекла, полученной при измельчении авантюринового стекла. Особенностью этого способа является фрагментарное расположение крупных и мелких золотистых включений авантюриновой крошки, а также неравномерное, зональное распределение

¹¹¹ Его оригинальное изображение связано с популярной легендой, согласно которой карп, преодолевший все возможные преграды и стремнины и достигший мифических «драконовых врат», может превратиться в дракона. Благодаря этой легенде, изображение карпов в момент этой метаморфозы олицетворяет символическое пожелание, выраженное в популярной фразе: «пройти драконовы врата» – метафорическом пожелании успешной сдачи экзаменов и, соответственно, перехода на более высокий социальный уровень. [Cai Yi'an, с. 209].

¹¹² Cai Yi'an, с. 19.

блёсток по поверхности¹¹³. Образцом подобных произведений является нюхательный флакон из глухого тёмного горохового зелёного стекла (рис. 118). Распределение авантюриновых вкраплений по флакону хаотично – в подражание природной структуре: крупные и частые пятна с одной стороны флакона сменяются редкими мелкими включениями крошки с другой. Миниатюрный сосуд венчает традиционная золочёная крышечка, гармонирующая с золотистыми вкраплениями авантюрина.

Следует отметить, что время создания вышеописанных авантюриновых произведений совпадает с пиком расцвета художественного стеклоделия императорских стекольных мастерских, приходящийся на 40 — 50-е годы XVIII века, не случайно, но свидетельствует о важной роли и особой ценности авантюринового стекла в придворном искусстве этого периода.

f) Рельефная резьба по двухслойному стеклу тао-сэ

Наиболее оригинальной техникой, отразившей основные черты китайского придворного стекольного искусства времени его расцвета (ярко выраженный национальный колорит, взаимовлияние различных видов декоративного искусства и преемственность традиций), стала техника рельефной резьбы по двухслойному стеклу *тао-сэ*. Развитие этой уникальной техники декорирования достигает наивысшего расцвета в середине периода правления императора Цяньлуна. В это время было создано наибольшее количество произведений, отличающихся разнообразием цветовых сочетаний, а также обилием видов и форм предметов двухслойного стекла¹¹⁴. Важным фактором, влиявшим на развитие данной техники, являлись художественные предпочтения самого императора. Так, сложились определённые цветовые предпочтения и наиболее популярные формы сосудов.

Сюжеты декора, выполненного в данной технике, весьма разнообразны: традиционные растительные орнаменты, животные, в т. ч. птицы и рыбы,

¹¹³ Он представляет собой результат совокупности манипуляций с авантюриновым стеклом, его фрагментами, крошкой или нитями, в передаче сложной структуры и уникальных живописных эффектов, свойственных редким видам натурального авантюрина.

¹¹⁴ Высокий художественный уровень этих изделий отражает тесное взаимодействие стеклоделов с придворными художниками специальных мастерских Жуйгуан («Палаты исполнения желаний»), занимавшихся художественным проектированием изделий, реализуя пожелания императорского двора.

мифологические персонажи, а также различные предметы содержащие благожелательную символику. Наиболее популярными были мотивы «цветы и птицы», среди которых чаще всего воспроизводились «*цветы четырёх сезонов*»: цветущая слива, пион, лотос, хризантема¹¹⁵. Самыми распространёнными произведениями императорских мастерских стали двухслойные сосуды из непрозрачного белого опалового стекла с монохромным резным декором, выполненным из красного или синего слоя стекла.

Одним из наиболее известных примеров, демонстрирующих высокий уровень мастерства резьбы тао-сэ, является большая белая ваза, декорированная рельефной резьбой по полупрозрачному красному золото-рубиновому слою стекла яркого насыщенного оттенка, украшенную рельефным изображением популярного сюжета «драконы, играющие с пылающей жемчужиной» (рис. 119). Резной декор этой знаменитой вазы, с приземистым грушевидным туловом, представляет собой сочетание орнаментальных лент, опоясывающих горлышко вазы и стилизованного изображения драконов летящих среди спиралеобразных «благих облаков», являющихся популярным изобразительным мотивом. Тела драконов, плавно извиваясь, охватывают тулово вазы, «догоняя» улетающую жемчужину, опоясанную тонкими стилизованными языками пламени¹¹⁶. Изображение равномерно покрывает поверхность сосуда, заполняя белоснежное тело вазы тонкими красными резными силуэтами, вырезанными из внешнего резного слоя красного стекла¹¹⁷. Рельефный декор отличается тщательной детализацией и изысканной манерой стилизации многоуровневой рельефной резьбы, варьирующейся от высоких объёмных деталей до тонкого слоя наклада, сохраняя единый контрастный силуэт изображения. Основание сосуда опоясано лентой стилизованных лепестков лотоса, образующих так

¹¹⁵ Cai Yi'an, с. 121.

¹¹⁶ Выбор данного сюжета характерен для цинского придворного искусства, любившего символические аллегии философских сентенций и использовавшего набор определённой символики. Этому соответствует и данное изображение: «два дракона, играющие с жемчужиной» символизируют взаимодействие сил «инь» и «янь» китайского микрокосма, где дракон, держащий волшебную «жемчужину мудрости», — символ полной гармонии и достижения цели. [Cai Yi'an, с. 160].

¹¹⁷ Примечательно и то, что изображаемые здесь драконы пятипалые — это отличает тип драконов, олицетворяющих власть императора и символизирующих их мифологическое родство. Подобные образы украшали дворец, одежду и иные императорские регалии, находясь под строжайшим запретом для простолудинов, которые могли изображать драконов только трёх- и четырёхпалыми.

называемый «лотосовый трон»¹¹⁸. Горлышко вазы охватывают орнаментальные ленты из стилизованных «благих облаков»¹¹⁹, в вариации «облако – голова летучей мыши»¹²⁰. Над этим изображением размещён растительный орнамент из стилизованных побегов вьюнка, выше которого расположен орнамент из длинных банановых листьев. Стоит отметить, что данный тип композиционного размещения орнаментальных и изобразительных мотивов, пришедший из керамического искусства, становится наиболее распространённым среди сосудов, декорированных резьбой тао-сэ.

У исследователей китайского стекольного искусства вызывает наибольший интерес происхождение китайской техники тао-сэ и выявление степени её самобытности. Несомненно, с усовершенствованным гутным приёмом двухслойного формования стекла китайских мастеров познакомили европейцы, однако специфика рельефного резного декорирования тао-сэ имела местные корни. Способ создания двухслойных изделий, как и метод формования стекла в технике тао-сэ, появившийся ещё в период правления императора Юнчжэна, в своём применении достигает высшего уровня мастерства в середине периода Цяньлун. Прежде всего, в формовании двухслойных изделий происходит усовершенствование метода нанесения внешнего цветного слоя стекла, способом «выдувания в лейку», отличающегося большей тонкостью и равномерностью. Кроме того, стилистика и форма изделий с ярко выраженной национальной спецификой, определившейся ещё в период Юнчжэн, становятся востребованными в период расцвета техники тао-сэ.

¹¹⁸ Его изображение, воспроизводимое во множестве техник (рописи, гравировке, рельефном декоре), украшает большое количество самых разнообразных произведений цинского декоративного искусства. Расположение «трона» на поверхности изделия остается неизменным, обрамляя преимущественно основание и, несколько реже, шею сосуда мотивом из «лепестков лотоса». Тем самым подчёркивается, что сосуд символически «произрастает» из цветка.

¹¹⁹ Cai Yi'an, с. 5.

¹²⁰ «Облако – голова [летучей мыши]» (кит. 云头. пин. yúntóu, пал. юньтоу). Это название популярный орнаментальный мотив получил благодаря внешнему сходству его элементов со стилизованным изображением летучей мыши, рисунок крыльев которой украшен двумя похожими завитками. В свою очередь, этот спиральный орнаментальный мотив являлся символическим отражением устойчивого словосочетания «счастливая судьба» (фюнь). Оно образуется из созвучия слов: «облако», созвучного слову «судьба», и слова «летучая мышь», созвучного слову «счастье». Таким образом, символическое значение орнаментального мотива «облако – голова летучей мыши» связано с понятием «непрерывного счастья», образуемого при чередовании данного элемента. [Cai Yi'an, с. 3].

При этом стоит отметить, что технология работы с резным накладом была разработана и широко распространена сразу в нескольких областях китайского декоративного искусства, наиболее близким из которых является камнерезное. Способы нанесения резьбы, использование соответствующего инструмента (колёсиковая резьба по камню), характер стилизации, композиционные решения и сюжеты изображений, использованные в стекольной резьбе тао-сэ, сложились и использовались в декоративном китайском искусстве задолго до появления этого способа стекольного декорирования. Местное происхождение характерных особенностей техники рельефной резьбы, определившее её специфику, также может свидетельствовать о собственно китайском происхождении техники тао-сэ, её «повторном изобретении» китайскими стеклоделами как национального аналога европейской техники. Прежде всего, формирование характерных качеств техники тао-сэ обусловили заимствования из других видов китайского декоративного искусства, присущие китайскому стеклоделанию.

Таким образом, видится целесообразным изучение специфики данной стекольной технологии путём выявления следов влияния на неё разных видов декоративного искусства. Большинство китайских исследователей¹²¹ отмечают, что наибольшее влияние на технику тао-сэ оказали искусство резьбы по камню и художественный металл (а точнее, бронзовое литьё). Влияние бронзового литья отражается в заимствовании форм сосудов, а также в характере и сюжетах декора, нередко отличающегося особой архаичной стилизацией и соответствующими геометрическими мотивами. С бронзовых прототипов переносятся строгая симметричность изображения и сплошное покрытие предмета стилизованными декоративными элементами, отличающимися лаконичной трактовкой и силуэтным характером изображения. Заимствуются популярные в бронзовом искусстве орнаменты и геометрические узоры, угловатые контуры которых приспособлены к воспроизведению в металле. Очевидным примером подобного влияния металлических прототипов, является уникальная ваза из белого опалового стекла, украшенная резным декором из

¹²¹ Zhang Rong, с. 25.

слоя рубинового красного стекла, относящаяся к так называемому «соединённому» типу сосудов (рис. 120). Ваза, выдутая в соответствующую форму, представляет собой два соединённых посередине балясинообразных сосуда, а также сдвоенную ножку со своеобразным пьедесталом — высоким плоским основанием. Примечательно, что ваза этого типа не является двухкамерной, как могло бы показаться на первый взгляд, но имеет единый внутренний резервуар. Сдвоенная форма сосуда выполняет не только декоративную функцию, но также имеет определённое символическое значение, чей «двойственный» характер подчёркивается и сюжетом декора вазы. Применённый здесь принцип компоновки орнаментального изображения также соответствует аналогичному декору бронзовых изделий. Сосуд обильно декорирован орнаментами из цветущих лотосов и стилизованными изображениями драконов, равномерно покрывающими его поверхность. Изображённые на этой вазе драконы относятся к архаичному типу так называемых «одноногих», или «колченогих»¹²² драконов, являющихся распространённым орнаментальным мотивом украшения древних бронзовых ритуальных сосудов¹²³. Изображение помещённых рядом цветов выполнено в стилистически схожей манере. Наиболее интересным в данном декоре является то, что внешне похожие части вазы не идентичны: растительный орнамент на одной части вазы, в месте соединения сосудов, «оживает» и превращается в зеркальный «драконий» декор на другой части вазы. При внимательном рассмотрении можно отметить и другие «превращения»: окаймляющий ножку и горлышко орнаментальный мотив вида «облако — голова летучей мыши», переходя на другую часть вазы, превращается в орнамент из стилизованных изображений мифических грибов *линчжи*. Таким образом, одна часть вазы представляет собой изображения реального мира, а вторая, симметрично повторяя изображение, — пространство, населённое мифическими

¹²² Орнамент подобного типа представляет собой стилизованное изображение дракона, змееобразное тело которого, упрощённое до характерного знака, разделяется на несколько частей — «ног» (2-3 коленообразных отростка, тип своеобразной трёхчастной свастики), украшенные завитками.

¹²³ Особо следует отметить, что традиционные изображения драконов делятся на несколько типов по форме и способу стилизации. Отличают более ранний упрощённый архаичный способ стилизации: сведение изображения к орнаментальному знаку, «змееподобному» виду драконов от поздних, более сложных, пластичных, детализированных и реалистичных изображений — «звероподобного» вида.

персонажами и волшебной символикой. Многочисленное повторение в данном изображении характерных спиральных завитков имеет важное символическое значение, так как они являются главным орнаментальным мотивом и исходным элементом китайской системы символических узоров¹²⁴.

Несмотря на общий архаичный характер стилизации изображения, рельефная резьба выполнена с высочайшим мастерством и тонкостью проработки деталей, отличающими лучшие произведения к технике тао-сэ императорских стекольных мастерских периода Цяньлун. Это говорит о том, что данный нарочито архаичный стиль изображения сформировался как творческое подражание древним бронзовым прототипам, а не является отражением недостаточного художественного уровня гравёров.

Использование в резном стекольном декоре характерных элементов, воспроизводящих конструктивные детали металлических прототипов, является самым ярким и наглядным подтверждением влияния этого вида декоративного искусства на художественное стекло, в частности, на формирование характера декоративного обрамления изделий в технике тао-сэ. Пример такого рода заимствований демонстрирует небольшая курильница из молочного стекла с рубиново-красным внешним слоем, декорированным резьбой (рис. 122). Этот приземистый сосуд, являющийся частью традиционного алтарного комплекта из трёх предметов (курильницы, вазы и шкатулки), имеет традиционную форму: его сильно сплющенное шарообразное тулово переходит в небольшое широкое прямое горлышко, которое обрамляет широкое рельефное кольцо, вырезанное из внешнего слоя красного стекла. Курильница стоит на трёх невысоких резных ножках, выточенных из массивных налёпов красного стекла. Особенностью декоративного обрамления стали элементы декора, которые имитируют конструктивные элементы бронзового прототипа. Так, широкий ободок,

¹²⁴

Это связано со значением, приписываемым данному элементу, который, согласно китайской традиции, олицетворяет отдельный импульс небесной энергии времени, с которой начинается любое правильное движение. Пребывание в гармонии с этой энергией является залогом благополучного существования, а изображение символически обозначающих её спиральных орнаментальных завитков предназначалось для привлечения этой благой энергии. Наиболее популярный в данном сюжете мотив спиральных завитков проявляется в изображении «благих облаков», образованных из узора витых облаков. В декоре данного сосуда спиральными завитками в той или иной мере изобилуют все элементы композиции: они присутствуют в изображении колченогих драконов, в орнаментальном мотиве цветущих пионов, грибах линчжи, и, собственно, в орнаменте «благих облаков».

охватывающий край сосуда, и более тонкий обод, перехватывающий место соединения горлышка и тулова курильницы, являются аналогом металлического крепежа, на котором закреплены резные миниатюрные ручки сосуда, соединяющие оба рельефных обода. Симметрично расположенные по бокам короткого горлышка курильницы плоские резные ручки, выполненные в соответствии с традиционной формой их металлических аналогов, также вырезаны из налёпов красного стекла. Закруглённые плоские ручки сосуда выполнены в причудливой форме, характерные завитки которой напоминают орнаментальный мотив узорчатых облаков, относящийся к разновидности «*благовеющее облако*». Тулово сосуда покрывает растительный орнамент вьющегося растения с шестилепестковыми крупными цветами, отличающийся архаичной манерой стилизации. Стилистика изображения и подчёркнуто архаичный характер рельефного декора, заимствованные из древнего бронзового искусства, как и применение одной из древнейших форм сосудов, призваны придать изделию сходство с произведениями минувших эпох.

Среди прочих резных работ, в декоре которых ярко проявляется подражание бронзовым прототипам, следует выделить оригинальный алтарный комплект, состоящий из нескольких ритуальных предметов, выполненных из белого опалового стекла, покрытого слоем тёмно-синего кобальтового, отличающихся изысканностью и сложностью исполнения (рис. 124). Количество и назначение ритуальных предметов, как и их характерная форма и стилистика декора, пришедшие из бронзолитейного искусства эпохи Шан и Чжоу, остались практически неизменными. Таким образом, рассматриваемый комплект демонстрирует оригинальное переосмысление в стекле традиционных бронзовых прототипов. Комплект включает пять традиционных ритуальных предметов: пару подсвечников, две ритуальные вазы и курильницу с ручками. Доминантными вертикалями выступают парные подсвечники, являющиеся самыми высокими предметами в комплекте. Они состоят из нескольких составных частей, нанизанных на центральную металлическую ось, повторяя традиционную форму аналогичных произведений из металла. Основанием конструкции служит полый массивный конический элемент, переходящий в

шаровидное утолщение ножки, над которым расположено широкое плоское блюдо с плоским основанием. Это так называемая «капельная» ёмкость, предназначенная для наполнения водой и сбора капающего воска, что служило защитой от пожара. В центре блюда возвышается высокий цилиндрический ствол подсвечника, заканчивающегося маленьким блюдцем, в центре которого помещался заострённый медный наконечник, на который насаживаются свечи. Вся поверхность подсвечников была обильно декорирована в едином стиле растительными орнаментальными мотивами, рельефно вырезанными из тёмно-синего слоя стекла. Это чередование орнаментов из стилизованных вьюнков, чередующийся и широкими орнаментальными лентами цветущих лотосов с многочисленными мелкими завитками. Ствол подсвечника, в месте уплотнения слоя синего стекла, опоясывает орнаментальный мотив из длинных остроконечных листьев банана, выделяющийся насыщенным тёмно-синим цветом и высокорельефной проработкой. Стоит отметить, что парные подсвечники не идентичны, как кажется на первый взгляд. Растительные мотивы, лежащие в основе орнамента изделий, незначительно отличаются, воспроизводя разные стадии цветения лотосов, схожесть им придаёт идентичное расположение на поверхности алтарных предметов, а также общее стилистическое и цветовое единство. То же касается и декора парных ваз, орнаменты которых различаются, несмотря на внешнее сходство. Эти характерной формы грушевидные вазы с широким раструбом горлышка, предназначенные для цветов, декорированы в том же стиле, что подсвечники и курильница. Центральной частью орнамента обеих ваз являются крупные стилизованные изображения двух цветущих лотосов, подобных медальонам, симметрично размещённых с двух сторон вазы. Наиболее ярким проявлением следования формам бронзовых прототипов в стекле стало воспроизведение характерных боковых плоских декоративных украшений (т. н. «пламень»), которые являлись художественно оформленными резьбой облоями, оставленными разъёмной формой для литья бронзы. Подобные имитирующие металлический прототип декоративные элементы украшают горлышко стеклянных ваз данного алтарного комплекта. Небольшие расположенные на

горлышке сосуда стилизованные плоские элементы, вырезанные из подформованных налестов синего стекла, образуют символические плоские ручки вазы. Они вырезаны в виде стилизованных фениксов, чьё изображение упрощено до лаконичного знака, со сложным резным силуэтом. Невысокая ритуальная курильница, традиционно располагающаяся на алтаре в центре комплекта ритуальных предметов, так же имеет форму, подражающую аналогичным изделиям из металла (рис. 125). Её шаровидное тулово стоит на трёх невысоких ножках, выполненных из налестов синего стекла, имеющих округлую зооморфную форму, типичную для бронзовых сосудов этого вида. Две тонкие высокие изогнутые ручки из синего стекла, отходящие от тулова курильницы, также являются типичными атрибутами, свойственными металлическим прототипам курильницы. О буквальной имитации их в стекле свидетельствуют жёсткие грани и края ручек, вырезанных из гутных деталей сосуда.

Заимствования из традиционного искусства другого рода определили цветовые предпочтения в резном декоре тао-сэ. Можно предположить, что широкое распространение синего стекла в резном декоре двухслойных сосудов этого периода объясняется тем, что он был призван имитировать цвет кобальтовых красителей, применяемых в росписи цинского фарфора и керамики. Представляется очевидным, что наибольшее влияние на целый ряд подобных произведений, изготовленных в императорских стекольных мастерских, оказали изделия из фарфора, расписанные подглазурной кобальтовой краской, бывшие весьма популярными в цинский период. Внешняя схожесть фарфоровых и стекольных изделий несомненна: заимствовалась не только форма сосудов, но и компоновка изображений, орнаментальные мотивы и сюжеты декорирования фарфоровых прототипов.

Подражанием популярной кобальтовой росписи фарфоровых изделий определяется характер декора небольшой белой чайной чаши, резной декор которой вырезан из слоя кобальтового-синего стекла (рис. 127). К особенностям этого произведения, относится и его тонкостенность, уникальная для данного вида изделий выполненная в подражании произведениям из фарфора.

Просвечивающаяся чаша из тончайшего опалового стекла значительно утончается к краям. Резной декор чаши формируется из тонкого слоя кобальтового наклада, выполненный в виде орнаментальных мотивов цветущих лотосов, помещённых в несколько фасетчатых клейм, форма которых напоминает очертание упрощённого стилизованного облака. Это является буквальным воспроизведением наиболее распространённых композиционных приёмов росписи аналогичных фарфоровых изделий. Рельефное изображение выполнено в деликатной изысканной манере: тонкие силуэты вьющихся растений, напоминающие детали фарфоровой росписи, гармонируют со столь же тонкими элементами фигурных клейм и тонким рельефным ободком, охватывающим край чаши.

Проявлением влияния керамических аналогов на декор стеклянных произведений можно считать нетипичную свободную композицию изображения, выполненного в относительно реалистической манере, присущей некоторым изделиям этого периода, декорированным тао-сэ. Реалистичные тенденции стилизации рельефного декора в подражание росписи керамики и фарфора получили наибольшее распространение в декорировании предметов небольшого размера, различных маленьких сосудов и нюхательных флаконов. Примером этому может служить резной декор маленькой шарообразной чаши, выполненной из молочного стекла оттенка слоновой кости, декорированной слоем тёмно-красного стекла, украшенной изображением популярного сюжета «летний пруд с цветущими лотосами» (рис. 129). Рельефное изображение выполнено в реалистичной манере с ювелирной проработкой натуралистически воспроизведённых растений, переданных в сложных ракурсах. Цветущие лотосы и его широкие листья на длинных стеблях произрастают из «воды пруда», роль которой играет плоское основание сосуда, покрытое толстым слоем красного стекла¹²⁵. Необычной тонкостью силуэта отличаются вьющиеся стебли и листья растений. Детали первого плана переданы более рельефно, чем заднего, что определило сложный многоуровневый, нюансированный характер

¹²⁵

Благожелательную символику изображённых цветущих лотосов, являющихся символическим пожеланием счастливого супружества и гармонии в семье, дополняет изображение двух изящных бабочек, парное изображение которых так же символизирует пожелание любви и счастья.

рельефа, понижающегося до тончайшего слоя красного стекла в изображении удалённых предметов и мелких деталей.

Время расцвета техники тао-сэ, приходящееся на середину правления императора Цяньлуна (1750-е годы), ознаменовалось появлением большого разнообразия новых цветовых сочетаний применяемых изделиях этого типа. Несмотря на то, что двухслойные произведения из белого стекла со ставшим традиционным красным или синим резным слоем остаются наиболее распространёнными, появляются и иные необычные цветовые сочетания стекла сосуда и внешнего цветного слоя, отличавшиеся большим разнообразием и оригинальностью. Одним же из основных предпочтений этого периода оставалось использование изделий из глухого непрозрачного стекла как основы для нанесения внешнего слоя из стекла различных цветов, тоже, преимущественно, непрозрачных.

Закономерно, что большинство редких сочетаний двухслойного стекла прежде всего было применено в изготовлении нюхательных флаконов, что определило их цветовое разнообразие. К подобным редким произведениям относится флакон из непрозрачного жёлтого стекла, покрытый слоем зелёного полупрозрачного стекла с изображением объёмных зелёных бобовых побегов, среди которых притаились небольшие полупрозрачные сверчки (рис. 132). Резное изображение сверчков отличается особой тщательностью и реалистичностью, которую усиливает тональная градация цвета зелёного стекла, из которого выполнено рельефное изображение, истончающееся до просвечивающегося светло-зелёного слоя.

Значительно реже среди двухслойных изделий можно встретить оригинальные цветовые сочетания в декоре крупных предметов, украшенных рельефной резьбой. Уникальным примером такого рода является большая ваза в форме балясины из непрозрачного бордового стекла, называемого цветом «коровьего горошка», покрытого слоем глухого голубого стекла с резным декором на сюжет «цветы четырёх сезонов» (рис. 133). Вазу украшает рельефное изображение сезонных цветов: гвоздики – олицетворения зимы, ветвей цветущей сливы – символа прихода весны, цветущих лотосов –

распускающихся летом, и осенних пионов. Цветущие растения переданы нюансированной рельефной резьбой с большой реалистичностью и тончайшей проработкой деталей. Их компоновка на поверхности вазы представляет собой равномерное свободное заполнение пространства, что отличает данное изображение от строго симметричного стилизованного орнаментального декора большинства аналогичных изделий.

Среди изделий с редкими цветовыми сочетаниями, выполненными в технике тао-сэ, следует отметить те, которые свидетельствуют об ещё одном виде традиционного искусства, оказавшего влияние на стиль резного изображения техники тао-сэ, а именно на традиционное искусство лаковой резьбы. Лежащий в его основе принцип послойного нанесения лаковых слоёв с последующей резьбой по ним также, предвосхитил позднейшее усложнение техники многослойной резьбы по стеклу в сторону истончения и большего количества внешних слоёв. Кроме того, влияние лаковой резьбы можно отметить и в заимствовании традиционных цветовых сочетаний, свойственных произведениям лакового искусства, что нашло своё отражение в ряде стеклянных произведений.

Так, типичные для лаковой резьбы сочетания красного с контрастным чёрным воспроизведены в некоторых двухслойных стеклянных предметах. Одним из них является миниатюрный округлый флакон из глухого чёрного стекла, покрытый рельефным декором, вырезанным по красному непрозрачному внешнему слою, со стилизованным изображением цветущей камелии китайской (также называемой чайным кустом), на одной стороне флакона и ветвей цветущей сливы – на другой (рис. 134). Выполненные в упрощённо стилизованной манере, цветы растут из причудливо изогнутых скал, изображение которых помещено в нижней части сосуда, где сформировано узкое кольцо-основание из толстого слоя красного стекла¹²⁶. Доминирование обобщённого красного контрастного силуэта на чёрном фоне придаёт сосуду

¹²⁶ Символика, связанная с изображением подобных скал, проистекает из, олицетворяемых ими непоколебимости и силы, что отождествляет их с пожеланием долголетия. [Cai Yi'an, с. 80].

оригинальную выразительность и сходство с резными лаковыми произведениями.

Наибольшее влияние на развитие техники тао-сэ оказали технологические заимствования из камнерезного искусства, однако их влияние на формообразование и стилистику декорирования двухслойных изделий периода Цяньлун не столь очевидно. Специфика камнерезного искусства, ярко проявившаяся в изготовлении первых предметов в технике тао-сэ, ещё в период Юнчжэн была связана с применением мозаичного внешнего слоя и соответствующим импровизационным характером изготовления из него резного декора. В период Цяньлун благодаря усовершенствованию технологии нанесения внешнего цветного слоя толщина его стала относительно небольшой и равномерной. При демонстрации высокого уровня мастерства рельефной резьбы большинство двухслойных произведений этого периода были лишены таких характерных качеств, присущих аналогичным произведениям из камня, как стремление к реалистичному воспроизведению природы, импровизационная манера резьбы и горельефная скульптурная проработка. Однако данные качества можно обнаружить в декоре нескольких уникальных двухслойных предметов, декорированных в технике тао-сэ.

Одним из них является маленькая шкатулка, выполненная в виде дыни канталупы (рис. 136). Состоящая из двух полусферических половинок, шкатулка сделана из полупрозрачного жёлтого стекла сложной, неравномерно окрашенной структуры, и хаотично покрыта рельефным декором, вырезанным из толстого полупрозрачного слоя зелёного стекла. Он запечатлевает рельефные зелёные побеги с крупными листьями, среди которых притаились крупные жуки, вырезанные в высокой горельефной манере. Объёмный и реалистичный характер этого изображения, максимально приближенный к воспроизведению живой природы, отличает специфику скульптурной резьбы, свойственной произведениям из резного камня. Прозрачность стекла внешнего зелёного слоя придаёт рельефному декору дополнительную выразительность, благодаря tonальной градации цвета стекла, связанной с разницей толщин рельефа. Так, тела жуков и части некоторых верхних листьев и стеблей, выполненные из

более толстого слоя зелёного стекла, выделяются среди остальной зелёной растительности, благодаря соответствующему тёмному тону стекла.

Ещё один пример влияния специфики камнерезного искусства на технику тао-сэ можно обнаружить в декоре оригинального нюхательного флакона в форме рыбки, выполненного из молочного белого стекла, с рельефной резьбой, нанесённой по слою рубиново-красного стекла (рис. 137). Округлое, слегка изогнутое и удлинённое тело белой рыбки покрывает линейный гравированный декор из мельчайших алых чешуек. Объёмные выступающие плавники так же, как хвост и голова флакона-рыбки, сформованы из слоя красного стекла, благодаря чему образуется контрастный цветной декор, воспроизводящий натуральный окрас декоративных рыбок населяющих водоёмы китайских садов и парков¹²⁷. В формировании и декоре этого уникального зооморфного сосуда можно отметить характерные качества, указывающие на доминирующее влияние камнерезного искусства. Рельефная гравировка здесь выступает не только как декор, но является способом объёмного формирования сосуда, соответствующего распространённому в камнерезной технике сложному приёму вырезания изделия из разноокрашенного камня.

Отражением влияния камнерезного искусства является повышение уровня рельефа и реализм в передаче объекта, которые можно отметить в декоре большого белого сосуда сливовой формы, покрытого рельефным изображением из рубиново-красного стекла, в виде широкой тканевой ленты завязанной крупным узлом (рис. 138). Благодаря этому традиционному декору, связанному с благожелательной символикой изображения узла сосуда такого типа получили соответствующее название сосуда с *«парчовым узлом»*¹²⁸. В данном случае приносящее удачу изображение сочетается с другой благожелательной символикой: парой летучих мышей, ветвью персикового

¹²⁷ Образ рыб является одним из наиболее популярных в китайском искусстве благодаря отождествлению изображения рыбы пожеланию достатка и богатства, происходящего от созвучия слов «рыба» и «достаток» («юй»). В частности, изображение карпа, в виде которого выполнен данный миниатюрный сосуд, олицетворяет пожелание прибыли, основанное на одинаковом звучании слова «карп» слову «прибыль». [Cai Yi'an, с. 208].

¹²⁸ Популярность данного декора связана с важным символическим значением изображения узла в китайской культуре, олицетворяющим само понятие «благое пожелание», которое запечатлено в созвучии слов «узел» и «удача». Дословно воспроизводимое традиционное значение изображений разнообразных узлов звучит как: «достижение желаемого в размере более чем достаточном, когда всё связывается самым счастливым образом» [Zhan Rong, с. 206].

дерева с плодами, помещённой в верхней части сосуда, и крупным цветком пиона в нижней части вазы. Крупное изображение тканевого узла, являющегося центром композиции, а также широкая лента, опоясывающая сосуд, переданы максимально натуралистично – с многочисленными складками ткани и иллюзорной мягкостью её фактуры. Несмотря на буквальное заимствование сюжета декора из керамики, характер рельефного изображения вазы напоминает аналогичные изображения из разноокрашенного камня, сходство с которыми подчёркивает применение высокого рельефа и нюансированная разноуровневая манера рельефной проработки деталей, а также свободная компоновка элементов.

Изменение специфики рельефного декора двухслойных произведений в сторону большей объёмности резного изображения демонстрирует высокий винный сосуд *гу*, выполненный из так называемого светопрозрачного «снежно-хлопьевого»¹²⁹ стекла с необычным горельефным декором из красного стекла (рис. 139). Характерную, напоминающую песочные часы форму сосуда покрывает растительный декор, элементы которого вырезаны частично отступающими от тулова вазы, напоминая аналогичный декор греческих диатрет. Края орнамента из длинных листьев банана, обрамляющих ножку и шею вазы, значительно отстают от поверхности сосуда, напоминая скульптурные элементы. Тонкий резной декор из стилизованных цветущих пионов, опоясывающий круглое тулово-«яблоко» в середине сосуда, также значительно отнесён от поверхности вазы и соединён с ней лишь тонкими перемычками. Цветочный орнамент как бы парит над поверхностью сосуда в виде тонкого рельефного кружева. Таким образом, в данном произведении воплотился ещё один популярный в китайской камнерезной технике приём прорезной резьбы, применяемый в изготовлении знаменитых резных многослойных шаров и других декоративных изделий из камня.

г) Произведения, декорированные эмалевой росписью

¹²⁹ Своё название эта разновидность белого стекла получила благодаря сходству его неравномерной структуры с белыми снежными хлопьями. Эта специфическая разновидность опалового стекла, появившегося в китайском стеклоделии в 50-х годах XVIII века, довольно быстро обрела большую популярность, в особенности в сочетании с цветным слоем, декорированным рельефной резьбой. [Сорокин, с. 20].

Произведения, украшенные надглазурной эмалевой росписью, занимают важное место в дворцовом стеклоделии периода Цяньлун. Привезённое европейцами в Китай ещё при императоре Канси, искусство эмалевой росписи достигает вершины своего развития при императоре Цяньлун. Это отражают многочисленные предметы из керамики, фарфора, металла и стекла этого периода, декорированные данным способом.

Что же касается стекла, эмалевой росписью в этот период декорировали небольшие предметы: разнообразные миниатюрные сосуды, большую часть из которых составляют флаконы для нюхательного табака, а также маленькие вазочки и чашечки для воды. Особенность росписи этих предметов видится в высоком уровне детализации и качестве исполнения живописной миниатюры, выполненной на стекле эмалевыми красками в стиле национальной живописи. Несмотря на то, что произведения, украшенные надглазурной эмалевой росписью, составляют лишь небольшую часть обширной коллекции императорского стекла, они обладают своей ценностью, демонстрируя высокий уровень живописного мастерства в стекольном искусстве.

Удобство компоновки изображения эмалевой миниатюры с двух плоских сторон сосуда-табакерки определило популярность его самой распространённой в это время – округлой формы, называемой «лунной»¹³⁰. Изображения в виде округлых медальонов, заключённых в тонкую орнаментальную рамку, располагались с двух сторон флакона по аналогии с европейскими сосудами-табакерками, а горлышко и основание сосуда было опоясано орнаментальной полосой. Живописные «лицевые» изображения на обеих сторонах флакона не были одинаковыми – чаще они были логически связаны, выполненные в едином стиле.

Стоит, однако, отметить, что среди нюхательных флаконов этого периода, декорированных эмалевой росписью, большую популярность имели изделия, выполненные из металла и фарфора, в то время как стеклянные флаконы составляли меньшую часть произведений данного вида. Это определило подражательный характер стилистики декора стеклянных предметов.

¹³⁰

Лю Шоубэнь, с. 20.

Важной особенностью изготовленных при дворе стеклянных эмалированных произведений было то, что практически все они были выполнены из белого стекла различных видов и оттенков. Это обусловлено их подражанием разным оттенкам фарфора, популярным в придворном искусстве этого периода. Так, использование в XVIII веке наиболее распространённого опалового белого стекла являлось имитацией «тяжёлого глиняного» фарфора¹³¹. В манере полихромной росписи белоснежных стеклянных табакерок заметно подражание изображениям на фарфоре, соответствующим стилистике различных «*семейств*»¹³², – здесь применялись те же декоративные шаблоны и цветовые оттенки. Из росписи фарфора заимствуются и популярные сюжеты декора стеклянных нюхательных флаконов: цветочные композиции из «благожелательных» растений в окружении стилизованных растительных орнаментов.

В свою очередь, в изготовлении первых расписных стеклянных флаконов начала периода Цяньлун ярко проявилось и подражание медным флаконам того времени. В этом несложно убедиться, сравнив стеклянные флаконы с их металлическими прототипами, выдающими несомненное сходство. Таким образом, данный вид изделий демонстрирует пример сложного синтеза различных видов китайского декоративного искусства, привносящего в копируемый образец специфику используемых материалов. Подражание металлическим прототипам становится очевидным благодаря воспроизведению в стеклянных флаконах характерных форм и цветовых сочетаний, соответствующих специфике металлических произведений.

Яркий образец проявления влияния медного прототипа демонстрирует эмалевый декор восьмигранного нюхательного флакона с изображением драконов, выполненного из молочно-белого стекла (рис. 141). К элементам, заимствованным у металлических прототипов, относится его оригинальная, сплюснутая с двух сторон, восьмигранная форма, распространённая среди медных сосудов. Не менее важные заимствования проявляются и в характере

¹³¹ Мао Сяоцин, с. 69.

¹³² Семейство – совокупность определённых цветовых сочетаний в декоре, имеющих общее наименование, например, «розовое семейство» (*famille rose*), и т. д.

орнаментального обрамления флакона, декор которого состоит из двух клейм, расположенных с обеих плоских сторон сосуда, окружённых тонкой полосой растительного орнамента. В «лицевых» восьмигранных клеймах изображены два архаично стилизованных, безрогих дракона, переплетающимися между собой «проросшими» стилизованными завитками орнамента. Специфический архаичный характер стилизации данного изображения, колорит полихромной росписи в котором доминируют синие и голубые цвета, а также чёрные точки, равномерно покрывающие всю фоновую поверхность флакона и имитирующие следы чеканки так же свойственны медным произведениям декорированным эмалью.

Ещё одной важной отличительной чертой, в которой находит проявление подражание медным изделиям, является золочение фоновой поверхности стеклянных нюхательных флаконов. Характерным примером подобных произведений является небольшой золочёный флакон с изображением цветов пионов и лотосов (рис. 142). Золотая эмаль покрывает флакон «лунной» формы практически полностью, оставляя чистыми только узкое короткое горлышко и кольцо основания белого сосуда. С двух плоских сторон флакон украшают крупные цветы розовых пионов и бело-голубых лотосов. Этот достаточно популярный мотив¹³³ украшает и покатые плечики флакона стилизованным орнаментом из чередующихся цветов пиона и лотоса.

Жёлтый цвет фоновой поверхности нюхательных флаконов являлся своеобразным отражением золото-медного оттенка, присущего металлическим произведениям. Он имел практически тождественное значение с золотым покрытием, как цвет, символизирующий императорскую власть, благодаря чему подобные изделия были весьма популярными при дворе. Разнообразные флаконы, покрытые жёлтой эмалью, отличаются по стилю росписи и манере стилизации изображения.

¹³³ Особенностью данной цветочной композиции является изображение цветка лотоса уже отцветшим, с характерно выделенной крупной семенной коробочкой, наполненной семенами. Этот образ олицетворяет устоявшееся символическое пожелание прибавления в семье и множества наследников, благодаря созвучию слов «семена лотоса» со словосочетанием «рождение подряд мальчиков» [Cai Yì'an, с. 135].

В росписи большинства стеклянных флаконов очевидно подражание декору фарфоровых изделий, выполненных в манере, соответствующей стилю гунби. К основным элементам этой росписи относятся и чёткая линейная окантовка, ограничивающая локальные цветовые пятна, а также плавное рассеивание цвета, применение полутонов и других «живописных» приемов. Одним из главных качеств эмалевой росписи по стеклу является её идеальное, каллиграфически чёткое исполнение, проявляющееся в отсутствии каких-либо видимых следов кисти, выделяющихся мазков или наличии дефектов красителей. При этом флаконы отличаются большим разнообразием стиля исполнения. Так, упрощённо-декоративная манера стилизации, аналогичная некоторым эмалевым росписям фарфора этого периода, характерна для декора флакона, украшенного пышными розовыми пионами (рис. 143). Крупное стилизованное изображение цветка пиона занимает практически всю лицевую поверхность этого плоского круглого сосуда¹³⁴. Симметричность элементов композиции, а также яркий колорит соответствуют т. н. «розовому семейству». Горлышко сосуда опоясывает орнаментальный мотив из розовых лепестков лотоса¹³⁵.

Значительно большей реалистичностью манеры росписи, соответствующей живописной традиции стиля гунби, отличается декор другого жёлтого флакона с изображением ветвей цветущего дерева персика с несколькими крупными плодами и цветами (рис. 144). Тонкие изогнутые ветви свободно охватывают флакон. В центре композиции размещены спелые плоды, в изображении бархатистой поверхности которых используются полутона и цветовая растяжка, чтобы передать объём, что характерно для традиций национальной живописи. Реалистичное изображение плодов персика лишено

¹³⁴ Изображение пиона, называемого в Китае «цветком императоров», символизирующим богатство и власть, в сочетании с «императорским жёлтым» цветом флакона является ярким примером придворного декора [Cai Yi'an, с. 130].

¹³⁵ Изображение лотоса в китайском декоративном искусстве часто дополняют цветочную композицию с пионами как ещё одного устоявшегося благожелательного символа славы, успеха и процветания. Поэтому даже фрагментарное присутствие лотоса, в виде лепестков и листьев, является важной частью символической благожелательной композиции [Cai Yi'an, с. 129].

привычной чёрной окантовки, которая присутствует только в изображении листьев и цветов¹³⁶.

В эмалевой росписи середины периода Цяньлун обретает популярность один из наиболее известных жанров китайской живописи «цветы и птицы» (*хуаняо*)¹³⁷. Пришедший из китайского средневековья, этот жанр получает широкое развитие в китайской живописи. Именно влияние живописной традиции ощущается в эмалевых росписях на стекле, что проявляется в реалистичном характере изображения, отличающегося от манеры декоративной стилизации орнаментов и растительных мотивов, а также тщательной детализации. Ярким образцом является декор золочёного нюхательного флакона с воробьями и бабочками (рис. 145). Изображения животных помещены в традиционные фигурные клейма, занимающих большую часть поверхности флакона, в каждом из которых на золотом фоне изображены живописные фрагменты природы. В каждом клейме среди ветвей и цветов помещён маленький воробей, наблюдающий за полётом бабочки¹³⁸. Изображение отличается реалистичностью и отсутствием чёткого линейного контура. Прописаны мельчайшие детали: оперение птиц, структура крыльев бабочки и ивовых ветвей. В росписи использованы полутона и смешанные оттенки цвета, а также сделана попытка передать объём предметов с помощью простейших приёмов – светотеневой моделировки¹³⁹.

Анализ росписи эмалевых миниатюр середины периода Цяньлун позволяет предположить, что реалистические тенденции в эмалевой росписи постепенно усиливаются. В качестве выразительного примера можно

¹³⁶ Благожелательное значение этого изображения связано с символикой персика, являющегося мифическим плодом бессмертия, тем самым олицетворяя долголетия [Cai Yi'an, с. 31].

¹³⁷ *кит.* 花鳥, *ин.* huāniǎo. Этот жанр представляет собой сочетание изображения различных растений и птиц, объединённое значение которых может отражать благое пожелание, иносказательное выражения, народную мудрость или философское умозаключение. Парное изображение различных цветов и птиц являлось распространённой аллегорией удачного супружества, что лежит в основе большинства композиций данного вида.

¹³⁸ Их объединённое значение символики является аллегорией супружеского счастья и олицетворяет прочность супружеских отношений в китайской традиции.

¹³⁹ Форма фигурных фасетчатых клейм также несёт символическое значение, являясь схематизированным изображением облака оно связано с понятием «судьба» (происходящим из созвучия слов облако и судьба). Таким образом, значение декора — метафора пожелания благой судьбы. Изображение «облачного» клейма символически поддерживается двумя лентами орнамента, опоясывающими горлышко и основание флакона. Орнамент состоит из мотива стилизованных «благих облаков», чьи спиральные линии символизируют понятие «непрерывное счастье», дополняя общее значение композиции. [Cai Yi'an, с. 178].

рассмотреть декор одинаковых парных флаконов, выполненных в форме миниатюрных тыкв-горлянок (рис. 146). Флаконы, покрытые золотисто-жёлтой эмалью, расписаны сложными цветочными композициями. Их фигурное тулово обрамляет изысканное полихромное изображение цветущего гибискуса и петушиных гребешков с одной стороны сосуда, ветвей цветущей сливы и хризантем — с другой. Оба изображения дополняют летающие над цветами бабочки. Композиция свободная, растения переданы реалистично и утончённо, несмотря на их миниатюрные размеры. Здесь можно видеть яркое проявление влияния живописи стиля гунби на декор сосудов — в использовании чётких контурных линий, обрисовывающих детали изображения, — за что данный стиль получил второе название: «стиль чётких линий».

Дальнейшее развитие эмалевой миниатюры в большей мере было связано с предпочтением чистого белого фона с полихромной росписью. Изменения коснулись и сюжетных направлений эмалевого декора. Во время расцвета эмалерного искусства в середине периода Цяньлун в росписи стекла впервые встречаются изображения людей и пейзажей. Появление в эмалевой росписи стекла портретного жанра и жанра «живописи фигур» связано прежде всего с влиянием европейского искусства, в частности, с подражанием эмалевым миниатюрам европейских табакерок, бывших в то время популярными при дворе императора. Происходившее тогда освоение приёмов масляной живописи, существенно отличающейся от китайской живописи *гохуа*¹⁴⁰ традиционными минеральными красками, коснулось и эмалевой росписи. Здесь можно наблюдать процессы как слепого заимствования, копирования приёмов европейской живописи, так и адаптации их к традиционной манере, происходившие в китайском изобразительном искусстве этого периода. В результате появился стиль изображения, представлявший собой своеобразный вариант сочетания приёмов традиционной китайской и европейской живописи. Она берёт начало в простом копировании сюжетов,

¹⁴⁰ Гохуа (кит. 國畫, пин. guóhuà) — термин для обозначения техники и стиля традиционной китайской живописи, в которой используются минеральные и растительные водяные краски и тушь на шёлке или бумаге.

европейских гравюр и миниатюр: портретов и пейзажей в западном стиле, пасторальных сценок.

Попытки копирования необычных западных изображений в первое время носили буквальный, поверхностный характер. Наиболее наглядно это проявилось в изображении так называемых «западных красавиц» – своеобразном портретном жанре, ставшем популярным в эмалевом декоре нюхательных флаконов в середине периода Цяньлун. Миниатюры этого вида представляли собой поясные портреты европейских женщин – благородных дам или крестьянок в соответствующих нарядах, нередко с младенцем на руках, на фоне пейзажа, выполненного на западный манер, они помещались в круглую рамку медальона, занимающего всю поверхность плоской стороны флакона. Характерным примером служит роспись флакона с пасторальной сценкой «западная красавица»: селянка с вязанкой хвороста на фоне пейзажа (рис. 148). Портретному изображению данного типа свойственно утрирование необычных для китайского художника европеоидных черт внешности, выразившееся в усиленной мимике, укрупнённых чертах лица и интенсивном розовом оттенке её кожи, отличающемся от традиционной меловой бледности китайских красавиц. Воссозданы специфические жесты красавицы, присущие европейской живописной традиции, которые выглядят неестественно и искажённо из-за отсутствия понимания принципов анатомического строения человека. В орнаментальном обрамлении живописного медальона применяются европейские барочные декоративные элементы, заменяющие традиционные китайские орнаментальные мотивы. Отличаются и изображения многочисленных цветов, заполняющих всю свободную поверхность флакона, по принципу коврового узора. Выполненные в упрощённо стилизованной манере, разные виды цветов здесь плохо различимы и являются лишь частью орнаментального мотива, не несущего символической нагрузки.

Сложившийся пример изображения, являющего собой органичный синтез обоих живописных практик, демонстрирует роспись нюхательного флакона т. н. «кирпичной» прямоугольной четырёхгранной формы¹⁴¹ (рис. 149). Этот высокий

¹⁴¹

Лю Шоубэнь, с. 18.

сплюснутый с двух сторон флакон имеет покатые плечики, переходящие в невысокое узкое горлышко. Две плоские «лицевые» стороны украшены полихромными портретными изображениями, а узкие боковые грани сосуда расписаны монохромными пейзажными мотивами. Проявлением синтеза двух живописных стилей является использование традиционного европейского пасторального сюжета, выполненного в манере национальной живописи. Заключённые в фигурное клеймо «восточные красавицы» изображены в соответствии с традициями китайского изобразительного искусства. Фигуры крестьянок в национальной одежде помещены на фоне типичного китайского пейзажа из зарослей тростника и поля злаков. Европейское влияние можно отметить в использовании типичных элементов пасторального сюжета: размещении фигуры на фоне пейзажа, изображении характерных манерных жестов селянок с традиционными корзинками как неизменными атрибутами данного сюжета. В то же время, мягкий приглушенный колорит, как и манера изображения фигуры, являются проявлениями стиля гунби.

h) Эмалевая роспись в стиле «павильон старой луны»

Одним из наиболее интересных явлений в развитии эмалевой росписи стало появление оригинального стиля, называемого «*павильон древней (старой) луны*» (кит. 古月軒, пин. guyuexuan, пал. гуюэсуань)¹⁴², расцвет которого пришелся на середину периода Цяньлун. Произведения, декорированные в этом стиле, представляют собой небольшие сосуды из опалового молочно-белого стекла с полихромной росписью в жанре «цветы и птицы», выполненной в характерной манере, отличающейся высоким уровнем детализации и исключительной тонкостью исполнения, присущей лучшим образцам придворной живописи. Детализация столь высока, что даже при многократном увеличении качество и чёткость изображения прекрасно сохраняется. Эмалевым миниатюрам «павильона старой луны» свойственны изящество графики и яркость колорита, чья цветовая гамма соответствовала «розовому семейству» в росписи фарфора.

¹⁴²

Vere Bailey, с. 3.

Первые упоминания в придворных архивах об оригинальной росписи данного типа относятся ко времени правления императора Канси. Одна из наиболее вероятных версий происхождения названия стиля «павильон древней луны» связана с именем главы эмальерных императорских мастерских, руководившего ими в 1680-х гг., которому приписывают авторство названия, состоящее из иероглифов «гу» (древний или старый 古) и «юэ» (луна 月), передаёт имя этого мастера¹⁴³.

Во время правления императора Цяньлуна глава эмальерной мастерской получил распоряжение возобновить развитие этого стиля эмалевой росписи, адаптировав его к росписи фарфоровых и аналогичных молочно-белых стеклянных изделий с сохранением его специфических качеств: колорита, тщательной детализации и соответствующей изысканной графической манеры. Дальнейшее развитие технологии стекольного и эмальерного искусства позволило создавать более крупные произведения, чем миниатюрные флаконы, так появились многочисленные вазочки и сосуды для воды.

Характерным примером является миниатюрная вазочка овальной формы с высоким узким горлышком, украшенная изображением сада (рис. 150). Роспись сконцентрирована в нижней части сосуда, что является типичной схемой для росписи в стиле «павильона старой луны». Здесь изображён небольшой мшистый участок традиционного китайского сада. В центре композиции располагается камень причудливой формы, испещрённый множеством отверстий¹⁴⁴. Камень, выполненный с большой реалистичностью и объёмностью, помещён среди осенних цветов и ветвей декоративного сливового дерева мэйхуа с жёлтыми увядающими листьями. На ветке сидит маленькая райская птичка, наблюдающая за пчелой, кружащейся над цветком пиона. Изображение птицы выполнено реалистично, богато детализировано и столь натуралистически точно, что можно узнать в ней конкретную разновидность птицы – это райская мухоловка, отличающаяся пёстрым жёлто-синим

¹⁴³ Vere Bailey, с. 6.

¹⁴⁴ Шоуши (*кит.* 寿石 *пин.* shoushi) – «камень долголетия». Он представляет собой скалу – обязательный элемент традиционного китайского сада, являющегося, в свою очередь, прообразом вселенной в миниатюре. [Cài Yī'ān, с. 81].

оперением и длинным раздвоенным хвостом. Она является распространённым элементом символической композиции, традиционно выполняемой на подарках ко дню рождения и соответствует пожеланию долголетия имениннику¹⁴⁵. В изображении, имеющем чёрную окантовку, применены полутона, мельчайшая детализация и приёмы светотени для передачи объёма. Характерной чертой стиля «павильона старой луны» является и гармоничное сочетание изображения, выполненного в реалистичной манере, с витиеватыми орнаментальными мотивами, обрамляющими край сосуда и, несколько реже, его основание (рис. 150a). Многоцветный орнаментальный мотив состоит из ярких стилизованных облаков разновидности «облако – голова летучей мыши», чьи узнаваемые формы с парными завитками выделяются в ленте пёстрого орнамента. Этот оригинальный полихромный орнамент отличается специфической манерой стилизации и богатым ярким колоритом, состоящим из шести локальных цветов: красного, синего, жёлтого, зелёного, коричневого и голубого. Различные вариации этого орнаментального мотива присущи практически всем изделиям с росписью в стиле «павильон старой луны».

Среди произведений середины периода Цяньлун, декорированных в этом стиле, нередко встречаются и довольно крупные стеклянные предметы, говорящие о совершенствовании техники закрепления эмалевой росписи. Примером являются два больших парных сосуда¹⁴⁶ в форме балясины с изображением фазанов (рис. 152). Лицевые стороны ваз запечатлевают изображение цветущего сада, где среди зарослей пионов помещаются длиннохвостые птицы. В данном случае изображены пары фазанов: яркий длиннохвостый самец сидит на скале, а за ним, в зарослях пиона, прячется

¹⁴⁵ Дополненная другими символами, данная благожелательная композиция образует развернутое пожелание долгих лет счастливой жизни, значение которой запечатлено во фразе: «с глубоким почтением поздравляю с днём рождения», образованной объединением омонимичных соответствующим символам слов: «долгожитель» и «райские птицы». Цветы, окружающие птицу, также дополняют значение этой благожелательной композиции: изображённые здесь пышные пионы выступают аллегорическим пожеланием достатка и успеха, а пятилепестковые гвоздики и оранжевые цветы лилейника символизируют вдохновение, олицетворением которого они считаются благодаря своему быстротечному и яркому цветению.

¹⁴⁶ Парные сосуды такого рода являются традиционным популярным свадебным подарком молодожёнам, олицетворяя их семейный союз. Они несли в себе аллегорическое пожелание «парного», совместного счастья, что дублировалось и в декоре изделий. В росписи обеих ваз присутствуют парные изображения птиц, которые являлись символическим пожеланием супружеского счастья и верности. [Cai Yi'an, с. 2].

серенькая курочка¹⁴⁷. На обратной стороне сосудов изображены ветви цветущей сливы с сидящими на них маленькими парами певчих птичек, благая символика которых в сочетании с веткой сливы образует выражение «счастье у бровей». Лицевые изображения дополнены небольшими иероглифическими надписями, размещёнными на горлышке сосуда, заканчивающимися парными красными печатями — авторскими клеймами¹⁴⁸. Единство текста и изображения — пример обращения к национальным традициям, восходящим к специфике свитковой живописи. Каллиграфические надписи постепенно становятся популярным мотивом, дополняющим изобразительные композиции декора стеклянных сосудов в эмалевой росписи. Объём текста постепенно увеличивался, в некоторых случаях целиком заполняя собой какую-либо из сторон сосуда.

Значительно реже роспись в стиле «павильон старой луны» встречается в декоре нюхательных флаконов. Здесь применялись те же композиционные приёмы, аналогичные сюжеты и детализированная живописная манера, что и в вышеописанных сосудах. Среди нескольких сохранившихся произведений этого вида наиболее выразительный декор имеет маленький флакон «лунной» формы из белого молочного стекла украшенный изящными ветвями цветущего сливового дерева, дополненного изображением маленького пиона (рис. 153). Рассматриваемое изображение отличается изяществом и лаконичной простотой редких изделий, декор которых не был перегружен символами и мог состоять всего лишь из пары растений. С большим мастерством и изяществом переданы нежные бутоны, листочки и распускающиеся белые цветы сливы. Они контрастно выделяются на тёмных веточках дерева, образуя светоносное, насыщенное воздухом изображение, передающее образ ранней весны¹⁴⁹. Это

¹⁴⁷ Символика этих изображений связана со значением, придаваемым фазанам. Согласно легенде, они были одним из воплощений птицы феникс, что делало их важнейшим символом доброй удачи, а их парное изображение воплощает пожелание удачного брака и семейного счастья. Золотистое оперение самца фазана, которое выделено в этом изображении, являлось в дворцовой иерархии символом высокого статуса чиновника, что не только подчёркивает социальное положение жениха, но в сочетании с символикой пионов является пожеланием богатства и дальнейшего карьерного роста. [Cai Yi'an, с. 154].

¹⁴⁸ Здесь виден один из редких случаев в китайском художественном стекле, когда на произведении помещается имя художника, выполнившего роспись, тогда как авторство остальных произведений из стекла остаётся неизвестным, за исключением редких упоминаний в хозяйственных дворцовых архивах того времени.

¹⁴⁹ Символика данного декора связана с выражением «сломишь первую ветвь лунной сливы», что обозначало достижение успеха в каком-либо деле или успешной сдаче государственных экзаменов и делало её символическим пожеланием продвижения по карьерной лестнице. Цветочную композицию дополняет изображение распускающегося пиона, являющегося ещё одним символическим пожеланием богатства и славы,

подчёркивается и изысканным орнаментальным обрамлением, опоясывающим горлышко сосуда, представляющим стилизованный мотив «благих облаков». Основание флакона охватывает орнаментальная лента из похожего мотива – «облаков в виде головы летучей мыши», отличающаяся чётким прочтением элементов. Выполненный в ярких жёлто-охровых тонах, он является традиционным гармоничным дополнением эмалевой миниатюры стиля «павильон старой луны».

При всём многообразии видов изделий и богатых технологических возможностях стеклоделия первой половины правления императора Цяньлуна, представляющего вершину развития цинского стекольного искусства, следует отметить, что главные достижения этого периода были связаны с определёнными разновидностями придворного стекла и техниками его декорирования. Традиционным становится преобладание в придворном стекольном искусстве изделий из монохромного глухого и прозрачного стекла, выбор цветовых предпочтений которых объясняется подражанием ярким оттенкам древнейшего протостекла, а также цветам конкретных камней. С имитацией каменных изделий связан и характер резного декора, а также освоение стекла со сложной смешанной структурой.

Предпочтением стекла, имитирующего редкую разновидность драгоценного камня, объясняется и популярность произведений из авантюринового стекла, ставшего одним из самых ярких явлений этого времени. Эти предметы, выполняемые методом моллирования с последующей скульптурной доработкой рельефной резьбой, обрели свой, отличный от остального стекольного ассортимента характер, отличающийся живой импровизационной манерой резного исполнения, свойственной работе с камнем, реалистичным подражанием природе, мягкостью форм, а также гладкостью полированной поверхности, призванной выявить уникальные свойства авантюринового стекла.

а также подчёркивающего высокий социальный статус владельца флакона. Таким образом, скромность и лаконичность данной цветочной композиции противопоставляется её социально амбициозному символическому значению. [Cai Yi'an, с. 128].

Рассматривая наиболее яркие произведения, выполненные в технике тао-сэ в период её наивысшего расцвета, мы можем сделать вывод, что спецификой дворцовых изделий является особый синтетический характер декора, в котором ощущается влияние различных видов китайского декоративного искусства. Наиболее значимыми из них были бронзовое литьё, художественная керамика и фарфор, а также камнерезное искусство. Влияние техники бронзового литья выражается в заимствовании форм сосудов, специфического архаичного декора и соответствующем характере рельефной стилизации изображения. Использование сюжетов и устойчивых композиционных схем декора, а также предпочтении специфической цветовой гаммы из росписи керамики и фарфора того времени определили узнаваемый облик дворцового двухслойного резного стекла с его ярким контрастным декором. Влияние камнерезной техники воплотилось в самой технологии рельефного декорирования, ставшей своеобразной творческой интерпретацией традиционной резьбы по камню. Важным проявлением влияния камнерезного искусства можно считать импровизационный характер исполнения некоторых изделий императорских мастерских и высокорельефная манера декора, напоминающие приёмы резьбы по разноокрашенному камню. Таким образом, можно утверждать, что специфический тип дворцового декора в технике тао-сэ сложился как оригинальный синтез, имеющий свои специфические художественные особенности, композиционные приёмы и стилистику изображения. Благодаря этому двухслойные изделия, декорированные в данной технике, становятся характерным явлением в дворцового стеклоделия периода Цяньлун, ярким проявлением национальной специфики и воплощением следования принципам конфуцианской эстетики.

Пик расцвета переживает в это время и эмалевая роспись. Приходящийся на середину правления императора Цяньлуна, он характеризовался высочайшим уровнем мастерства исполнения, многообразием сюжетов декора, а также богатейшим символизмом, присущим изобразительному искусству Китая. Подражание фарфоровым произведениям и технологические возможности эмалерного искусства этого времени определили основные виды и формы

стеклянных произведений, декорированных эмалью. Как оригинальный вид декора эмалевая роспись на стекле и на фарфоре сформировалась под влиянием дворцовой живописи. Здесь нашли отражение многие важные тенденции, характерные для изобразительного искусства этого времени. Одним из наиболее значимых факторов развития эмалевой живописи в стеклоделии этого периода стало появление оригинального стиля росписи «павильон старой луны», родившегося из адаптации живописи гунби в миниатюре. Характерная манера росписи стиля «павильон старой луны» отличалась тщательной детализацией, реалистичностью и натуралистической точностью воспроизведения изображения в жанре «цветы и птицы». Небольшим произведениям, выполняемым из опалового молочного стекла и декорируемым в стиле «павильона старой луны», был присущ яркий полихромный колорит росписи, а также определённые сложившиеся композиционные схемы изображения, сочетающиеся с изысканным орнаментом. Все эти свойства определили специфику росписи в стиле «павильон старой луны», демонстрирующей высочайший уровень эмалевой миниатюры, обогатившей китайское стеклоделие времени его наивысшего расцвета.

3.3. Стеклоделие второй половины периода Цяньлун (1760-е – 1795 гг.)

Если первая половина истории стеклоделия периода Цяньлун, условно заканчивается в 1760-х годах и является временем наивысшего расцвета цинского стекольного искусства, продержавшегося на пике наивысшей популярности около тридцати лет, то дальнейшее его развитие во второй половине этого периода, оканчивающегося кончиной императора в 1795 году, связано с постепенным угасанием данной области дворцового искусства.

В своей работе по изучению дворцовых архивов Чжан Жун отмечает, что ежегодное производство стеклянных изделий значительно уменьшилось во второй половине правления Цяньлуна¹⁵⁰. Это было обусловлено рядом причин, среди которых можно отметить общий упадок, намечающийся в дворцовом

¹⁵⁰ Zhang Rong, с. 26.

искусстве второй половины Цин, прошедшим период своего расцвета во времена наивысшего могущества маньчжурской династии. Немаловажную роль сыграло то, что со смертью Пьера Д'Инкарвилля (1757 г.) и Габриэля де Броссара (1758 г.) китайское стеклоделие лишилось руководства европейских стеклоделов и к деятельности императорских стекольных мастерских иностранные специалисты подобного уровня в дальнейшем не привлекались. В дворцовых хрониках сохранилось упоминание о том, что «в 25 году своего правления [1760] император Цяньлун узнал, что при дворе больше не осталось миссионеров, которые были бы мастерами стеклодувной техники. Он сообщил, что очень этим огорчён»¹⁵¹. Тем не менее, приглашения иных европейских специалистов или других изменений в деятельности мастерских не последовало, что говорит об охлаждении интереса императора к придворному стеклоделию.

Отсутствие западных специалистов также было обусловлено упразднением Папой Римским Общества иезуитов в 1773 г. Это сказалось на постепенном запустении их миссии в районе Бейтан. Несмотря на то, что некоторые европейцы продолжали трудиться при дворе императора, нет упоминаний этого периода о какой-либо деятельности в стекольных мастерских *боличан* на улице Цаньчикоу на территории Запретного города¹⁵².

Таким образом, очевидно, что к концу периода Цяньлун значительная часть стекольного производства, а именно мастерские *боличан* в Бейтане, прекратили своё существование. Расположенное там крупное производство с большими стекловаренными печами прекращает поставлять стекольные заготовки для дальнейшей доработки в мастерские *болицзо*. Технологический характер этого предприятия, рассчитанного на небольшие объёмы гутного формования, предназначенного для создания объектов небольшого размера, не мог обеспечивать тот значительный объём изделий, который, судя по архивным

¹⁵¹ Zhang Rong, с. 26.

¹⁵² Точная дата полного прекращения работы стекольного завода в Цаньчикоу неизвестна, однако специалисты, исследующие этот период в истории миссии, отмечают, что в это время стекольное предприятие здесь приходит в упадок. Это подтверждают выдержки из воспоминаний члена европейского посольства физика Хью Гиллана, посетившего Пекин в 1793 – 1794 годах. После посещения района Бейтан он отмечает, что «прежде здесь было производство, основанное в Пекине под управлением миссионеров, но теперь оно заброшено...». [Curtis Emily. С 13]

данным и сохранившимся экспонатам этого периода, поставляли ко двору. Это подтверждает теорию некоторых специалистов¹⁵³ о том, что производство заготовок и гладя крупных произведений из стекла с этого времени происходило в частных мастерских местности Бошань. Затем они направлялись в пекинские императорские мастерские *болицзо* для дальнейшей доработки. Характерным является и то, что некоторые подобные предметы имеют императорскую маркировку на дне, а у других она отсутствует. Это может свидетельствовать как о том, что порядок обязательной маркировки изделий с этого периода бы нарушен, так и о том, что данные предметы были изготовлены вне императорских мастерских, в одной из многочисленных частных пекинских стекольных мастерских, бурный рост которых происходил в это время.

Начало упадка императорского стеклоделия, отмечаемое во второй половине периода Цяньлун, выразилось в уменьшении количества изделий и разнообразия видов стекла, изготавливаемого в императорских мастерских. Это происходило постепенно, судя по значительному количеству произведений этого времени, сохранивших высокий уровень качества формования и отделки, характерных для дворцового стекольного искусства. Импровизационный и экспериментальный характер, присущий художественному стеклу периода его расцвета и в значительной мере обусловленный влиянием европейских мастеров, сменяется временем копирования образцов и поддержания высокого профессионального уровня мастеров, заданного стеклоделием предыдущего периода. Таким образом, работа императорских мастерских сосредоточилась в основном на отработке освоенных техник формования и декорирования, доводимых до совершенства.

Изучение сохранившихся в музейных коллекциях образцов этого периода позволяет отметить, что, несмотря на некоторое сокращение ассортимента императорских стекольных мастерских, было продолжено производство практически всех видов изделий, характерных для предыдущих периодов. Анализируя их, мы можем утверждать, что основной чертой стекольного искусства второй половины периода Цяньлун является предпочтение

¹⁵³

Mehlman, с. 47.

изысканных, богато декорированных произведений художественного стекла, отличающихся сложностью выполнения. На примере конкретных, наиболее примечательных произведений из этого ассортимента мы можем также проследить и другие особенности и изменения, коснувшееся придворного стеклоделия в рассматриваемый период.

Среди монохромных произведений предпочтение отдаётся произведениям из прозрачного цветного стекла и несколько меньшее непрозрачным видам. При анализе монохромных изделий из цветного и бесцветного стекла этого периода видно, что среди разнообразных сосудов открытых форм, представляющих значительную часть стекольного дворцового ассортимента, доминируют толстостенные чаши, богато декорированные рельефной резьбой, алмазной гранью или росписью. При этом большее количество подобных чаш выполнялось из прозрачных видов цветного стекла, где наиболее распространёнными были чаши из красного стекла «золотой рубин» и стекла тёмного жёлто-коричневого «чайного» оттенка, также называемого «янтарным».

Характерным примером подобных произведений является крупная полусферическая чаша с оттянутым краем из полупрозрачного золото-рубинового стекла тёмного оттенка с резным изображением цветущего сада (рис. 156). Горельефный растительный орнамент, украшающий вазу, вырезан из внешнего слоя стекла изначально толстостенной заготовки сосуда, истончившейся в процессе вытачивания рельефного декора. Высота рельефа в подобных резных изделиях демонстрирует толщину первоначального слоя стеклянной заготовки, что особенно наглядно проявляется в сравнении с тонкостью краешка чаши. Её резное украшение представляет собой изображение пейзажа, где выделяются силуэты цветущих деревьев магнолии и сливы мэйхуа, растущих среди скал. В их ветвях можно разглядеть изображение двух маленьких птичек, а также силуэты двух крупных длиннохвостых

фазанов¹⁵⁴. Горельефное изображение имеет несколько упрощённый характер, элементы которого слабо детализированы, но при этом весьма объёмные.

Важной чертой рельефного декорирования монохромных произведений в большинстве случаев являлось предпочтение высокого рельефа для декорирования образцов из прозрачного стекла, и, напротив, применение низкой, тонко нюансированной рельефной обработки непрозрачных изделий из глухого стекла. По-видимому, эта особенность была продиктована подражанием каменным изделиям, где разница обработки пород прозрачного и непрозрачного камня отвечает выразительным художественным свойствам материала разной плотности и структуры, что издревле учитываемое мастерами-камнерезами, навыки которых использовались в резьбе по стеклу.

Примером воспроизведения в стекле резного произведения, буквально подражающего каменным аналогам, является уникальная курильница с крышкой, обильно декорированная рельефной резьбой (рис. 157). Изготовленная из редкого полупрозрачного тёмно-аметистового стекла, она демонстрирует весьма успешное подражание натуральному аметисту. Поверхность курильницы покрывает выполненное в высоком рельефе изображение двух драконов в погоне за «пылающей жемчужиной». В виде объёмных скульптурных элементов выполнены некоторые выступающие детали, такие как маленькие симметрично расположенные по бокам декоративные ручки сосуда, вырезанные из налёпов стекла того же цвета, в форме двух львиных масок. Небольшие ножки сосуда украшены стилизованными облаками, выгравированными на них. Мотив облаков покрывает и крышку сосуда тонким графическим орнаментом, выделяющимся белёсым контуром на фоне тёмного стекла. Венчает крышку высокое навершие, вырезанное в форме персика, выполняющее роль ручки. При том, что монохромные прозрачные сосуды закрытого типа довольно редки для данного периода, описываемое изделие является единственным в своем роде.

¹⁵⁴ Изображение этих птиц было особо популярным у чиновников цинской династии, являясь знаком царской благосклонности, ибо распущенный хвост фазана обозначал звания и награды. Изображённый же здесь фазан, восседающий на скале и глядящий в сторону предполагаемого восхода солнца, являлся одной из наиболее распространённых эмблем императорской власти.

Стоит отметить, что аналогичным образом декорировались и другие изделия, выполненные в подражание полудрагоценным камням. Среди них преобладали многочисленные нюхательные флаконы, выполненные из прозрачного стекла соответствующих цветов. К ним относится флакон из рубиново-красного стекла, декорированный редким портретным профильным изображением легендарного полководца династии Сун, генерала Юэ Фэя, вырезанным в невысоком рельефе (рис. 161).

Большинство предметов с рельефным декором подобного типа отличается равномерной насыщенностью орнаментального заполнения их поверхности. Однако встречаются и исключения, к которым относится маленькая резная рубиновая чаша с оригинальным декором из четырёх круглых медальонов со стилизованными изображениями двух пар драконов и фениксов, символизирующих императора с императрицей (рис. 163). Чередуясь, медальоны размещены с противоположных сторон чаши на гладкой, идеально отполированной поверхности сосуда. Выполненный в высоком рельефе, декор чаши имеет несколько плоскостной характер с чётко выделенным силуэтом и тонкой детализацией.

Большинство сосудов из непрозрачного глухого стекла также были обильно украшены рельефной резьбой. Среди оригинальных сосудов этого типа (как с императорской маркировкой, так и без неё), наиболее выразительными являются три вазы из популярных непрозрачных видов стекла: небесно-голубого и императорского жёлтого. Данные вазы, являющиеся одними из самых крупных сохранившихся сосудов данного типа, представляют собой две разновидности ритуального винного сосуда *зу*, традиционные формы бронзовых прототипов которого в точности воспроизведены в стекле (рис. 164). Два больших парных сосуда из голубого стекла вытянутых пропорций имеют небольшое шарообразное утолщение тулова по середине вазы, сочетающееся с длинным горлышком и высокой ножкой, конически расширяются от середины сосуда. Третья ваза, выполненная из императорского жёлтого стекла, представляет другую разновидность сосуда *зу*. Более приземистая, она имеет по середине сосуда утолщение – «яблоко» специфической цилиндрической формы

— с прямыми стенками. Декор жёлтого сосуда состоит только из нескольких характерных высоких утолщений, выполненных рельефной резьбой, призванных условно имитировать традиционные ручки и медальоны. Они расположены там же, где у их бронзовых прототипов художественно доработаны соединительные швы от бронзово-литейной формы. Изысканный растительный декор голубых ваз включает орнаментальный узор, выполненный в низком рельефе с тщательной детализацией. Насыщенный орнаментальный декор из стилизованных лотосов в окружении вьющихся стеблей покрывает шарообразное утолщение вазы равномерной орнаментальной вязью.

Другая пара ваз из императорского жёлтого стекла, относящихся к разновидности «сливовых», демонстрирует рельефный декор не меньшей степени сложности и уровня детализации, но выполнена в иной стилистике. Данная конфигурация этого традиционного сосуда имеет непропорционально высокую ножку, сильно сужающуюся к маленькому плоскому основанию. Из-за этого для их устойчивости обе вазы помещены в специальные резные деревянные подставки, служащие традиционным дополнением подобных сосудов (рис. 165). Изысканный резной декор парных ваз сосредоточен в районе их шарообразного тулова, которое покрывает орнаментальный мотив, выполненный в низком рельефе. Специфическая равномерно плоскостная манера стилизации декора и характерные архаично-геометрические витые элементы, подобные «узору грома», указывают на их заимствование из бронзового искусства. В центральной части орнамента обеих ваз находится прямоугольное пространство, заполненное выгравированными стихами, выполненными золочёной процарапанной гравировкой.

Приведённые сосуды наглядно демонстрируют, как высокий художественный уровень выполнения рельефного резного декора, так и предпочтение тщательно проработанного низкого рельефа, применяемого в украшении монохромных произведений из глухого стекла. Таким образом, можно отметить, что характерной чертой резного декора стеклянных изделий является имитация соответствующей манеры и стилистики рельефного резного декорирования, присущих их натуральным каменным прототипам, характер

которых, в свою очередь, был обусловлен спецификой (плотностью, твердостью и другими качествами) материала.

Иной характер декорирования присущ чашам из непрозрачного глухого стекла. Таких произведений было значительно меньше, и они отличались более скромным декором, выполненным преимущественно неглубокой углублённой гравировкой. Образец декора такого типа демонстрирует чаша из глухого тёмно-синего стекла с изображением «цветов четырёх сезонов», помещённых в четыре клейма простой прямоугольно-фасетчатой формы (рис. 167). Тонкий, немного углубленный рисунок, отличающийся неровностью, небрежностью линий, выполненный способом алмазного процарапывания, едва заметен на её тёмной непрозрачной поверхности. Манера стилизации изображения условно архаична, когда изображаемые растения едва узнаваемы и упрощены до знака.

Следует отметить, что более популярным способом декорирования в это время было сочетание техники алмазного процарапывания с золочением изображения. Примером такого рода является чаша с высокими немного оттянутыми краями, украшенная выгравированным рисунком упрощённо стилизованных бронзовых ритуальных сосудов, помещённых в фасетчатые прямоугольные клейма (рис. 168). Пространство между клеймами заполняют одиночные орнаментальные растительные элементы, а узкая лента упрощённого растительного орнамента обрамляет края чаши. Примечательно, что специфическая упрощённая манера стилизации рисунка с характерными резкими линиями-насечками, отличающая оба этих предмета, свойственна большинству стеклянных предметов, декорированных подобным образом.

Более наглядно данная манера графической стилизации отражена в декоре редких тонкостенных предметов, выполненных из прозрачного бесцветного стекла, представляющих ещё одну ограниченную разновидность стекольного ассортимента дворцовых стекольных мастерских. Среди них можно выделить небольшой комплект предметов, объединённых единым орнаментальным стилем и функциональным назначением. В комплект входят: небольшая чаша с крышкой, маленькая чашечка, небольшое блюдо, маленькая фигурная тарелочка и маленькая ложечка (рис. 169). Все подобные произведения объединяет единое

орнаментальное решение декора, выполненного золочёным процарапыванием с характерной упрощённой стилизацией гравированного рисунка. Так, декор обеих чаш и блюда образован несколькими орнаментальными лентами: их основание опоясывает стилизованный мотив из листьев подорожника, имеющих упрощённое схематическое начертание, а край охватывает орнамент из благих облаков в форме «головой летучей мыши», упрощённых до лаконичных фигурных знаков. Орнамент из листьев подорожника украшает и крышку глубокой полусферической чаши с характерной прямой ручкой-навершием (рис. 170). Единство декоративного решения всех предметов комплекта подчёркивается двойной золочёной полосой, которой опоясывается края всех сосудов.

Несколько отличается от остальных предметов декор маленькой фигурной тарелочки с плоским основанием, чья традиционная четырёхлепестковая форма называется «*цветок яблони*» (рис. 171). Её поверхность декорирована упрощённым схематическим изображением четырёх цветков лотоса удлинённо-вытянутой формы, вписывающихся в узкие стенки сосуда. Свои отличия имеет и золочёный рисунок, украшающий стеклянную ложечку. Китайская ложечка имеет традиционную форму, сформировавшуюся в керамическом искусстве с древности. Предназначенная для жидкой пищи, ложечка состоит из объёмной овальной чаши с плоским основанием, позволяющим ложке стоять на столе, с немного приподнятой для удобства небольшой плоской ручкой. С обеих сторон поверхность ложечки украшают изображения двух зеркально повторяющихся безрогих драконов, «рычащих друг на друга», отличающихся схематичностью исполнения и угловатыми прерывистыми линиями рисунка, подчёркивающими специфический характер их нанесения процарапыванием.

Ещё одним важным моментом, связанным со спецификой данного комплекта, является использование техники *пресс*, применённой в изготовлении блюда, фигурной тарелочки и ложечки, являющихся одними из редких сохранившихся примеров применения данной техники в придворном китайском художественном стекле. Это свидетельствует о том, что, несмотря на значительное сокращение стекольного ассортимента дворцового стекла, в этот

период имеет место и некоторые усовершенствования технологий стекольного производства, к числу которых относится появление техники пресс.

Внедрение *прессовыдувной* техники обогатило ассортимент императорских мастерских разнообразными сосудами открытых форм. Преимущественно это были блюда и чаши различных конфигураций, фигурные формы которых напоминали аналогичные древние стеклянные сосуды. Эти изделия отличались отсутствием дополнительного изобразительного декора, ограничиваясь самой фигурной формой блюда.

Жёсткие сложные формы и фигурные края, свойственные произведениям, выполненным в технике пресс, можно отметить и в изготовлении двух миниатюрных чашечек из опалового светопрозрачного белого стекла, имитирующего структуру популярного белого нефрита (рис. 172). Первая чаша, выполненная в форме так называемого «цветка сливы», представляет собой маленькую полусферическую ёмкость с пятью выступающими округлыми лепестками, образующими фигурный край чаши, помещённой на небольшой прямой ножке. Вторая чашечка с высокими бортами на короткой ножке выполнена в четырёхчастной форме «дикий хурмы», упрощённой до лаконичного конуса (рис. 173).

Среди прессованных изделий этого периода встречаются и достаточно крупные произведения, среди которых сложностью своей формы выделяется большое плоское блюдо из опалового императорского жёлтого стекла, выполненное в виде стилизованного «цветка хризантемы» (рис. 174). Блюдо этой оригинальной формы имеет большой ровный диск dna-основания, отождествляющийся с сердцевинной «цветка», и невысокие края, сформованные в виде сорока восьми рельефных лепестков «хризантемы». Форма этого блюда является точной копией аналогичных каменных резных произведений этого периода.

В этот период техника пресс активно осваивается китайскими мастерами, изучавшими её возможности при создании предметов разной степени сложности. Свидетельством экспериментов в этой области является уникальная ваза для цветов, демонстрирующая собой применение сложной разъёмной

пресс-формы. Эта маленькая оригинальная ваза из глухого стекла смешанных оттенков, выполненная в форме конусообразного девятилепесткового цветка лилии, стоящего на трёх высоких фигурных ножках (рис. 175). Её тулово рельефно разделено на девять широких лепестков с острыми резными краями, которые образуют фигурные края вазы. Поверхность «лепестков» фитоморфной вазы покрывает рельефный декор, образованный пресс-формой, имитирующий алмазную грань. Следы соединения, оставленные разъёмной пресс-формой, видны на ножках и поверхности вазочки, причём их характерные швы замаскированы под рельефный декор. Ваза изготовлена из непрозрачного стекла, с многочисленными, неравномерно перемешанными свиями цветного опалового стекла, образующими специфическую живописную структуру. Тем самым достигается достоверная имитация натурального агата, чей специфический окрас образован смешением молочного белого, тёмно-фиолетового, сиреневого и охрового оттенков стекла. По-видимому, данная форма, как и другие изделия этого уровня сложности, выполненные в технике пресс, не обрели популярности и этот экземпляр остается единственным в своём роде примером творческих экспериментов в этой области.

В дворцовом стеклоделии второй половины периода Цяньлун редко можно встретить простые, ничем не украшенные монохромные сосуды, составлявшие значительную часть стекольного ассортимента императорских мастерских предыдущих периодов. Вазы простых форм становятся скорее исключением среди многочисленных сосудов этого периода, большинство из которых были искусно декорированы тем или иным способом. Особенно мало среди них предметов из прозрачного стекла. Сохранилось всего несколько прозрачных сосудов, выполненных тиходутым способом, как без дополнительного декора, так и расписанных эмалевыми и золотыми красителями. Среди них популярными являлись восьмигранные сосуды, каплеобразной формы, изготовленные преимущественно из тёмного сапфирово-синего и изумрудного стекла. Встречались и вазы в форме тыквы-горлянки хулу и шарообразные вазочки с высоким прямым горлышком, выполненные из светло-жёлтого стекла, чайного оттенка и тёмно-синего и тёмно-зелёного

стекла. Последние чаще украшали росписью эмалевыми и золотыми красителями, причём золочение становится доминирующим в декоре прозрачных расписных изделий.

Во второй половине периода Цяньлун среди монохромных сосудов, выполненных из прозрачного цветного стекла, популярной становится техника декорирования *алмазной гранью*. Примечательно, что влияние искусства обработки камня лежит в основе всех древнейших приёмов холодной обработки в мировом стеклоделии, не стало исключением в этом плане и китайское художественное стекло. Несмотря на то, что применяемое в императорских мастерских оборудование для алмазного гранения было европейским, именно местная специфика обработки камня оказала значительное влияние на развитие этого вида художественного декорирования стекла. Оттуда заимствовались применяемые камнерезами популярные конфигурации специфического гранёного и шлифованного декора, названия которых связаны с традиционными геометрическими орнаментальными мотивами. То, что новая стекольная техника позволяла в точности воспроизвести в стекле эти узнаваемые камнерезные приёмы и элементы декора, предопределило относительную популярность техники алмазной грани и её специфические черты в стеклоделии данного периода. Важной чертой прозрачных произведений, декорированных алмазной гранью, является значительная толщина их стенок, предполагающая нанесение глубокого гранёного шлифованного декора.

Специфика китайского декора алмазной гранью хорошо определяется на примере несколько произведений из ассортимента императорских мастерских. Наиболее популярными среди них являются многочисленные сосуды-плевательницы, выполненные из цветного прозрачного, преимущественно золото-рубинового стекла и стекла изумрудно-зелёных оттенков, имитирующие, соответственно, рубин и разные разновидности натурального изумруда. Идентичные по форме, эти небольшие толстостенные приземистые сосуды соответствующей традиционной конфигурации покрывались сплошным алмазным декором, напоминающим огранку драгоценных камней. В качестве примера можно рассмотреть декор, украшающий подобный сосуд-

плевательницу из тёмно-изумрудного прозрачного стекла, который относится к типу «*простого*» алмазного декора, т. е. состоящего из простых однотипных элементов (рис. 176). Он образован несколькими регулярными рядами круглых граней «лунок» (линз), опоясывающих тулово и горлышко сосуда, образуя в местах пересечения этих элементов чёткий геометрический узор правильных шестиугольников. В европейском стеклоделии называемый «*узором сот*»¹⁵⁵, в Китае этот декор связывают с традициями камнерезного искусства, где подобная огранка издревле носила название «*узор черепахового панциря*»¹⁵⁶. Данная вариация этого популярного геометрического узора, воспроизводимая как в камне, так и в стекле, имеет характерные очертания, продиктованные крупными широкими гранями, форма которых немного изменяется в зависимости от местоположения граней на поверхности изделия. Так, узор граней в виде простой шестигранной сетки, нанесённый на воронкообразное широкое горлышко сосуда, переходит в ряд удлинённых овальных элементов («*пальцев*») у самого края плевательницы.

Из таких же простых элементов образуется и другой популярный в китайском алмазном гранении узор «*лепестков лотоса*», являющийся вариацией вышеописанного алмазного декора, отличающегося только местом его размещения. На примере небольшой полусферической чаши из прозрачного рубиново красного стекла можно отметить, что данный тип алмазного узора представляет собой то же чередование рядов простых элементов «лунок», которые образуют своеобразный венчик у самого основания чаши (рис. 178). В его очертании из широких плоских граней китайскими мастерами было усмотрено сходство с цветком лотоса, благодаря чему данный тип гранёного декора и получил своё название «*узор лепестков лотоса*».

Алмазной гранью декорируются и произведения из набирающего популярность бесцветного свинцового хрусталя. Достигнутая в этот период

¹⁵⁵ Узор «сот», также именуемый в Англии узором «strawberry», а в России узором «калоши».

¹⁵⁶ Это название было получено за внешнее сходство с популярным традиционным геометрическим орнаментальным мотивом: простейшей архаичной сетки из шестигранных ячеек, символизирующей панцирь легендарной Чёрной черепахи (гуй), поддерживающей земную твердь. Изображение этой мифической долгожительницы, как и разнообразные вариации орнаментальных мотивов, представляющих стилизованные узоры её панциря, символизируют здоровье, силу и выносливость, а также являются пожеланием долголетия. [Розова, с. 19].

кристальная чистота этих изделий отождествляла их с произведениями из горного хрусталя, что способствовало их популярности и предопределило применение аналогичных методов декорирования.

Среди популярных произведений, декорированных алмазной гранью, можно упомянуть целый ряд маленьких оригинальных рюмочек — специальных винных чашечек лаконичной конической формы. В качестве образца можно рассмотреть традиционный комплект из пяти подобных рюмочек, выполненных из прозрачного стекла наиболее распространённых цветов, воспроизводящих соответствующие оттенки известных прозрачных драгоценных камней: изумрудно-зелёного, сапфирового-синего, янтарно-жёлтого, бордового и кристально прозрачного бесцветного стекла (рис. 180). Одинаковый алмазный узор «черепахового панциря» из крупных шлифованных граней, покрывающий поверхность рюмочек, усиливает сходство этих изделий с драгоценными камнями.

Практически не встречаются в китайском декоре алмазной гранью какие-либо иные элементы и узоры, заимствованные из европейского стеклоделия, которыми оно столь богато. Несколько редчайших исключений только подтверждают, что иные виды декора, не имеющие традиционных аналогов в китайском искусстве, не обрели популярности в китайском художественном стекле. Примером экспериментов в этой области может служить редкая толстостенная чаша с крышкой, перекликающейся с формой резервуара, из прозрачного бесцветного стекла с цветочным алмазным узором (рис. 181). Поверхность чаши украшает алмазный декор, являющийся примером применения т. н. «художественной» алмазной грани. Рисунок граней, опоясывающий тулово чаши и поверхность крышки, представлен упрощённым растительным узором, состоящим из простейших пятилепестковых «цветов», изображение которых образовано соединением пяти граней-лунок, а также «листьев», выполненных в виде нескольких длинных соединённых острых прорезей-граней. Особенностью данного декора является свободная асимметричная композиция алмазного узора, его условно упрощённый характер и крупный размер элементов.

Ещё более редкий пример декора алмазной грани демонстрирует уникальный многослойный флакон с крестообразным алмазным узором (рис. 1582). Выполненный из бесцветного прозрачного стекла сосуд, покрыт двумя последовательно нанесёнными слоями наклада: молочно-белым слоем и слоем глухого чёрного стекла, прорезанных алмазной гранью насквозь до прозрачного основания. Данный образец является не только редчайшим в китайском стеклоделии примером декорирования накладного стекла алмазной гранью, но также демонстрирует оригинальный простейший алмазный декор, состоящий из таких необычных для китайского алмазного гранения элементов, как крестообразный узор, образованный сочетанием овальных элементов («*оливок*»). Получившийся в результате декор контрастно выделяется на чёрном фоне прозрачными элементами с характерной тонкой белой окантовкой.

Малочисленность вышеописанных произведений подчёркивает, что данный вид алмазного декора, явившийся следствием попытки адаптации европейских декоративных приёмов алмазного гранения, не получил значительной популярности в китайском стекольном искусстве.

Огранка и шлифовка крупными плоскими гранями также применяется в декоре нюхательных флаконов этого периода, придавая этим миниатюрным сосудам схожесть с огранёнными драгоценными камнями. Большинство из них были выполнены из прозрачного цветного стекла, что подчёркивало подражание драгоценным камням. Однако встречались и исключения, к которым относится высокий флакон из глухого императорского жёлтого стекла, огранённого широкими шлифованными плоскостями, имеющими в стеклоделии название *литерная грань* (рис. 183). Тело этого высокого приплюснутого флакона имеет сложную многогранную геометрическую форму, напоминающую кристалл: с длинными вертикальными гранями по бокам флакона и скошенными гранями, образующими своеобразное основание и горлышко сосуда. Нанесение граней на непрозрачное стекло характерно исключительно для китайской традиции, так как в европейском, к примеру, стеклоделии гранение применялась исключительно для обработки прозрачного стекла в подражание алмазу. Китайскими мастерами приёмы шлифования и гранения

воспринимаются, прежде всего, как способ подражания камнерезному искусству, что относится не только к прозрачным камням, но включает и их непрозрачные разновидности.

Таким образом, главными специфическими чертами китайского декора алмазной гранью можно считать предпочтение «простейшего» типа алмазного декора, образованного варьирующимся узором «черепахового панциря» и простейших элементов, позаимствованных из камнерезного искусства, применяемых при декорировании прозрачных, а в некоторых случаях непрозрачных изделий. Вместе с тем, алмазная грань не находит столь широкого распространения в китайском стеклоделии, по сравнению с европейским.

В художественном стекле второй половины Цяньлун продолжались активно применяться разнообразные гутные приёмы декорирования, наиболее популярным среди которых оставалось использование цветной крошки и свилей. Чаще всего эти приёмы применялись при создании предметов вида «подделок под нефрит». Стоит отметить, что наиболее точного воспроизведения в стекле различных разновидностей натурального камня китайские стеклоделы добились в изготовлении нюхательных флаконов, ассортимент которых расширился в этот период. В числе прочего, это произошло за счёт работ, выполненных в частных мастерских и вошедших в коллекцию императорского стекла, идентификация которых не представляется возможной из-за отсутствия клейма на многих подобных миниатюрных произведениях.

Из большого разнообразия изделий данного типа можно отметить несколько флаконов с применением наиболее оригинальных цветовых сочетаний. Например, в декоре маленького светло-синего сосуда-табакерки из многослойного стекла реалистично имитируется разновидность содалита, чью сложную полупрозрачную структуру с характерными тёмными нитевидными волокнами воссоздали стеклоделы (рис. 184). Соответствующий эффект был достигнут благодаря нанесению на заготовку из непрозрачного молочно-белого стекла нескольких слоёв бесцветного прозрачного наклада, между которыми

помещены мельчайшие вкрапления из тёмно-синей и чёрной стекольной крошки, воспроизводящие природную структуру этого натурального камня.

Некоторые подобные изделия так же дополнительно декорировались рельефной резьбой по аналогии с их каменными прототипами. Примером этого является флакон, изготовленный из тёмно-зелёного стекла с опаловыми светло-зелеными свиями, подражающего разновидности зелёного нефрита выполненный в популярной в камнерезном искусстве форме «силков для рыбы» (рис. 186). С помощью рельефной резьбы яйцеобразная форма сосуда уподобляется традиционной плетёной клетке с тонкими рельефными «прутьями», переданными с высокой детализацией.

Примечательно, что в это время декорировать крошкой стали и произведения более крупного размера, к которым относится приземистый шарообразный сосуд для воды с коротким прямым горлышком, выполненный из бесцветного прозрачного стекла (рис. 188). Его декор образован применением смешанной крошки из молочно-белого, прозрачного сиреневого, синего и розового стекла.

Характерно, что среди изделий крупных размеров, украшенных цветной крошкой, предпочтение отдаётся необычным сочетаниям контрастных цветов, где нередко теряется сходство со структурой натуральных камней. Примером этому может служить тонкостенная полусферическая чаша для вина из прозрачного бесцветного стекла, обильно покрытая крошкой из молочного белого с яркими вкраплениями алого стекла (рис. 189).

В декоре непрозрачных сосудов также преобладают контрастные сочетания цветов. Это можно проиллюстрировать на примере небольшого цветочного горшка традиционной конусной формы с плоским основанием и оттянутыми в сторону прямыми краями, выполненного из белоснежного молочного стекла (рис. 190). Он был украшен крупной красной крошкой, образующей оригинальный хаотичный декор из больших контрастных пятен, благодаря чему, с некоторой долей условности, данный сосуд можно отнести к имитации редкой разновидности яшмы.

Одним из наиболее популярных камней, подвергающихся имитированию в стекле в этот период, является цветной авантюрин, а также камни, в той или иной мере содержащие его примеси. При этом, изделия, целиком выполненные из авантюринового стекла, в частности, из красно-коричневого авантюрина, популярные в стеклоделии первой половины периода Цяньлун, практически не встречаются во второй его половине. Их место занимают произведения из разных видов цветного стекла декорированные разнообразными включениями крошки, свилей и пятен авантюринового стекла, имитирующих редкие разновидности камней.

Популярность применения декора такого рода была обусловлена тем, что за время, прошедшее с момента их появления в первой половине периода Цяньлун, приёмы фрагментарного использования авантюриновых включений и крошки были существенно усовершенствованы и усложнены. Были достигнуты новые оригинальные эффекты применения искрящихся включений — авантюриновых потёков-свилей в толще стекла, демонстрирующих высокий уровень стекольного мастерства стеклоделов этого периода.

Одним из наиболее интересных примеров, представляющих эту сложную разновидность декора, является уникальный флакон в форме тыквы-горлянки хулу, выполненный из непрозрачного чёрного стекла (рис. 192). Особенностью его декора является фрагментарное расположение крупных золотистых включений в виде хаотичных пятен, которые окружает радужное переливающееся сияние, известное как оптический эффект иризации. Благодаря этому сочетанию поверхность сосуда напоминает перья павлина с характерными авантюриновыми «глазками». Важно отметить, что это произведение, явившееся результатом экспериментальных поисков, представляет один из первых известных примеров использования эффекта иризации в мировом стекольном искусстве.

Значительно реже среди изделий с авантюриновыми включениями встречаются крупные предметы, к числу которых относится большая ваза шарообразной формы с высоким прямым горлом и туловом немного скошенной и приплюснутой формы. Ваза, выполненная из глухого тёмно-синего

непрозрачного стекла с крупными авантюриновыми включениями, представляет собой имитацию натурального синего авантюрина (рис. 193). Хаотичные пятна авантюрина имеют неравномерные резкие формы, напоминающие осколки породы, благодаря чему весьма реалистично были воссозданы соответствующие вкрапления в натуральном камне. В то же время, стоит отметить, что несколько искажённая форма этой вазы свидетельствует о начале технологического упадка в дворцовом стекольном производстве. Это прежде всего коснулось изготовления крупных изделий, в то время как в производстве небольших предметов было достигнуто большое разнообразие и поддерживался соответствующий высокий художественный уровень.

Анализ приведённых примеров позволяет утверждать, что главным качеством предметов, декорированных авантюриновыми включениями, является достоверное воспроизведение в стекле натуральной структуры соответствующего камня. Для этого применялись различные гутные приёмы и использовались оригинальные цветовые сочетания и технические приёмы, обогатившие китайское художественное стекло.

В рассматриваемый период значительно снижается количество и изменяется ассортимент двухслойных сосудов, декорированных в технике *тао-сэ*. Прежде всего, практически прекращается изготовление крупных сосудов, что, впрочем, характерно и для некоторых других видов изделий дворцового стекла. Существенно затрудняет идентификацию произведений, выполненных в императорских мастерских этого периода, и отсутствие соответствующей императорской маркировки у многих произведений данного типа¹⁵⁷.

К редким исключениям относится высокая розовая ваза шарообразного типа с прямым горлышком, украшенная резным изображением «драконов играющих с пылающей жемчужиной», демонстрирующая не только крупные

¹⁵⁷ Причины отсутствия клейма могли быть различные, в том числе, весьма специфические. Так, среди изделий, лишённых маркировки, встречается большое количество сосудов-плевательниц, являющихся своеобразным контейнером для нечистот, традиционно использовавшихся в быту китайской знати. Отсутствие клейма на них объясняется тем, что щепетильный император Цяньлун счёл неприемлемым, чтобы сосуды столь вульгарного назначения были украшены его именем. Своё распоряжение он закрепил указом от 27 года своего правления (1762), согласно которому впредь на сосудах-плевательницах не ставилось императорское клеймо. Таким образом, у сосудов данного этого типа, изготовленных после выхода указа, отсутствует клеймо-маркировка. [Lam, с. 64].

размеры, но и наличие императорской печати (рис. 195). Особенностью этого сосуда является его многослойность. Выполненная из молочно-белого стекла, ваза покрыта двумя последовательно нанесёнными цветными слоями: опаловым-розовым и глухим тёмно-зелёным стеклом. Таким образом, рельефный декор, вырезанный из слоя зелёного стекла, открывает фоновую поверхность сосуда, покрытого тонким слоем розового стекла, полностью удалённого с белой вогнутой ножки вазы. Характер стилизации рельефного изображения упрощённый и плоскостной, несмотря на значительную толщину внешнего цветного слоя. Укрупнённые детали равномерного высокорельефного изображения существенно отличаются по стилистике от мелкой, тщательной и объёмной детализации рельефного декора первой половины периода Цяньлун. На светлом фоне сосуда выделяются контрастные тёмные силуэты крупных драконов и орнаментов, детали которых переданы условно графически упрощённой линейной гравировкой. Столь существенное изменение стиля рельефного декорирования в сторону упрощения, пришедшее на смену единообразному и тщательному утончённому декорированию *тао-сэ* первой половины периода Цяньлун, может свидетельствовать, что несмотря на императорскую маркировку, эта ваза, как и многие другие, была изготовлена вне императорских мастерских.

Отличительной чертой декорирования в технике *тао-сэ* второй половины периода Цяньлун стало и предпочтение использования мозаичного слоя, образованного из цветных налёпов. Именно мозаичные сосуды отныне составляют большую часть двухслойных изделий украшенных рельефной резьбой. Примером подобных произведений является небольшая круглая вазочка из молочно-белого опалового стекла, с полихромным изображением цветущего сада (рис. 196). Она опоясана двумя полосами тёмно-зелёного прозрачного стекла, нанесёнными на горлышко и основание сосуда, а также покрыта мозаичным слоем, состоящим из уплощённых фрагментарных налёпов светло-зелёного, светло-синего, жёлтого, сиреневого и бордового опалового стекла. Полученный на их основе рельефный декор, обрамляющий тулово сосуда, представляет собой стилизованное полихромное изображение цветущих

деревьев, заключённых между двух орнаментальных лент, вырезанных из толстого слоя тёмно-зелёного стекла. Верх вазочки традиционно опоясывает орнамент с узором «благих облаков в форме головы летучей мыши», а другая лента из двух ярусов «лепестков лотоса» обозначает, в данном случае стилизованный травяной покров, «растущий» вокруг дна вазочки. Упрощённо-архаичная характер высокорельефного декора обеих лент зелёного орнамента напоминает декор медных ритуальных сосудов. Значительно отличается от них более реалистические по трактовке и детализированные изображения плодоносящих деревьев граната и пальчатого лимона¹⁵⁸, выполненных в низком рельефе. При этом деревья с листвой сформованы из светло-зелёного стекла, а плоды гранатов и лимонов, а также изображение пары кружащихся над ними «счастливых» летучих мышей, выполнены из пятен жёлтого, светло-синего, светло-сиреневого и бордового налёпов. Изображение имеет явный импровизационный характер, с отсутствием первоначального чётко структурированного рисунка изображения и творческой проработкой цветных налёпов мозаичного слоя.

Большинство сосудов с полихромным наложением мозаичного типа выполнялись из молочно-белого опалового стекла, которое позволяло выгодно подчеркнуть многоцветный характер рельефного декора на фоне их белой поверхности. Примером применения мозаичного наложения в декоре крупных предметов, изготовленных в этот период, является высокая ваза шарообразного типа, выполненная из императорского жёлтого стекла (рис. 197). Её полихромный мозаичный слой образован хаотично нанесёнными налёпами глухого красного, голубого, зелёного и тёмно-фиолетового стекла. Вазу равномерно покрывают изображения разнообразных растений: цветущих лотосов, гвоздик, виноградной лозы и даже редиса, произвольно расположенных на поверхности сосуда. Они выполнены в реалистичной манере с передачей таких натуралистических подробностей, как свободно

¹⁵⁸

Символика данного изображения связана с пожеланием изобилия и плодородия, олицетворяемых плодом граната, а изображение пальчатого лимона за свою необычную форму в виде ладони с пальцами, называемой в Китае «рука Будды», запечатлевает традиционное пожелание: «счастья, которое даровано Буддой».

переплетающиеся, заворачивающиеся листья и стебли, полуоткрытые цветы и бутоны, изображённые в необычных асимметричных ракурсах. Использование эффекта «перетекающих» цветов в рельефном изображении разных находящихся рядом растений, вырезанных из одних и тех же соединяющихся цветных налёпов, подчёркивает сложный импровизационный характер этого резного изображения. Только орнамент из банановых листьев, вырезанный из слоя зелёного стекла, традиционно охватывающий горлышко сосуда, выполнен в отличной манере – упрощённо стилизованной.

Примечательно, что появление сосудов мозаичного типа является буквальным копированием подобных произведений периода Юнчжэн. Воспроизводятся характерные цвета и специфика декорирования резным мозаичным слоем, аналогичные этому периоду. Общими тенденциями, объединяющим оба периода, являются ограниченные технические возможности стекольного производства и усиление поисков национальной специфики художественного китайского стекла, происходившего по инициативе китайских стеклоделов после ухода европейских специалистов.

Среди изделий, декорированных мозаичным накладом, значительное количество составляли нюхательные флаконы. Примером является опаловый белый флакон, чья вытянутая форма реалистично воспроизводит кабачок, украшенный многоцветным резным декором (рис. 198). Рельефное изображение выполнено в виде множества цветов, охватывающих тулово миниатюрного сосуда. Здесь, как и в предыдущем произведении, можно отметить, что большая часть мозаичного слоя выполнена из налёпов зелёного стекла, из которых были вырезаны вьющиеся стебли растений. А из ярких фрагментарных вкраплений цветных налёпов были сформованы головки цветов: светло-синих ирисов, ярко-жёлтых нарциссов, светло-розовых пионов и ярко-алых цветков гибискуса. Флакон венчает фигурная крышечка из кораллового-красного стекла, выполненная в форме миниатюрной ножки кабачка.

Большинство миниатюрных флаконов, украшенных в технике *тао-сэ*, по-прежнему являлись двухслойными. Среди них преобладали сосуды-табакерки из белого молочного стекла или снежно-хлопьевого стекла, покрытые

традиционным для придворного стеклоделия красным или синим слоем. К новым сюжетам, появившимся в это время в их резном декоре, относятся изображения людей, животных и пейзажей, а также рельефных надписей, дополняющих лицевое изображение с противоположной стороны флакона. Произведением, в котором соединились сразу два типа этих новых изображений, является маленький флакон «лунной» формы, лицевые стороны которого украшает рельефное изображение несущегося всадника с флагом, выполненного в довольно реалистичной, тщательно детализированной манере (рис. 199). Подобное изображение являлось заимствованием из национального искусства маньчжуров, высоко превозносившими воинское умение и мастерство наездников. С противоположной стороны флакона нанесено стихотворное посвящение из тончайших рельефных иероглифов, выточенных из слоя рубиново-красного стекла. Традиция дополнения изображения надписью-посвящением приходит в художественное стекло из живописи и уже встречалась в эмалевой росписи, но впервые коснулась резного декора тао-сэ.

Следы влияния камнерезного искусства особенно наглядно прослеживаются в декоре оригинальной маленькой вазочки из светло-синего стекла широкой воронкообразной формы с изображением драконов, играющих среди облаков (рис. 201). Тулово вазы равномерно покрывает мотив спиральных узорных облаков, выполненных в низком рельефе, по которым взбираются вверх три маленьких безрогих дракона чилун, вырезанные из фрагментарных налепов и толстого слоя тёмного сапфиново-синего стекла. За ними следит дракон, крупная голова которого показывается из облачной массы в нижней части, у основания сосуда. Изображение драконов чилун и головы дракона, выполнено в высоком рельефе, местами переходящем в горельеф. Один из маленьких драконов чилун, достигший края вазочки, изображён держащимся лапами за края и заглядывающим в неё таким образом, что верхняя часть его тела, значительно выступающая над поверхностью изделия, превращается в объемное скульптурное изображение. Подобная трансформация разноуровневого рельефного декора, переходящего в объёмные горельефные элементы, является традиционным приёмом камнерезного искусства и

становится ещё одним оригинальным заимствованием, воспроизведённом в технике *тао-сэ*.

Среди других редких произведений, в формировании которых применён этот художественный приём, выделяется миниатюрная вазочка, предназначенная для смачивания кисти. Она выполнена в форме плода лимона из глухого горохово-зелёного стекла, лежащего в обрамлении объёмных реалистично выполненных листьев, вырезанных из налёпов опалового небесно-голубого стекла (рис. 202). Резные листочки, охватывающие плод лимона, натуралистично заворачиваются, «примятые» плодом. Миниатюрный фитоморфный сосуд, напоминающий пластику малых форм, отличает необычный натурализм в воспроизведении природных форм, ранее не свойственный придворному стеклоделу.

Те же тенденции наблюдаются в декоре ряда стеклянных сосудов, сделанных в подражание популярным нюхательным флаконам из натурального камня, выполненным в форме разнообразных реалистично воспроизведённых овощей и фруктов. Они делались из стекла, цвет которых имитировал как наиболее популярные виды натурального камня, так и необычные для камня цветовые сочетания.

Примером сочетания формы, заимствованной из камнерезного искусства, со стеклом ярких цветов является пресс-папье, выполненное в форме маленькой двухцветной статуэтки (рис. 203). Оно представляет собой цельную полусферу из императорского жёлтого стекла, верхушка которой покрыта толстым слоем рубиново-красного стекла и испещрена обильным резным декором. Жёлтое основание миниатюрной скульптуры опоясывает однородный орнаментальный мотив из упрощённо стилизованных волн, выполненных в низком рельефе. В верхней части полусферы помещаются алые «небеса», на фоне которых изображен извивающийся тёмно-красный дракон, летящий среди завитков спиральных рубиновых облаков. В отличие от изображения в нижней части, декор рубиновых «небес» выполнен в высоком рельефе в реалистичной манере. Это подчёркивает сложный нюансированный характер резной проработки,

варьирующийся от барельефных деталей до утончающегося слоя красного стекла.

Стеклянные миниатюры, статуэтки и разнообразные предметы «кабинета учёного», выполненные в подражание предметам из разноокрашенного камня, становятся весьма популярны в этот период. Применение цветного стекла позволяло стеклоделам достичь уникальных сочетаний, а также соответствующей прозрачности, невозможных в каменных прототипах. Изготовленные способом свободного гутного формования, заготовки обильно покрывались рельефной резьбой тао-сэ (носящей характер объёмного ваяния), теряя при этом свою пластическую форму и обретая жёсткость и выразительность, свойственную произведениям из камня. Отличительной особенностью этих произведений становится горельефный характер их декора, переходящий в объёмную круглую скульптуру. Многообразие форм подобных предметов было обусловлено их небольшими размерами, актуальными в условиях ограниченных технологических возможностей.

Среди разнообразных изделий такого рода наиболее оригинальными являются предметы, сформованные в гутной технике из стекла нескольких цветов, нанесённых слоями или налёпами. К подобным произведениям относится миниатюрная статуэтка, изображающая цикаду, сидящую на листе лотоса (рис. 204). Она выполнена из слоёв снежно-хлопьевого и опалового алого стекла, последовательно нанесённых на заготовку из полупрозрачного зелёного стекла. Из верхнего алого слоя этой многослойной заготовки художником-резчиком было вырезано тело цикады со сложенными крыльями, полупрозрачные усики и лапки которой выполнены из тонкого слоя снежно-хлопьевого стекла. Цикада¹⁵⁹ помещена на зелёный резной листочек, являющийся основанием миниатюрной статуэтки, сформованным из зелёного стекла.

¹⁵⁹ Изображение цикады из-за её умения впадать в спячку и просыпаться обновлённой являлось популярным символом возрождения, пожеланием молодости и долголетия. Она также олицетворяла тонкий вкус, а её мелодичное «пение», как полагали, было способно стимулировать творчество, Фигурки цикады были популярными амулетами защиты от злых духов и предупреждения опасности. [Розова, с. 96].

Среди немногочисленных предметов крупных размеров декоративного и ритуального назначения, декорированных резным накладом, можно отметить большой жезл *жуи*, выполненный из прозрачного зелёного стекла с наклепками бесцветного прозрачного стекла (рис. 205). Большой плоский набалдашник жезла сформован резьбой в виде стилизованного «облака в форме головы летучей мыши», посередине которого помещено рельефное изображение, иллюстрирующее популярный сюжет: «обезьянка, собирающая персики «долголетия» среди листвы»¹⁶⁰. Реалистично трактуемый, рельефный характер данного произведения отражает тенденцию к плавному переходу от резного горельефного декора к объёмной скульптуре, вырезанной из цельной стеклянной заготовки по принципу создания аналогичных каменных изделий. До сих пор в придворном стеклоделии подобным приёмом отличалось формирование преимущественно авантюриновых предметов.

Изучая развитие техники тао-сэ во второй половине периода Цяньлун на примере приведённых произведений, а также сравнивая их с работами предыдущего периода, можем отметить изменение чётко структурированного детализированного орнаментального декора первой половины периода Цяньлун, оригинальная стилистика которого была основана на творческой переработке бронзовых рельефов, керамической и фарфоровой росписи. Во второй половине периода Цяньлун она сменяется натуралистическим и импровизационным по характеру разноуровневым резным декором, свидетельствующим о возрастающем влиянии камнерезного искусства.

Усиление этой тенденции нашло проявление и в изготовлении стеклянных предметов мелкой пластики, статуэтках и декоративных украшениях, выполненных по аналогии с изделиями из камня, популярных в этот период. Наиболее наглядно это проявилось в изготовлении произведений, вырезанных из цельной заготовки однородного стекла, выполненной в технике моллирования, цвет и структура которого имитировали конкретный вид камня.

¹⁶⁰ Её символическое значение связано с созвучием слова «обезьяна» (хоуцзы) слову «князь» (хоу) — высшего титула в социальной иерархии, что делает данное изображение метафорическим пожеланием продвижения по службе. В сочетании с декором изогнутой рукоятки жезла, украшенной горельефными грибами линчжи, вырезанными из прозрачных наклепов, эти образы символизируют собирательное пожелание долголетия и карьерного успеха. [Cai Yi'an, с. 196].

Значительную роль в предпочтениях такого рода изделий сыграло освоение свинцового хрусталя, кристальная чистота которого позволяла достоверно воспроизводить предметы из натурального горного хрусталя. Об этом можно судить, сравнивая многочисленные стеклянные произведения, выполненные по аналогии с произведениями из этого популярного в Китае минерала.

Виды резных произведений из хрустального стекла также соответствовали ассортименту каменных изделий, включавшему в себя разнообразные произведения мелкой пластики, статуэтки, декоративные украшения интерьера и канцелярские предметы кабинета учёного, оригинальные зооморфные сосуды, ювелирные украшения и нюхательные флаконы. К наиболее крупным и значимым работам такого рода можно отнести хрустальную статуэтку лежащего мифического льва *суаньни*¹⁶¹ (рис. 206). Крупная монолитная фигура резного льва состоит из двух частей: голова выполнена отдельно от туловища и закреплена холодным способом склейки. *Суаньни* изображается в канонической позе, многократно воспроизведённой в китайском декоративном искусстве: припавший к земле хищник обернулся, приподняв голову и угрожающе оскалившись, смотрит вверх. Фигура льва выполнена в традиционной манере — с обобщённой трактовкой массивного тела льва и условно выделенными рельефными очертаниями лап и хвоста. Напоминающая узоры волн, мелко детализированная грива окружает свирепую оскаленную маску *суаньни*. Гладкая поверхность резного тела хрустального льва тщательно отполирована, демонстрируя чистоту и прозрачность стеклянной заготовки, усиливая её сходство с горным хрусталём.

Ещё один вид произведений из хрусталя, сочетающий декоративные качества с утилитарными функциями, представлен маленькими парными шкатулками в форме сидящих перепёлок (рис. 207). Пробразом этих оригинальных зооморфных шкатулок лаконичной округлой формы стали традиционные китайские яйцеобразные шкатулки, состоящие из двух чашеобразных половинок. Так, нижняя часть произведения, выполненная в

¹⁶¹ Этот воинственный образ олицетворяет защиту от злых сил, приписываемую этому мифическому персонажу, фигурки которого издревле являлись популярными талисманами, оберегающими людей и их жилище.

виде тела птички, является основанием шкатулки, а её верхняя часть — фигурной крышкой, изображающей верхнюю часть туловища и головку перепёлки. Место соединения половинок скрывает богатое резное оперение, выполненное в реалистичной скульптурной манере, уподобляя шкатулки маленьким декоративным статуэткам. Натурализм этих изделий свидетельствует об усилении влияния камнерезного искусства, произведениям которого более свойственна подобная реалистичная манера.

Примером воспроизведения в стекле каменных прототипов высокой степени сложности стали оригинальные зооморфные сосуды закрытого типа. Причудливая форма этих произведений говорит о сложной и трудоёмкой переработке стеклянной заготовки, аналогичной работе с камнем. В процессе этого образуется резной сосуд, сложная форма которого отличается от привычных керамическому искусству форм вращения, а представляет собой оригинальную стилизованную статуэтку, одновременно являющуюся полый функциональной ёмкостью. Эти качества отличают уникальный маленький хрустальный сосуд, выполненный в виде скульптурной композиции, состоящей из двух мифологических персонажей *небесных цыплят* (рис. 208). Уплощённая с обеих сторон форма сосуда-статуэтки напоминает традиционные китайские плоские зооморфные керамические сосуды. Однако, в данном случае уплощенность обусловлена изначальной формой заготовки хрустального блока, из которого вырезалось изделие. Сложная форма сосуда образована объёмной круглой скульптурой крупного «небесного цыпленка», являющегося основанием композиции. На его спине находится полый кувшин с ручками, на крышке-пробочке которого сидит ещё один маленький «небесный цыплёнок». Его миниатюрная фигурка выполняет функцию оригинальной рукоятки крышки кувшина. О функциональном назначении нижнего сосуда свидетельствует только небольшая полость в спине нижнего «цыплёнка», соединяющаяся с полым кувшином. Изображённые в профиль птицы выполнены в стилизованной архаичной манере, присущей декору каменных и бронзовых произведений. На это указывают обобщённые детали скульптурной композиции, напоминающие соответствующие орнаментальные изображения, сочетающиеся с тонким

линейным декором, выполненным процарапыванием. Высоко оценённая художественная ценность этого оригинального сосуда сделала его частью императорской коллекции изделий из камня, в которой он сохранился до наших дней.

В той же коллекции находится и ещё один уникальный пример произведения из резного хрусталя, демонстрирующего применение в стекле одного из сложнейших приёмов камнерезного искусства. Это миниатюрная цветочная корзинка, подвешенная на тонкой хрустальной цепочке (рис. 209). Резную чашу-корзинку демонстрируют закреплённой в специальной деревянной арочной подставке, подвешенной на тонкой стеклянной цепочке, состоящей из маленьких неразъёмных колец-звеньев, которые вырезаны из той же монолитной заготовки, что и фигурная корзинка. Таким образом, в художественном стекле второй половины периода Цяньлун вновь обращаются к популярному в китайском камнерезном искусстве приёму вырезания подвижных неразъёмных элементов, являвшемуся проявлением высочайшего мастерства резчика. Подобные произведения являются редчайшим проявлением национального искусства, практически не имеющего аналогов в мировом стекольном искусстве.

Заслуживает внимания и оригинальный способ формования хрустальных нюхательных флаконов методом объёмной резьбы из цельной заготовки, становящийся популярным в этот период. Наглядным примером является оригинальный маленький флакон, представляющий собой скульптурную композицию из высокого цилиндрического кувшина и объёмной фигурки тигра, «взбирающегося» на сосуд, охватывая его лапами (рис. 210). Кувшин в данной композиции представляет собой собственно ёмкость табачного флакона, полость которого, в отличие от гутного формования, не была продута, но выполнялась методом вытачивания в соответствии с камнерезной традицией. Об этом свидетельствует и характерная матовость, и неровности внутренней поверхности сосуда, контрастирующие с идеально отполированной поверхностью изделия.

Стоит отметить, что сложный камнерезный способ формования сосуда методом вытачивания внутренней полости в цельной заготовке применялся не только при создании флаконов из хрусталя, но также коснулся и других разновидностей стекла. Примером этому служит редкий маленький флакон из прозрачного светло-зелёного стекла, воспроизводящий популярный в китайском искусстве двухкамерный сосуд, известный как «сосуды-близнецы»¹⁶² (рис. 211). Их отдельные камеры применялись для хранения различного содержимого в одном изделии, в данном случае — разных видов нюхательного табака. Сквозь прозрачное стекло этого флакона можно видеть две одинаковые, не соединённые между собой, удлинённые внутренние камеры сосуда. Они имеют специфически матовые внутренние стенки, что свидетельствует о применённом камнерезном методе вытачивания полости из заготовки.

Среди произведений, выполненных объёмной резьбой из цельной заготовки, много изделий из белого опалового стекла различных оттенков и степени светопрозрачности, которое позволяло имитировать ценную разновидность натурального белого нефрита. Наибольшее распространение получили разнообразные ювелирные украшения, самыми популярными из которых были подвески и кулоны, имитирующие аналогичные предметы из нефрита. Ярким примером изделий такого рода является маленькая подвеска в виде летучей мыши, сидящей на пальчатом лимоне (рис. 212). Выполненное в высоком рельефе объёмное изображение отличается обобщённой условной трактовкой, выделяющей лишь узнаваемые очертания мыши и плода, дополненного несколькими штрихами гравировки, что подчёркивает выразительность образа.

Необходимо отметить, что многие рассмотренные произведения, в особенности, мелкая пластика и нюхательные флаконы, не имели императорской маркировки, что не позволяет однозначно утверждать об их изготовлении при дворе императора. Можно предположить, что некоторые предметы были созданы в частных стекольных мастерских, достигших должного художественного уровня. Целью данного исследования являлось не

¹⁶²

North America and Singapore Collections of snuff bottles, с. 76.

установление их подлинности, но изучение общего уровня и тенденций развития китайского стеклоделия периода Цин, которое с середины периода Цяньлун было неразрывно связано с деятельностью частных мастерских.

Сокращение производства императорских мастерских, связанное с ослаблением интереса к стекольному искусству со стороны императора, предвещает начало заката дворцового стеклоделия. Вместе с тем, в художественном стекле второй половины периода Цяньлун сохраняются основные формы изделий и оригинальные художественные техники предыдущего периода, а также высокий художественный уровень, заданный периодом расцвета стекольного искусства. Это стало возможным, в том числе, благодаря взаимодействию с частными мастерскими, бурный рост которых приходится на вторую половину периода Цяньлун. Наблюдается даже некоторое развитие стекольных технологий, связанное с усилением влияния камнерезной техники, отражающееся в буквальном копировании форм и техник декорирования каменных аналогов в стекле. Это происходит на фоне ослабления влияния традиций европейского стекольного искусства, что связано с уходом европейских миссионеров от руководства императорскими мастерскими. Сопряжённые с этим технологические сложности привели к недоступности некоторых художественных техник и сказались на ограничении размеров создаваемых изделий. Это вынуждает китайских стеклоделов вновь, как и в период Юнчжэн, обращаться в творческом поиске к заимствованиям из камнерезного искусства как наиболее близкого стеклу материала, сходство с которым усиленно подчёркивается. К проявлениям новых тенденций, связанных с усилением влияния камнерезного искусства на стеклоделие данного периода, можно отнести:

- возросшая популярность резного декорирования монохромных произведений по аналогии со спецификой декора каменных изделий различной структуры;

- возрождение метода мозаичного слоя, декорированного резьбой тао-сэ, являющегося имитацией в стекле техники резьбы по разноокрашенному камню;
- популярность произведений мелкой пластики, статуэток и ювелирных украшений, выполненных в технике моллирование с последующей доработкой резьбой и имитирующих в стекле аналогичные изделия из натурального камня;
- создание в процессе экспериментов со стекломассой новых уникальных составов стекла, призванных воспроизводить сложную структуру различных натуральных камней, благодаря использованию свилей, крошки, эффектов иризации, нитей, акварельных пятен, а также других сложных приёмов.

Таким образом, императорские мастерские продолжают демонстрировать богатый и разнообразный ассортимент дворцового стекла, обладающий собственной спецификой и оказавший влияние на дальнейшее развитие стекольного искусства в Китае путём воздействия на ассортимент частных мастерских, продолжающих традиции придворного стеклоделия. Исходя из этого, временем расцвета цинского художественного стекла можно в полной мере считать весь период Цяньлун, вплоть до смерти императора в 1795 году.

IV Глава. Развитие китайского стекольного искусства в XIX — XX вв.

Начало XIX века становится переломным моментом в развитии китайского художественного стекла. С этого момента начинается одновременное сокращение производства императорских стекольных мастерских, на фоне которого происходит бурный рост частного стеклоделия, представленного многочисленными мастерскими Пекина и других крупных городов. С этого времени с ними было связано дальнейшее распространение стекольного искусства, продолжившего и развивающего традиции цинского придворного стеклоделия.

4.1. Сокращение производства императорского стекла в XIX в.

Этап постепенного угасания и упадка стекольного производства в императорских мастерских охватывает длительный отрезок времени с периода правления императора Цзяцина (1796-1820) до конца династии Цин, завершившейся царствованием императора Сюаньтуна (1909-1912). Рассматриваемый этап характеризуется резким снижением интереса к стекольному искусству, происходившим на фоне общего упадка придворного искусства, обусловленного политическими и экономическими проблемами. Первые признаки упадка Цинской империи обнаруживаются уже с 70-х годов XVIII века, во второй половине периода Цяньлун, как следствие реакции на завоевательную политику маньчжуров, национальную и религиозную дискриминацию, которые способствовали росту социального напряжения, национального сопротивления завоевателям и привели в итоге к закату империи Цин. Всё это ярко проявилось во время правления следующего императора Айсиньгёро Юньянь. Обострение кризиса привело к большой крестьянской войне, охватившей страну, а её подавление, как и последующие повстанческие выступления, только ещё больше ослабили империю. За этим закономерно последовал значительный упадок уровня культуры в целом и изобразительного искусства этого периода, что наиболее ярко проявилось в придворном искусстве. На этом фоне показательна судьба стеклоделия как одного из видов

придворных искусств. Многие исследователи китайского художественного стекла проводят параллель между историей развития императорского стекла и расцветом и падением цинской династии, где процессы в стеклоделии наглядно отражают судьбу империи Цин.

С начала правления императора Айсингёро Юньянь (1760-1820), правившего под девизом Цзяцин («прекрасное и радостное»), придворное стеклоделие стремительно движется к своему закату. Это отражается в существенном сокращении ассортимента производимого в императорских мастерских художественного стекла. Кроме того, отмечается некоторое падение художественного уровня изделий, более низкое качество используемого материала и сокращение количества разновидностей и цветов стекла.

Многообразие форм и способов декорирования, свойственные предыдущим периодам, сменяется ограниченным количеством монохромных, практически ничем не декорированных предметов, в которых роскошь художественного декора уступает место лаконизму и благородной простоте форм, подчёркивающих функциональность предмета.

Эти качества можно увидеть в монохромном сосуде-плевательнице из глухого тёмно-зелёного «горохового» стекла, выполненном в традиционной форме (рис. 216). Лаконизм и гармоничная простота формы сосуда сочетаются с бархатной матовостью его чистой поверхности, лишённой какого-либо декора

163

Мастера стеклоделы были вынуждены отказаться от разработок новых форм и видов стекла, ограничиваясь копированием устоявшихся образцов. Это, несомненно, является важным свидетельством остановившегося развития императорского художественного стекла. К популярным изделиям такого рода можно отнести сосуд в форме «лошадиного копыта» из прозрачного янтарно-жёлтого стекла (рис. 217). О несовершенстве стекломассы этого периода

163

Стоит отметить, что вопреки традиции, сложившейся при императоре Цяньлуэ, согласно которой сосуды данного вида были лишены маркировки, сосуды-плевательницы, созданные при императоре Цяньцине, были отмечены императорским клеймом.

свидетельствуют маленькие пузырьки и инородные включения, которые можно рассмотреть в толще прозрачного стекла.

Несколько большее разнообразие форм можно отметить в изготовлении нюхательных флаконов из монохромного стекла разных цветов. Примером может служить флакон, демонстрирующий редкое в императорском стеклоделии этого времени дополнительное декорирование. Изготовленный из прозрачного тёмно-зелёного стекла флакон был подвергнут шлифовке и полировке, при помощи которых сформована его оригинальная многогранная форма (рис. 218). Обе лицевые стороны этого толстостенного флакона лунной формы были огранены широкой литерной гранью в виде четырёхгранных пирамидальных выступов, в то время как боковые стороны сосуда, отшлифованные плоскими гранями, задали сосуду форму уплощённого восьмигранника. Таким образом, полированные грани сосуда уподобляют его огранённому драгоценному камню.

Таким образом, можно утверждать, что несмотря на упадок в художественном стекле, происходящий на фоне общего кризиса в искусстве периода Цзяцин, китайские стеклоделы пытались поддерживать достойный уровень формования художественного стекла. Однако скудный ассортимент и крайне ограниченное количество применяемых форм и разновидностей стекла является слабым отражением былого разнообразия цинского стеклоделия периода его расцвета.

В правление следующего императора Айсингёро Мянньин, правившего с 1821 по 1850 гг. под девизом «Даогуан» («целенаправленное и блестящее»), продолжилось падение уровня стекольного искусства. Это отразилось в значительном уменьшении ежегодного количества продукции.

Небогатый стекольный ассортимент, датируемый периодом Даогуан, состоял из монохромных сосудов традиционных форм, отмеченных значительным ухудшением качества стекломассы и формования. Упадок отразился в многочисленных дефектах (пузырях, свилях и т. д.), а также существенной искривлённости форм сосудов, видимых невооружённым

взглядом. Это иллюстрирует сосуд-плевательница, выполненная в соответствующей традиционной форме из опалового светлого голубовато-зелёного стекла (рис. 220). Форма выдутого сосуда заметно искажена, на поверхности виднеются неровности и вмятины, что особенно заметно в нижней части приплюснуто-округлого тулова, имеющего неправильную форму.

Ещё больше подобное искажение заметно на примере другого сосуда — восьмигранной в сечении вазы, выполненной в форме луковицы из небесно-голубого стекла (рис. 221). Сильное искажение, проявляющееся в существенной деформации одной из сторон, придаёт сосуду эффект «помятости», усиливающийся лишёнными жёсткости гранями вазы и её неравномерной, плохо обработанной поверхностью, что является следствием несовершенства исполнения горячего формования.

Правление следующего императора Айсиньгёро Ичжу (1851-1861), осуществлявшееся под девизом «Сяньфэн» («вселенское процветание»), было сопряжено с тяжёлыми политическими потрясениями, связанными с опиумными войнами, достигшими кульминации в 10 году его правления (1860 г.). Тогда англо-французскими войсками была захвачена и разрушена императорская резиденция Юаньминьюань, так же, как и все прилегающие постройки, в число которых попали и стекольные мастерские. Так закончила своё существование вторая часть стекольного производства императорских стекольных мастерских *болцзо*, функционировавшая с периода Юнчжэн и обеспечивавшая весь ассортимент императорского художественного стекла со второй половины периода Цяньлун.

Однако, после преодоления всех трудностей послевоенного времени, дворцовое искусство продолжало развиваться, в том числе, регулярно продолжал пополняться и стекольный ассортимент, о чём свидетельствуют архивные записи и дошедшие до нас в музейных коллекциях экспонаты этого периода. Это говорит о том, что производство дворцового стекла не останавливалось, но было перенесено в другое место, предположительно в Бошань, прославленный своими стекольными традициями. Так как разрушение

мастерских *болцзо* в Юаньминъюань произошло в самом конце правления Сяньфэн, то сохранившиеся изделия данного периода представляют собой последние произведения этих мастерских, демонстрирующие относительно высокий уровень стекольного мастерства. Выполненные в этот период сосуды традиционных форм близки к стандартам качества, присущим периоду расцвета цинского стеклоделия. Несмотря на ограниченный ассортимент и малое количество видов стекла, они изготовлены с определённым мастерством из стекла достаточно высокого качества.

Это демонстрирует собой восьмигранная ваза из опалового светло-голубого стекла, выполненная в одной из самых популярных в период заката цинского стеклоделия форме луковицы (рис. 222). Изделие представляет высокое качество формования, отражённое в точном воспроизведении традиционной формы многогранного сосуда, имеющего жёсткие, тщательно отполированные грани.

О некоторых успехах в области художественного стекла рассматриваемого периода также говорит и наличие декорированных произведений из монохромного цветного стекла. Примером может служить оригинальная маленькая чашечка, выполненная из прозрачного светло-синего стекла в простой полусферической форме (рис. 223). Способом алмазного процарапывания на ней нанесено изображение растений и бабочек, чей линейный рисунок отличается грубой, упрощённой стилизованной манерой.

В правление двух следующих императоров – Айсиньгёро Цзайчунь, правившего с 1862 г. по 1874 г. под девизом «Тунчжи» («восстановим порядок вместе»), и его приемника императора Айсиньгёро Цзяйтань, стекольное искусство при дворе оставалось на неизменно невысоком уровне. Об этом свидетельствует скромный ассортимент предметов из стекла и небольшое количество разновидностей применяемого монохромного цветного стекла, выполненного в традиционных, ничем не декорированных формах. Стекольное производство, предположительно находящееся в это время в местности Бошань, продолжало поддерживать относительно достойный уровень, присущий

императорскому стеклоделию. Это было возможно благодаря тому, что производство продолжали те же местные мастера-стеклоделы, которые работали ранее в императорских стекольных мастерских в Пекине, имевшие соответствующий опыт и квалификацию.

Можно отметить, что в художественном стекле периода Тунчжи преобладали монокромные сосуды с высоким прямым горлышком, преимущественно шарообразного типа, а также простые полусферические чаши на ножке с оттянутым краем горлышка. К особенностям данного периода можно отнести появление некоторых сложных цветовых оттенков стекла, полученных благодаря многослойности набора толстостенных сосудов. Так, небесно-голубой оттенок стекла вазы шарообразного типа с высоким прямым горлышком достигается применением двух разных оттенков голубого стекла, сочетающего цвет заготовки изделия и второго внешнего слоя вазы (рис. 225).

Несколько противоречивая информация о стекольном производстве периода правления императора Айсиньгёро Цзайтянь (1875-1908), правившего под девизом «Гуансюй» («славная преемственность»), приводится в исследовании Чжан Жун. Согласно обнаруженным ей упоминаниям, в 13 году Гуансюй (1887 г.) по повелению вдовствующей императрицы Цыси строения католической миссии, располагавшейся на улице Цаньчикоу, были перенесены в Сишику (*кит.* 西什庫, *пин.* Xishiku), район Бейтан. В числе прочих, упоминается и стекольное предприятие, которое было перенесено за пределы Запретного города, за ворота Сиань¹⁶⁴. Из этого следует, что в период Гуансюй стекольное производство, обеспечивавшее нужды императорского двора, вновь возобновляется в Пекине, частично удовлетворяя придворные потребности в художественном стекле. На этом фоне можно отметить некоторый подъём в цинском придворном художественном стекле, в целом пребывавшем в состоянии упадка. Результатом стало появление в придворном ассортименте новых форм, демонстрирующих относительно высокий уровень качества формования.

¹⁶⁴ Lam, с. 62.

В придворном ассортименте этого периода, воспроизводящем устоявшиеся традиционные формы ничем не декорированных изделий из монохромного цветного стекла, можно выделить несколько сосудов необычной формы. Среди них стоит отметить редкую вазу из тёмно-рыжего «янтарного» стекла, представляющую собой вариацию известной формы тыквы-горлянки хулу. Её отличает сильное сужение посередине, разделяющее сосуд на две неравные части: массивное шарообразное основание и небольшой яйцеобразный верхний объём с узким ровно обрезанным полем (Рис. 226).

Интересным в плане развития дизайна стекла является и оригинальной формы курильница с ушками, выполненная из светло-жёлтого «чайного» стекла (рис. 228). Заметно, что традиционная форма данного произведения была существенно изменена в сторону упрощения и функционального удобства. Приземистое округлое тулово сосуда помещено не на традиционные ножки, а на невысокое прямое цилиндрическое основание. Широко открытое горлышко курильницы переходит в две симметрично расположенные плоские округлые ручки, являющиеся упрощённым вариантом ручек их древних бронзовых прототипов. В отличие от сосудов-курильниц времён правления императора Цяньлуна, формование которых проходило в несколько этапов с применением дополнительных налёпов, оттягиванием «ушек» сосуда и холодной доработки изделия, в данной версии курильница была создана выдуванием в простую лаконичную форму с небольшой горячей доработкой края сосуда.

Эти примеры наглядно демонстрируют развитие дизайна формы в пользу более простого и рационального способа формования, продиктованные недостаточно высоким технологическим уровнем императорских мастерских рассматриваемого периода.

Последний император Айсиньгёро Пуи, чьё короткое царствование (1909-1912) прошло под девизом «Сюаньтун» («всеобщее единение»), после отречения от престола вошёл в историю как частное лицо под своим настоящим именем Пу И. Его правление, сопровождавшееся тяжёлыми политическими потрясениями, завершилось Синьхайской революцией 1911 – 1912 гг., что

привело к ликвидации императорского режима Цин и провозглашению Китайской Республики.

Закат императорского стекольного искусства, приходящийся на период Сюаньтун, был отмечен общим упадком уровня качества и скудным ассортиментом изделий, что можно увидеть при изучении редких сохранившихся экземпляров художественного стекла этого времени. В музейных коллекциях они присутствуют наравне с более многочисленными иностранными — европейскими, американскими и японскими произведениями, использовавшимися при дворе, что объясняется влиянием моды этого времени. Редкие образцы национального стекольного искусства представлены немногочисленными монохромными цветными сосудами, воспроизводящими формы, популярные в дворцовом стеклоделии предыдущего периода. Среди них можно отметить произведения, созданные с применением прессовыдувной техники, на примере цветочного горшка, выполненного из прозрачного светло-зелёного стекла, имеющего необычную конусообразную шестигранную в сечении форму и шестиугольным коротким основанием (рис. 229). Данный образец демонстрирует специфическую сглаженность (мягкость) граней сосуда, а также наличие неровностей поверхности и дефектов в стекле указывающих на технологический упадок дворцового стеклоделия конца Цинской империи.

Окончание царствования маньчжурской династии Цин положило конец императорскому художественному стеклу, просуществовавшему непрерывно около трёхсот лет с периода Канси и вплоть до 1911 года. Тогда, в самом конце правления последнего цинского императора, стекольное предприятие, ранее перенесённое за пределы ворот Сиань, остановило своё производство. императорские мастерские оставили богатейшее наследие, запечатлённое в произведениях художественного стекла, хранящихся в многочисленных музейных коллекциях мира, наибольшая из которых содержится в Музее Запретного города в Пекине.

При подведении итогов исследованию придворного художественного стекла в XIX века следует отметить, что упадок в стекольном искусстве,

наметившийся ещё во второй половине правления императора Цяньлуна, стремительно усилился начиная с периода правления императора Цзяцина. Это было продиктовано серьёзными экономическими проблемами империи, начавшей движение к своему закату. На протяжении царствования пяти следующих императоров сокращение ассортимента стекла ненадолго приостанавливалось, как в правление императора Сяньфэна, однако затем процесс угасания продолжался, вплоть до полного закрытия императорских мастерских, последовавшего за падением Цинской династии. На ассортимент и художественное качество произведений стекольного искусства этого времени, главным образом, оказали влияние сокращающиеся возможности стекольного производства. Это сказывается в крайне ограниченном, практически не обновляющемся ассортименте, представленном традиционными устоявшимися видами и формами, в скудной цветовой гамме изделий, выполненных из стекла низкого качества, а также преимущественном отсутствии декорирования.

Тем не менее, императорское стеклоделие оказало основополагающее влияние на дальнейшее развитие национального стекольного искусства, в котором нашли отражение заложенные в придворных мастерских традиции, богатый технологический и художественный опыт, а также присущая императорским произведениям оригинальная национальная специфика.

4.2. Частное стеклоделие конца периода Цин

4.2.1. Влияние достижений придворного стекольного искусства на развитие частного китайского стеклоделия XVIII — начала XX вв.

Изучение развития китайского стекольного искусства периода Цин было бы не полным без освещения значительной его части, представленной частным стеклоделием конца этой эпохи. Если периодом расцвета цинского придворного стекольного искусства по праву считается XVIII век, то временем широкого распространения в Китае стеклоделия, вышедшего за пределы императорского дворца, становится XIX столетие. Художественное стекло этого периода связано

с деятельностью многочисленных частных мастерских, продолжавших и развивавших традиции императорского стекольного предприятия. Расцвет деятельности этих предприятий приходится на рубеж XVIII–XIX веков.

В основе бурного роста частных мастерских, начавшегося с середины XVIII века в столице и за её пределами, лежит удовлетворение потребности знати в произведениях художественного стекла, вошедших в придворную моду. Немаловажную роль в развитии частного стекольного искусства сыграло перенесение функций императорских стекольных мастерских на производство в город Яньшэнь (Бошань) в провинции Шаньдун, произошедшее в период правления императора Сяньфэн в 1860 году. Выполненные там изделия и стекольные заготовки переправлялись для последующей холодной доработки в пекинские мастерские, служившие своеобразным продолжением императорского стекольного производства. Именно произведения императорских мастерских стали основными образцами для подражания и копирования в ассортименте первых частных мастерских, тем самым популяризируя оригинальные формы и техники, свойственные придворному стеклоделению. Высокий уровень качества этих предметов был обусловлен тем, что многие мастера, которые работали в частных стекольных мастерских, имеющих характер семейных предприятий, были задействованы ранее в процессе изготовления придворного художественного стекла или близко познакомились с этим процессом на производствах провинции Шаньдун. Таким образом, данная местность, с древних времён традиционно являвшаяся центром национального художественного стекла, продолжала служить местом распространения передовых стекольных технологий в XIX веке. Стекольное производство здесь стало вторым по значению после пекинских стекольных мастерских и было сосредоточено преимущественно на изготовлении сырьевого стекла и гладья стеклянных изделий¹⁶⁵.

В свою очередь, холодная доработка, как и формование небольших стеклянных произведений, производилась в частных мастерских Пекина, которые с середины XVIII века были сосредоточены в районах Мэньтоугоу и

¹⁶⁵

Lam Peter, с. 62

Сюанью. Они были образованы на базе древнейших ремесленных стекольных мастерских, снабжавших дворец и знать глазурованной плиткой со времён династии Мин (1368 – 1644 гг.).

Ещё одним центром стеклоделия этого периода был портовый город Гуанчжоу (Кантон) в провинции Гуандун, являвшийся средоточием торговли с европейскими странами. Развитие стекольного ремесла здесь, представленное несколькими частными мастерскими, было обусловлено экономическими особенностями данного региона, которые позволяли близко познакомиться с европейскими стекольными технологиями. Эти мастерские также удовлетворяли умеренную потребность в экспорте произведений художественного стекла, спрос на которые рос соразмерно с популяризацией стекольного искусства.

Период расцвета частного стеклоделия в Китае, приходящийся на рубеж XVIII – XIX вв., характеризовался большим разнообразием видов художественного стекла, выполненных и декорированных с применением всех техник, известных на этот момент в китайском стеклоделии. В произведениях частных мастерских этого периода устоявшиеся цветовые сочетания и стилистика декора, присущие императорским произведениям, сменились большим колористическим и стилистическим многообразием. Это отражало как вкусы заказчиков, так и различную авторскую манеру исполнения стеклоделов частных мастерских. Стоит отметить, что большинство музейных и частных коллекций китайского художественного стекла составляют именно работы частных мастерских этого периода.

Разнообразные произведения стекольного искусства этого времени в целом повторяли ассортимент императорских стекольных мастерских. Среди них преобладали небольшие вазы и сосуды различных форм и размеров, выполненные из монохромного и двухслойного цветного стекла, декорированные в технике тао-сэ. Они отличались многообразием цветовых сочетаний, значительно превосходившим цветовой «ассортимент» данного типа, сложившийся в придворном стеклоделии (Рис. 230-233). Среди них можно отметить как небольшие двухслойные вазы, так и уникальные крупные

произведения. К последним относится знаменитая полуметровая «ваза с воином» (warrior vase) из коллекции Корнингского музея, отличающаяся как своими монументальными размерами, так и сложностью нюансированного рельефного изображения многофигурной композиции, запечатлевающей эпический сюжет (рис. 234).

Важной чертой частного стекольного искусства являлось тесное взаимодействие стекольного и камнерезного производства, что было связано с предпочтением в декоре стеклянных произведений техники рельефной резьбы как по монохромному, так и по двухслойному стеклу. Стоит отметить, что сосуды среднего и, крайне редко, большого размера составляли лишь небольшую часть ассортимента столичных стекольных мастерских в период их расцвета в конце XVIII – середине XIX вв. Большую его часть представляли изящные небольшие изделия, демонстрирующие всё возможное разнообразие цветовых сочетаний и манеры исполнения резного декора в технике тао-сэ. Представленные произведениями мелкой пластики, многочисленными нюхательными флаконами и ювелирными украшениями, они стали более востребованными знатью и зажиточными горожанами, чем дорогие стеклянные сосуды.

В это время популярность приобретают декорированные резьбой браслеты и кольца из стекла, имитирующие аналогичные традиционные ювелирные украшения из камня и воспроизводящие, соответственно, их цвет и структуру. Среди маньчжурской знати были широко распространены двухслойные стеклянные пряжки и «кольца лучников» (защищающие большой палец при стрельбе из лука). Их декор выполнялся в технике тао-сэ преимущественно по стеклу красного или синего слоя (рис. 236). Сюжетами декора такого рода украшений были пейзажные изображения, растительные орнаменты из «благих» растений, а также изображения лошадей и мифических драконов чилун, выполненных в стиле витого зооморфного орнамента, отличающиеся изысканной ювелирной тонкостью.

Несмотря на разнообразие стеклянных произведений в ассортименте частных мастерских, для менее обеспеченных слоёв населения художественное

стекло долгое время продолжало оставаться редким и недоступным. Таким образом, дальнейшее развитие и распространение национального стекольного искусства в XIX в. было связано с изготовлением тех видов изделий, которые имели небольшие размеры, что определило их доступность из-за лёгкости формования. Так, самым популярным видом изделий из стекла в начале XIX в. стали миниатюрные флаконы для нюхательного табака. Среди сосудов данного типа были флаконы из монокромного цветного глухого и прозрачного стекла, а также декорированные гутными способами. Более редкими являлись флаконы, расписанные эмалевыми красками, украшенные гравировкой и золочением. Однако наибольшее распространение получили двухслойные флаконы, украшенные резным декором в технике тао-сэ. Популярность и разнообразие этих и миниатюрных сосудов-табакерок сделали их предметом активного коллекционирования как в Китае, так и за рубежом, благодаря чему преимущественно нюхательные флаконы составляют сегодня большую часть известных музейных коллекций китайского художественного стекла XIX в. (рис. 237).

4.2.2. Эволюция техники тао-сэ, появление многослойного наклада

Многообразие стеклянных нюхательных флаконов позволяет не только выделить их в отдельный вид произведений китайского стекольного искусства, но и на их примере наглядно проследить за развитием стекольных технологий данного периода в целом и технологии рельефной резьбы тао-сэ в частности. Для удобства систематизированного изучения декорированных в этой технике произведений стоит обратиться к распространённой классификации видов флаконов, принятой в китайской исследовательской литературе¹⁶⁶. Согласно этой классификации, все стеклянные флаконы, декорированные в технике тао-сэ, можно разделить на пять видов:

1. простейшие двухслойные флаконы – из белого или снежно-хлопьевого опалового стекла, с красным или синим внешним слоем;

¹⁶⁶

Gan Fuxi, с. 120.

2. двухслойные флаконы с сочетанием разных цветов флакона (кроме белого) и цветного слоя;
3. двухслойные флаконы с мозаичным слоем;
4. прозрачные двухслойные флаконы с цветным или мозаичным слоем;
5. флаконы с многослойным цветным накладом.

Стоит отметить, что все виды описанных флаконов продолжали существовать в китайском стеклоделии XIX в. практически одновременно. Однако, изучая их по мере появления, начиная с простейших цветовых сочетаний и заканчивая изобретением сложного полихромного многослойного наклада, мы можем наглядно проследить эволюцию техники тао-сэ. Важным условием этого развития становится и изменение сюжетов и стилистики резного декора нюхательных флаконов.

Появление изображения людей в декоре флаконов, выполненных в технике тао-сэ, свидетельствует о влиянии сюжетов живописи и керамической росписи. Антропоморфные мотивы также являются отличительной чертой стеклоделия XIX в. Среди подобных изображений значительное место занимают иллюстрации мифов и других литературных произведений. Пример использования подобных сюжетов демонстрирует декор флакона из глухого белого стекла, покрытый коричневым слоем, из которого выполнены изображения двух беседующих персонажей (рис. 241). Крупные фигуры сидящего на земле человека и парящего над ним небожителя на белом фоне флакона, напоминают белоснежную поверхность бумажного свитка, воспроизводя одну из композиционных схем традиционной живописи. Сходство со свитковой живописью подчёркивается и специфическим характером стилизации рельефного изображения. Оно выполнено по тончайшему слою коричневого стекла с тонкими нюансированными переходами, что позволило имитировать в рельефе эффекты тональной цветовой градации, присущие живописи тушью. С живописным изображением данный рельефный декор роднит и наличие иероглифической надписи, выполненной из тончайших объёмных линий. Согласно живописной традиции, надпись помещена в правом

верхнем углу изображения. Таким же образом выполнено и иероглифическое клеймо автора в левом нижнем углу композиции.

Вышеописанный пример демонстрирует, что уровень рельефной проработки наклада становится важным выразительным средством в декоре двухслойных флаконов. Тенденция к усложнению декора в технике тао-сэ проявляется в ряде полихромных произведений с тонко нюансированным рельефным изображением. Особенность стилизации декора подобных флаконов основана на постепенно понижающемся уровне рельефа, что позволяет создать плавные тональные и цветовые переходы, взаимодействующие с цветом самого сосуда. Благодаря этому, декор подобного типа существенно отличается от традиционного рельефного изображения в технике тао-сэ с чётким контрастным силуэтом.

К изделиям, иллюстрирующим подобный принцип стилизации рельефного декора, можно отнести оригинальный высокий флакон из будуарного розового стекла, выполненный в виде бутона цветка лотоса (рис. 242). Флакон, покрытый редким для внешнего слоя молочным стеклом, имеет необычную форму, напоминающую вазу «сливового» типа, с широким плечевым утолщением, плавно переходящим в высокую узкую ножку сосуда. Оригинальная форма и резной декор изделия позволяют реалистично воспроизвести натурально трактуемую форму бутона распускающегося лотоса. Высокая ножка флакона представляет собой чашечку цветка, которую охватывают четыре ряда стилизованных лепестков, покрывающих туловище флакона до самого верха. Рельефное изображение усложняется нюансированной резьбой, благодаря чему образуются тонкие цветовые градации от насыщенно белого цвета до розового оттенка в месте, где толщина молочного слоя стекла стачивается до фонового розового стекла флакона. Таким образом, применение избранного цветового сочетания – светлого слоя на более тёмном фоне – позволило передать иллюзию реалистичной тонкости и натурального колорита лепестков лотоса в рельефном изображении, тем самым выявляя новые цветовые возможности внешнего слоя стекла. Данный пример

также говорит об усложнении резного декора техники тао-сэ в направлении большей реалистичности изображения.

Появление в изготовлении нюхательных флаконов приёма рельефного декорирования *многослойного наклада*, предполагавшего обработку в технике тао-сэ двух и более цветных слоёв, покрывающих сосуд, стало одним из наиболее ярких и важных явлений в китайском стекольном искусстве начала XIX в. Наиболее распространёнными были флаконы, выполненные из молочного белого стекла, покрытые двумя слоями тонкого цветного наклада. Несколько реже встречались произведения с тремя-четырьмя накладными слоями, но также известны уникальные случаи с применением большего количества слоёв.

Изобретение приёма декорирования резьбой по многослойному стеклу существенно изменило характер и принципы стилизации изображения в технике тао-сэ, обогатив традиционный одноцветный рельефный декор этого типа. Создание полихромного изображения требовало от художника аналитических и импровизационных способностей, продиктованных сложным многоцветным характером многослойного наклада. Следовало учитывать последовательность снятия цветных слоёв, а также их взаимодействие друг с другом для создания конкретного изображения. Тонкие слои наклада чаще всего имели одинаковую толщину и были выполнены из опалового непрозрачного цветного стекла. Это позволяло им взаимодействовать друг с другом без смешения цвета, которое непременно происходило бы при наложении друг на друга слоёв прозрачного цветного стекла. Кроме того, применение непрозрачных слоёв наклада помогало добиваться сложных тональных градаций изображения при помощи тонко нюансированной рельефной резьбы.

Принцип образования многослойного полихромного изображения наглядно демонстрирует рельефный декор белого флакона из молочного стекла, с рельефным изображением двух сорок, кружащих вокруг ветви цветущей сливы мэйхуа (рис. 243). Флакон покрывают два слоя последовательно нанесённого наклада: нижнего — темно-зелёного и верхнего — розового слоя глухого стекла. Птицы и ветви сливы, олицетворяющие приход весны, помещённые на

белом фоне, вырезаны из двух слоёв наклада в тонко нюансированной рельефной манере, образуя стилизованное двухцветное изображение. Так, общий абрис изображения – силуэты ветвей и птиц — вырезаны из первого нижнего слоя зелёного наклада, плавно переходящего, по мере повышения уровня рельефа, в верхний слой наклада розового цвета. Таким образом, розовый наклад окрашивает верхние выступающие части рельефного изображения, придавая ему не только оригинальную колористическую декоративную выразительность, но и иллюзорную объёмность, несмотря на тонкость слоёв цветного наклада.

В некоторых случаях толщина слоёв многослойного наклада могла изменяться. Второй слой наклада мог быть сформован объёмными цветными налестками, из которых затем вырезались детали высокорельефного изображения. Эту особенность иллюстрирует флакон из императорского жёлтого стекла, покрытый двумя слоями цветного наклада, выполненный в форме тыквы-горлянки (рис. 244). Резной декор флакона, выполнен в виде вьющихся побегов тыквы с миниатюрными плодами, покрывающих фигурное тулово фитоморфного сосуда. Отличающийся высоким уровнем детализации, полихромный рельефный декор тыквообразного сосуда образован из двух последовательно нанесённых слоёв зелёного и жёлтого глухого стекла. Из нижнего зелёного наклада формируется изображение тонкой лозы и листьев растения, а из верхнего слоя, образованного налестками жёлтого стекла, вырезаны горельефные плоды тыквы-горлянки.

Оригинальная манера формирования многослойного декора лежит в основе воспроизведения пейзажей, ставших одними из наиболее популярных сюжетов декорирования флаконов с полихромным наложением. Многослойный декор таких сосудов отличался тонкостью слоёв наклада, а также сложностью композиционного и колористического решения, используемого при передаче условной перспективы и пространства в рельефном полихромном изображении. Характерным примером данного типа изображения является декор флакона из снежно-хлопьевого стекла сиренево-марганцевого оттенка с наложением из тёмно-синего и белого молочного стекла с двумя различными изображениями

пейзажей, соответствующих сюжету «горы и воды» (рис. 245). Рельефные изображения помещены в круглые клейма с обеих сторон сосуда. Разделение многослойного изображения на несколько планов по куливному принципу позволяет воспроизвести в полихромном рельефе типичный для китайской живописи приём композиционного изображения пейзажа. Иллюзия передачи глубины пространства создаётся за счёт выделения цветом и уровнем рельефа «ближнего» к зрителю и наиболее чётко проработанного переднего плана. Глубину пространства условно подчёркивает и высокий ракурс – точка обзора помещена выше условного уровня горизонта, что создаёт ощущение бескрайнего простора.

Фоном изображения выступает сама поверхность фиолетового флакона, а два ближних пейзажных плана контрастно отделены друг от друга, вырезанные каждый из наклада определённого цвета. Изображение дальнего плана выполнено в низком рельефе из нижнего слоя тёмно-синего наклада, а ближний «передний» план, вырезанный из верхнего слоя молочного наклада, выделяется своим контрастным цветом и высотой рельефа, образованной двумя слоями наклада. В первом клейме помещено изображение озера между двух скалистых берегов. Водную гладь покрывает стилизованный мотив волн, вырезанных из тонкого слоя синего наклада. Они заполняют поверхность флакона до середины, где волны истончаются и исчезают, «растворяясь» в фоновом пространстве условного горизонта. На переднем плане находится изображение высоких скалистых берегов и павильона в окружении соснового леса, выделенных высоким рельефом и контрастным цветом молочного наклада. Несмотря на то, что рельефное изображение имеет упрощённо стилизованный плоскостной характер, применение цветных планов в сочетании с соответствующей рельефной проработкой разноокрашенных деталей позволило передать условную пространственную глубину пейзажа и придало ему декоративную выразительность.

Стоит отметить, что воспроизведение подобных живописных сюжетов в рельефной резьбе с использованием разноокрашенной структуры материала было давно известным приёмом камнерезного искусства. Однако использование

принципа, лежащего в его основе, в стеклоделии было обогащено оригинальными качествами, связанными с возможностями формования многослойных стеклянных изделий и колористическим разнообразием видов цветного стекла. Эти качества определили специфику резного декора по многослойному накладу, уровень сложности которого являл собой вершину развития техники тао-сэ.

4.3. Изобретение техники внутренней росписи нюхательных флаконов

С изготовлением нюхательных флаконов связан и ещё один вид декорирования, занимающий важное место в китайском стекольном искусстве XIX в. Речь идёт о декорировании росписью, специфика и материалы которой претерпели в этот период существенные изменения.

В начале XIX в. популярность эмалевой росписи стремительно падает из-за предпочтения иных техник декорирования, популярных в стеклоделии этого времени. С середины XIX в. на фоне политических и экономических проблем китайское стекольное искусство постепенно движется к упадку. Это сказывается на сокращении количества стекольных мастерских, ухудшении качества стекломассы, прекращении применения сложных технологий декорирования, а также значительном сокращении ассортимента художественных произведений из стекла. На этом фоне происходит распространение простейших сосудов из прозрачного, ничем не декорированного стекла. В частности, популярными становятся флаконы для нюхательного табака из прозрачного бесцветного стекла, представляющие собой дешёвую и удобную функциональную ёмкость, лишённую декора. Именно с появлением и распространением изделий из прозрачного бесцветного стекла связано появление уникальной техники *внутренней росписи нюхательных флаконов-табакерок*.

В сложном и специфическом способе росписи по внутренней поверхности флакона, появление которого стало настоящим открытием в китайском стекольном искусстве XIX в., нашли воплощение традиции

монументальной живописи, воспроизведённой в миниатюре. Чрезвычайной концентрации, внимательности и острейшего зрения требует и сам процесс выполнения внутренней росписи. Она производилась специальной тонкой изогнутой кисточкой, введённой внутрь стеклянного флакона через его узкое горлышко. Роспись выполнялась тушью и цветными минеральными красками, применяемыми в традиционной живописи по бумаге, что обусловило подражание соответствующей живописной манере. В то же время, сохранность такого изображения обеспечивалась герметичностью сосуда, предназначенного для сухого табачного порошка. Наносимая с внутренней стороны стекла роспись как бы «проявлялась» на поверхности флакона изнутри (рис. 247 – 248). При этом, не видя кончик кисти, художник ориентировался лишь на появляющееся изображение, каждый штрих которого уже невозможно было поправить. Сначала наносились очертания, линейная графика будущего изображения, а затем шла прорисовка деталей, при которой воспроизводились сложные приёмы китайской живописи *гохуа*: имитировались эффекты заливки тушью, растушёвки, характерные мазки и каллиграфические надписи.

Безусловно, одним из главных условий возникновения технологии внутренней росписи стало изобретение способа закрепления краски внутри прозрачного флакона¹⁶⁷. Было открыто *матирование* внутренней поверхности флакона, благодаря чему жидкие краски легко наносятся и впитываются в пористую поверхность стекла. Первоначально его осуществляли путём помещения во флакон железного песка или другого абразивного материала, смешанного с водой. Последующее тщательное взбалтывание приводило к микрповреждениям стекла в виде равномерного матового покрытия внутренности сосуда. Однако, этот ранний способ матирования был довольно грубым, оставляя неравномерную бугристую внутреннюю поверхность, что

¹⁶⁷ Существует популярная легенда, датированная приблизительно концом правления императора Цяньлуна, о возникновении этой уникальной техники. Согласно ей, один бедный чиновник, путешествуя по делам, остановился в дороге и обнаружил что у него закончился табак в простом и дешёвом прозрачном флаконе. Тогда этот человек стал извлекать прилипшие ко дну остатки табака острой палочкой и в результате исцарапал всю внутреннюю поверхность стенок флакона, сделав её матированной — непрозрачной. В процессе он также испачкал внутренние стенки сосуда, покрыв его изнутри причудливыми хаотичными пятнами. Этот флакон увидел проходящий мимо буддистский монах, сразу распознав в этом новый интереснейший живописный приём. Монах приобрёл этот флакон и нанёс первый иероглиф тушью на внутреннюю поверхность флакона. Он же, по легенде, и создал первую тончайшую изогнутую кисточку для внутренней живописи [Лю Шоубэнь, с. 32].

затрудняло нанесение росписи. Позднее он был заменён на травление кислотой, что позволяло получить практически идеально ровную матированную поверхность. Это не только повлияло на качество внутренней росписи, но предохраняло изображение от последующего отслаивания и разрушения. В это время изменилась и наиболее распространённая форма стеклянных флаконов, украшенных росписью. Наиболее популярными становятся плоские прямоугольные сосуды с двумя лицевыми сторонами и узкими боками. Оптимально найденная форма этих сосудов была обусловлена прямоугольным форматом изображения, помещённого на лицевых сторонах флакона, которое воспроизводило в миниатюре картины традиционной свитковой живописи. Подобно монументальным живописным картинам, изображение на белоснежном фоне флакона не было ограничено рамками, его края как бы «растворяются в фоновом пространстве». Большинство подобных флаконов ничем не декорировалось и лишь иногда на их узких плечиках появлялись рельефные звериные маски с изображением стилизованных «ручек» сосуда, выполненных в технике рельефной резьбы из налёпов прозрачного стекла (рис. 249).

Несмотря на то, что достоверно установить авторство изобретения внутренней росписи не представляется возможным, китайские исследователи этого периода приписывают изобретение техники внутренней живописи художнику Гань Сюаньвэню (*кит.* 甘烜文, *пин.* Gan Xuanwen, также известному как Ган Цоо¹⁶⁸ из провинции Гуандун), творчество которого приходится на период с 1810-х по 1860-е гг. Его кисти принадлежит самый ранний сохранившийся флакон, декорированный внутренней росписью, датированный 1816 г. На нём изображён традиционный пейзаж «горы и воды» с одной стороны флакона и каллиграфически прописанная поэма на другой. Это сочетание стало позднее популярным во внутренней росписи флаконов-табакерок. Работы Гань Сюаньвэня отличаются графическая тонкость, прозрачность и лёгкость мазков кисти, свойственная лучшим традициям живописи тушью. Это сходство подчёркивает и приглушённая полихромная

¹⁶⁸

Мао Сяоцин, с. 128.

цветовая гамма, включающая использование лёгких полутонов и растушёвки. Несмотря на то, что работы художника практически не сохранились, они оказали значительное влияние на современников и тем самым способствовали распространению и развитию техники внутренней росписи. Таким образом, представление о живописном стиле этого художника можно составить благодаря изучению работ художников этого периода (рис. 250).

Влияние традиционной живописи определяет круг сюжетов, применяемых во внутренней росписи флаконов. Они включают изображение цветов и птиц, благих растений, животных, людей, мифологических и исторических персонажей, многофигурные композиции, а также пейзажи, отличающиеся тонкостью миниатюрной детализации (рис. 251). Кроме того, во внутренней росписи находят отражение все виды национальной живописи *гохуа*, воплощая богатство живописных традиций, в творчестве художников-миниатюристов. Популярность обретают как живописные миниатюры выполненные в технике *гунби*, отличающиеся реалистичностью и тщательной детализацией, так и произведения, написанные в экспрессивной манере живописи *се-и* (кит. 寫意, упр. 写意, пин. xièyì) (рис. 252).

Важной особенностью техники внутренней росписи флаконов является то, что, сохраняя традиции монументальной живописи, художники дополняли изображение не только каллиграфическими надписями, поэмами и лирическими посвящениями, но и запечатлевали своё имя и авторское клеймо. Таким образом, в историю китайского стекольного искусства, до сих пор бывшего анонимным, были вписаны имена известных художников в этой области декоративного искусства. Стоит, однако, отметить, что такого рода отметками удостаивались лишь работы признанных мастеров внутренней росписи, популярность которых можно сравнить с известностью художников традиционной живописи этого периода.

Примером такого рода подписанного авторского произведения является флакон из коллекции музея РГХПУ им. С. Г. Строганова, где изображение в жанре «цветы и птицы» дополнено в левом верхнем углу подписью художника Чжоу Шаоюаня (кит. 周少元, пин. Zhou Shaoyuan) с его красным авторским

клеймом (рис. 253). Отражением оригинальной авторской живописной манеры этого художника являются своеобразный этюдный характер росписи, выполненной в стилистике *се-и*, сочетающаяся с полупрозрачными акварельными оттенками красок в изображении белой цапли, притаившейся в зарослях лотосов.

С 1875 по 1908 гг. — годы правления предпоследнего императора цинской династии Гуансюя — искусство внутренней росписи флаконов-табакерок достигает пика своего развития. Это время связано с творчеством множества известных художников и деятельностью крупных мастерских, отличающихся разнообразными живописными стилями и избранными сюжетами. Наибольшую известность получили несколько групп, в которых объединились известные художники. Одна из самых старых и уважаемых — пекинская группа «Цзинпай» (*кит.* 京派, *пин.* jīngpài, «Пекинская школа»), обладавшая своим оригинальным стилем, основанным на традициях придворного искусства. Временем наивысшего расцвета творчества данной группы может считаться период с 1882 по 1893 гг.¹⁶⁹. В это время их работам свойственно гармоничное сочетание нежного лирического пейзажа, выполненного в деликатной, изобилующей мелкими деталями манере, и стихов, расположенных прямо над ним. Стиль их внутренней живописи воспроизводил манеру письма, свойственную монументальной живописи гохуа. Оттуда заимствовались принципы построения композиции, сдержанных тонов колористического решения, а также свойственное монументальной живописи гармоничное единство живописи и каллиграфии. Самыми известными представителями этой группы являлись художники Ма Шаосюань (*кит.* 马少宣, *пин.* Ma Shaoxuan), Чжоу Лэюань (*кит.* 周乐元, *пин.* Zhou Leyuan) и Е Чжунсань (*кит.* 叶仲三, *пин.* Ye Zhongsan), обладавшие оригинальным авторским стилем живописи.

Творчеству известного художника внутренней росписи Ма Шаосюаня было свойственно обращение к бытовым сценкам, наполненным лиризмом и душевной теплотой, изображение которых дополнялось столбцами стихов

¹⁶⁹ Лю Шоубэнь, с. 48.

автора. На известном флаконе работы этого художника «Мечты о рыбе» стихи помещены над изображением сидящего у реки среди тростника дремлющего рыбака (рис. 254). Весьма остроумно и ярко показан предмет его мечтаний — парочка рыбин, бьющихся на берегу у его ног. Из текста, а также по весьма многозначительной мимике «рыболова», можно понять, что рыбы лишь привиделись ему. Флаконы Ма Шаосюаня, изображающие простой быт крестьян на лоне природы, приобрели сегодня мировую известность.

Примеры других популярных сюжетов в росписи флаконов демонстрируют собой работы другого художника – представителя «Пекинской школы» Е Чжунсаня. Он был известен благодаря безупречному выполнению копий древней монументальной живописи в миниатюрных флаконах, отличавшихся графичностью, тонкой линейной графикой и плоской, лишённой объёмности, манерой письма. Им также выполнена серия флаконов с многочисленными портретами современников и цинских императоров. Они написаны в реалистичной манере, насыщенной цветовой гамме и с тщательной детализацией (рис. 256). В своём творчестве художник обращался и к другим сюжетам. Одной из наиболее известных работ Е Чжунсаня является флакон «*Рыбы среди водорослей*», расписанный в традиционной манере живописи стиля гунби (рис. 257). На нём изображено песчаное речное дно, где среди кустистых побегов водорослей плавают лёгкие рыбки с длинными изогнутыми хвостами. Изображение одного из излюбленных сюжетов китайского искусства выполнено в цветовой гамме приглушённых оттенков с использованием тонкой графической манеры письма.

В середине XIX в. появляются и другие крупные центры внутренней росписи в провинциях Шаньдун, Гуандун и Хэбэй. Мастера этих районов объединялись в группы, работающие в одной живописной манере. Таким образом, к концу XIX в. техника внутренней росписи обретает наибольшую популярность в китайском художественном стекле, благодаря чему именно данный вид декора становится наиболее востребованным, а флаконы, выполненные в этой технике, — самыми распространёнными произведениями из стекла конца цинского периода.

С начала XX в. популярность внутренней росписи приводит к распространению многочисленных народных кустарных мастерских, специализирующихся на создании расписных флаконов поточным методом, что приводит к снижению уровня качества живописных миниатюр. Внутренняя роспись подобных изделий отличается яркостью локальных цветов в противоположность приглушенным полутонам, присущим миниатюрам предыдущего периода. В сочетании с характерной упрощённой манерой письма роспись этих флаконов напоминала манеру росписи национального декоративного искусства, представляя новое направление в развитии искусстве внутренней росписи.

На волне популярности данной техники, распространение получили оригинальные флаконы, украшенные не только внутренней росписью, но сочетающие в себе разные приёмы художественного декорирования стекла: алмазную грань, шлифовку, золочение (в том числе, внутреннее), различные гутные приёмы и технику рельефной обработки тао-сэ. К подобным редким флаконам смешанного типа можно отнести нюхательный флакон с внутренней росписью, дополненный рельефной резьбой по тёмно-синему внешнему слою стекла, из музейной коллекции РГХПУ им. С. Г. Строганова (рис. 260). Этот флакон украшен яркой полихромной внутренней росписью, выполненной в упрощённо-кустарной манере. Сюжетом росписи обеих сторон флакона стали две разные бытовые сценки с двумя девушками в национальных костюмах, гуляющими на фоне традиционного пейзажа. Изображение обрамляется тонкой рельефной рамкой, вырезанной из тёмно-синего слоя стекла в технике тао-сэ.

Таким образом, несмотря на существенный упадок стеклоделия в этот период, изготовление стеклянных нюхательных флаконов достигло расцвета и характеризовалось большим разнообразием форм и способов декорирования. В первом десятилетии XX в. флаконы для нюхательного табака составляют основной ассортимент предметов художественного стекла, среди которых наибольшее распространение получили произведения, декорированные внутренней росписью.

Начало XX в. ознаменовавшееся концом правления маньчжурской династии, низложенной в 1911 году в результате Синьхайской революции, становится переломным моментом в развитии китайского художественного стекла. Если период относительной экономической стабильности во время правления Юань Шикая (1912 – 1915 гг.) был отмечен ростом интереса к стекольному искусству, то начало Первой мировой войны повлекло закрытие на долгие годы большинства крупных заводов и стекольных предприятий. С этого времени начинается сложный период в развитии китайского стеклоделия, представляющий собой стремительное угасание этого вида декоративного искусства, происходившее на фоне общего социального и политического кризиса в обществе. Стеклоделие сохраняется лишь в небольших кустарных мастерских, изготавливающих стеклянные сувениры и бижутерию. В годы японской оккупации и последующих войн художественное стекло практически исчезает, как и многие другие виды декоративного искусства. Таким образом, окончательно завершился значительный этап в истории Китая, связанный с развитием национального стекольного искусства периода Цин. Дальнейшее развитие китайского художественного стекла, возобновившееся после окончания Второй мировой войны, имело специфический характер и было связано с нуждами идеологически ориентированного искусства молодой Китайской Народной Республики.

Поводя итоги исследованию китайского стекольного искусства конца периода Цин, представленного деятельностью различных частных мастерских: семейных предприятий, профессиональных и кустарных объединений художников, а также первых заводских производств, мы можем проследить процесс распространения стеклоделия в Китае. Возникшее на волне популярности императорского художественного стекла в середине XVIII в., частное стекольное искусство достигает своего расцвета в XIX в., продолжая традиции императорского стекольного производства. Технологические и художественные достижения придворного стекольного искусства лежат в основе творческих экспериментов китайских стеклоделов, осваивающих новые способы формования стекла. Дальнейшее развитие частного стеклоделия

приводит к появлению новых форм и сюжетов декорирования произведений художественного стекла, являющихся следствием разнообразия авторской манеры многочисленных китайских мастеров. Результатом роста частного стекольного производства в XIX в. становится популяризация стекла, что приводит к его распространению, многообразию и большей доступности широким слоям населения. Именно произведения этого периода, популярные как на территории Китая, а также как вид экспортных товаров, составляют основную часть мировых музейных коллекций китайского художественного стекла.

Наибольшее распространение, в силу небольших размеров, получают нюхательные флаконы. В середине XIX в. эти миниатюрные стеклянные сосуды составляют большую часть ассортимента стекольных мастерских, что приводит к многообразию нюхательных флаконов, выполненных в разных формах и техниках. Искусно декорированные стеклянные флаконы-табакерки, давно утратившие своё функциональное назначение, становятся одним из популярных видов национальных сувениров. Это приводит к развитию новых техник декорирования художественного стекла.

Так, усовершенствование техники рельефного декорирования тао-сэ привело к возникновению оригинального приёма многослойного резного наклада. Его появление, демонстрирующее новый уровень сложности и оригинальной стилистики рельефной резьбы, можно отнести к одному из главных достижений стекольного искусства времён заката Цинской империи.

Ярким явлением в развитии национального искусства становится изобретение в середине XIX в. техники внутренней росписи флаконов, трансформировавшей традиции национальной живописи. Развитие этого оригинального вида декоративного искусства сделало внутреннюю роспись к концу XIX в. наиболее популярным видом декорирования флаконов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Новый взгляд на комплекс памятников декоративного искусства и факты, введённые в научный оборот данной работой, позволяют составить целостное представление об истории стекольного искусства в Китае. К числу описанных произведений художественного стекла относятся образцы древнего китайского стеклоделия (выполненные с периода Чжоу (XI – III вв. до н.э.) по период Цин (1644 — 1912 гг.), изделия цинского периода, выполненные в императорских стекольных мастерских и произведения частных стекольных мастерских XIX — начала XX в.

В исследовании дан краткий анализ почти трёхтысячелетней эволюции древнего китайского стеклоделия с момента его зарождения в период Чжоу. Выделены основные её этапы, связанные с появлением самобытных приёмов и оригинальных достижений, определивших специфику и эстетические предпочтения развивающегося национального стеклоделия. К числу самобытных явлений древнего китайского стекольного искусства следует отнести усовершенствованную технологию китайского моллирования с доработкой рельефной резьбой, а также специфический состав древнего стекла *люли*, определившего такие характерные особенности стеклянных изделий, как их небольшие размеры, повышенная хрупкость и яркий цвет.

Важной особенностью, определившей специфику китайского стеклоделия, в значительной мере стало восприятие стекла как материала, подражающего камню, что было обусловлено традициями национальной культуры и проходит сквозь всю историю развития китайского стекольного искусства с момента его возникновения. Эти специфические свойства нашли воплощение во всех основных достижениях, представляющих цинское придворное стеклоделие: произведениях из яркого монохромного стекла, работах разновидности «подделки под нефрит», а также двухслойном стекле, декорированном рельефной резьбой *тао-сэ*. Несмотря на влияние на технологию и формообразование китайского стеклоделия многих видов декоративного

искусства, именно влияние камня на эстетику китайского художественного стекла стало основополагающим.

Выбор темы диссертации обусловлен особой значимостью периода Цин (1644 — 1912 гг.) в истории китайского стеклоделия как времени самого плодотворного и активного развития, связанного с освоением европейских передовых стекольных технологий. Это позволило китайскими мастерами переосмыслить и воплотить многие достижения национального стеклоделия прошлого в благоприятных условиях, созданных в императорских мастерских под руководством европейских миссионеров.

Начало этого творческого сотрудничества отражает стеклоделие периода правления императора Канси, отмеченное основанием императорских мастерских. Значимым для развития цинского стеклоделия следует считать относительно небольшой и малоизученный период деятельности императорских стекольных мастерских, временно лишённых руководства миссионеров в правление императора Юнчжэна. Именно в это время зарождаются характерные особенности и технологии, ставшие позднее лицом императорского художественного стекла: заимствование традиционных форм из керамического и бронзового искусства, предпочтение толстостенных произведений и монохромного стекла ярких цветов, а также декорирование изделий из двухслойного стекла рельефной резьбой тао-сэ.

Пик расцвета цинского стеклоделия, приходящийся на правление императора Цяньлуна, утвердил данные тенденции развития национального стекольного искусства, способствовавшие дальнейшему развитию и появлению новых оригинальных художественных техник формования и декорирования. Изделия периода Цяньлун, представляющие собой высший образец цинского придворного стиля, отличает высочайшее качество формования и сложное изысканное декорирование, отражающее величие и блеск династии Цин времён её могущества.

Дана оценка оригинальному ассортименту императорских стекольных мастерских, воспроизводящих традиционные виды утилитарных изделий, украшений иных и предметов, сложившихся в китайской предметной среде.

Важной особенностью придворного ассортимента стало преобладание таких видов изделий, как ритуальная утварь и приборы для «стола учёного», а также разнообразные символические предметы и украшения. В них нашли проявление такие черты цинского придворного искусства, как главенствующий церемониал и строгая иерархичность императорского двора, отразившиеся в предпочтениях определённых видов изделий, их формах, цвете и декоре. Эти произведения, являющиеся материальной историей, позволяют воссоздать атмосферу и дух времени, оценить роль и особую ценность стекла в придворной культуре периода Цин.

Наиболее ярко черты самобытности цинского стеклоделия проявились в монохромных изделиях, выполненных методом выдувания в форму, из глухого и прозрачного стекла, ярких цветов, свидетельствующих о влиянии каменных прототипов. В большей мере следы этого влияния демонстрируют и авантюриновые произведения и изделия типа «подделки под нефрит», проявляя высокий уровень мастерства, достигнутый китайскими стеклоделами в воссоздании идентичности с натуральным камнем. Развитие стекольных технологий в данном направлении можно объяснить и развитием оригинальных приёмов и методов обработки и декорирования, наиболее известными среди которых являются техника рельефной резьбы по двухслойному стеклу тао-сэ, техника моллирования с последующей доработкой, носящей характер объёмного ваяния, алмазное процарапывание с последующим золочением и многие другие.

В основе стилистического единства произведений цинского художественного стекла лежит его синтетический характер, объединяющий многие виды китайского декоративного искусства, а также обращение к наследию прошлого, являющееся проявлением влияния конфуцианской культуры того времени. Это отражалось в заимствованиях традиционных форм, декора и конструктивных элементов из разных видов китайского искусства в создании стекольного произведения. Созданный таким образом некий собирательный художественный образ доминировал в дизайне изделия над

собственно пластическими свойствами стекла, преодолевая их и адаптируя производство в духе национальной эстетики и культурных традиций.

Ярким проявлением этого синтеза стала эмалевой роспись, чья стилистика сформировалась под влиянием дворцовой живописи, став отражением многих важных тенденций изобразительного искусства этого времени.

Раскрыто символическое значение орнаментальных мотивов в декоре произведений стекольного искусства, которое необходимо для их художественного анализа, понимания их назначения и восприятия в китайской культуре. Являющаяся квинтэссенцией культурных традиций так называемая «благожелательная символика» со сложившимися в национальном искусстве композиционными сюжетными схемами находит воплощение в декоре двухслойных изделий в технике тао-сэ, эмалевой росписи и гравировке, а также формах резных произведений, созданных методом моллирования.

Новый импульс развития цинского стеклоделия, вышедшего за пределы императорского дворца в конце XVIII – начале XX вв., воплотился в деятельности многочисленных частных мастерских, продолживших традиции императорского стекольного искусства. Это предопределило открытие его главных достижений: появление многослойного наклада с оригинальным полихромным резным декором и техники внутренней росписи флаконов.

Прослеживая историю развития художественного стекла от первых украшений до высокохудожественных произведений придворных мастерских, мы отмечаем его высокую ценность для китайцев, почитавших стекло за его уникальные свойства и сложность создания. Не смотря на малую распространённость, стекло, являющееся предметом роскоши, приравнивалось по своему значению к изделиям из драгоценного и полудрагоценного камня. Важное значение на рост престижа стекольного дела в Китае оказало внимание цинских императоров. Ценность сакральных свойств стекла нашла отражение в буддийской и даосской философии, а влияние конфуцианства на придворное стеклоделие цинского периода воплотилось в высочайшем художественном уровне произведений стекольного искусства. Обретение китайским

художественным стеклом национальной специфики под влиянием национальных традиций способствовало признанию и широкому распространению стекольного дела на территории Китая.

При оценке влияния европейской традиции на китайское стекло периода Цин следует отметить, что оно было ограничено техническими и технологическими заимствованиями, связанными с освоением процессов гутного формования и овладением новыми составами стекломассы, были внедрены новые техники горячего и холодного декорирования, такие как эмалевая роспись и алмазная грань. В то же время, не были восприняты пластические решения и многие гутные приёмы и формы, свойственные европейскому стекольному делу, а перенятые техники и приёмы были адаптированы в духе традиций национального стеклоделия.

Значение цинского стеклоделия в контексте мировой культуры возросло с началом экспорта произведений художественного стекла, оказав влияние на западную традицию. Это наиболее заметно в искусстве периода модерн, переосмыслившего его оригинальные формы и виды изделий, а также заимствовавшего его уникальные техники формования и декорирования. Наиболее ярким примером этого является творчество художников школы Нанси и Эмиля Галле, в частности, творческая интерпретация китайской техники рельефной резьбы тао-сэ по многослойному накладу легла в основу авторской творческой манеры декора, получившей название «в стиле Галле».

Одно из древнейших, китайское стекольное искусство впитало в себя многовековые культурные традиции, философию и мировоззрение, отражённые в гармонии и совершенстве форм, тонкости декора и сложном символическом мире. Любовь к историческому прошлому, свойственная китайской культуре, позволила неприкосновенно сохранить древнейшее наследие и яркий национальный колорит, обрести уникальный характер, обогативший мировое искусство.

Библиография

На русском языке:

1. Аваловы Г. Г. и А., Кузьменко Л. И. Искусство Китая: фарфор, стекло. М., 2007. — 184 с.
2. Алешина И. Китайские табакерки // Декоративное искусство СССР. 1987. № 6.
3. Арапова Т. Б. Китайские расписные эмали. Собрание Государственного Эрмитажа М., 1988. — 292 с.
4. Арапова Т. Б. Китайские флаконы для нюхательного табака: каталог временной выставки. СПб., 1993. — 41 с.
5. Арапова Т. Б. Труды Государственного Эрмитажа: Керамика и фарфор Дальнего Востока: Проблемы стиля и взаимовлияний / научн. ред. Т. Б. Арапова; Государственный Эрмитаж. СПб., 2012. — 184 с.
6. Белозёрова В. Г. Мебель и интерьеры Китая. М., 2009. — 136 с.
7. Белозёрова В. Г. Традиционное искусство Китая. Том I. Неолит — IX в. Учебно-методическое издание. М., 2016. — 630 с.
8. Богард-Левин Г. М. Древние цивилизации / Под общ. ред. Г. М. Богарда-Левина. // М. : «Мысль» : 1889. — 480 с.
9. Валиулина С.И. Средневековое исламское стекло в Восточной Европе: учебное пособие / Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018. — 87 с.
10. Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. 2-е изд. М., 2001. — 488 с.
11. Виноградова Н. А. Николаева Н. С. Малая история искусств искусство стран дальнего востока. М., 1979. — 376 с.
12. Виноградова Н. А. Сто лет искусства Китая и Японии. М., 1999. — 252 с.
13. Виноградский Б. Б. Китайская символика, знаки счастья. М., 2008. — 160 с.
14. Винокуров С.Е. Китайское художественное стекло XVIII – XIX века: от европейской традиции к поискам национального // Человек в мире культуры. – 2017. №4. - С. 105 – 108.

15. Глазырина А. В. Стекло и керамика Китая из коллекции. Научный каталог выставки (1 февраля – 1 апреля 2018). Авт.-сост. С. Е. Винокуров. Под ред. З. Ю. Тауровой. – Екатеринбург: ЕМИИ, 2018. – 88 с.
16. Грошкова Л. Г. Древнее и античное стеклоделие. М., 2015. — 259 с.
17. Грошкова Л. Г. Иллюстрированный словарь основных терминов из истории древнего и античного стекольного дела. М., 2013. — 103 с.
18. Иванова Ю. В., Яковлева Н. Ф. Традиционная живопись в современной культуре Китая // Учётные записки ЗабГУ, Серия: Философия, социология, культурология, социальная работа. 2013. №4 (51). С. 228—237.
19. Ивановская В. И. Орнаменты Дальнего Востока. Китай, Япония, Корея. М., 2007. — 208 с.
20. Каптерева Т. П. и Виноградова Н. А. Искусство средневекового Востока. М., 1989. — 238 с.
21. Качалов Н. Н. Стекло. М., 1959. — 564 с.
22. Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI – XIX века. Спб., 2003. (Каталог выставки в Государственном Эрмитаже) — 215 с.
23. Кравцова М. Е. История искусства Китая. СПб., 2004. — 960 с.
24. Кравцова М. Е. История культуры Китая. СПб., 1999. — 416 с.
25. Кравцова М. Е., Неглинская М. А. Стеклоделие // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. – М.: Вост. лит., 2006 –. Т. 6 (дополнительный). Искусство / ред. М. Л. Титаренко и др. – 2010. – 1031 с. С. 312-315.
- 26.
27. Кузьменко Л. И. Искусство Китая. Путеводитель по постоянной экспозиции. М., 2013. — 138 с.
28. Кузьменко Л. И., Сычев В. Л. Искусство Китая. 1990 М. - С. 48
29. Кузьменко Л. И. Стекло Китая // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2007. С. 74—81.

30. Кузьменко Л. И., Набатчиков В. А., Сазонова Н. В., Московские коллекционеры произведений искусства Востока. Государственный музей Востока. М., 1997. — 125 с.
31. Ланцетти А. Г. Нестеренко М. Л. Изготовление художественного стекла. М., 1987. — 304 с.
32. Лоренц Н. Ф. Орнаменты всех времен и стилей. СПб., 1898. — 174 с.
33. Малявин В. В. Китай в XVI-XVII веках: Традиция и культура. М., 1995. — 287 с.
34. Малявин В. В. Китайская цивилизация. М., 2001. — 627 с.
35. Мартынов А. С. Конфуцианская личность и природа // Проблема человека в Традиционных китайских учениях. М., 1983.
36. Неглинская М. А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662 – 1795). 2-е изд., испр. РАН, 2015. М., 2015. – 468 с.
37. Неглинская М. А. Китайский стиль цинского двора (1644 – 1911) и европейский предмодернизм, М. – 432 с.
38. Неглинская М. А. О некоторых новациях эпохи Цин (1644—1911) и их отражении в искусстве китайской «ойкумены» // Образ Поднебесной: взгляд из Европы. Сборник научных статей XXI Царскосельской конференции. СПб.: Серебряный век. 2015. Часть 1. С. 290 – 298.
39. Пиотровский М. Б. Мусульманское искусство. Между Китаем и Европой / Государственный Эрмитаж. СПб., 2008. — 24 с.
40. Погребённые царства Китая / [Пер. с англ. А. Чекмарева]. М., 1998. — 168 с.
41. Рахманин О. Б. Из китайских блокнотов: О культуре, традициях, обычаях Китая, М., 1984. — 120 с.
42. Розова А. Книга символов удачи. Древний Китай. М., 2016. — 112 с.
43. Румянцева О. В. Государственный музей Востока: Краткий обзор коллекций. 2-е изд. М., 1993. — 224 с.

44. Румянцева О.С. Стеклоделательное производство в римское время и эпоху раннего средневековья: источники, факты, гипотезы // Российская археология ИА РАН, № 3. 2011. М.: С. 99 – 110.
45. Сергеев Ю. П. Выполнение художественных изделий из стекла: учебник для худож. вузов и училищ. М.: высшая школа, 1984. — 240 с.
46. Сорокин О. Стекло Китая // Антиквариат. 2007. № 12. С. 74-81.
47. Стекло Восточной Европы с древности до начала XX века / Отв. ред. П.Г. Гайдуков. СПб.: Нестор-История, 2015. 400 с., ил.
48. Стекло конца XVIII – начала XX века из коллекции Е. Н. Журавлёва: Каталог. Автор-составитель Е. Н. Журавлёв. Омск, 2016. – 120 с.
49. Стекло, которым любовались. Шедевры XVI – XX веков в собрании Государственного Эрмитажа: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018. — 228 с.
50. Столярова Е.К. Ближневосточные расписные стеклянные сосуды из Ярославля [Текст] / Е.К. Столярова, А.В. Энговатова // Археология Подмосковья: материалы научного семинара. – М.: ИА РАН, 2013. – Вып. 9. С. 91–100.
51. Толмачева У. К. Цветочная символика в повседневной и праздничной культуре Китая. // Аналитика культурологии. № 20. 2011.
52. Фу Сяоя. Тайна и символика китайского благопожелательного рисунка // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 16 (197). Философия. Социология. Культурология. Вып. 17. С. 83-90.
53. Чжан Далий. Диалектика традиционного и современного в изобразительном искусстве Китая XXI века // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XXXIX междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: СибАК, 2014.
54. Чжао Инна. Архитектурно-художественная и предметно-пространственная среда традиционного китайского жилища Сыхэюань: XIII – XIX вв.: Диссертация кандидата искусствоведения, М., 2012. — 199 с.

55. Чжао Цзянлин. Современное китайское художественное стеклоделие: диссертация кандидата искусствоведения. М., 2011. — 158 с.
56. Чиннери Дж. Сокровища Китая. Величие Страны дракона. Белгород, 2008. — 224 с.
57. Чумакова М. В. Дятьковский хрустальный завод. Уникальные произведения и массовые изделия в творчестве художников XX в.: дисс. канд. искусствоведения. М., 2011. — 221 с.
58. Шапова Ю.Л. Византийское стекло: очерки истории. Изд. 3-е. – М: 2008. – 288 с.

На английском языке:

59. Beér, Robert. Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs, Serindia Publications, Incorporated, 2004. – 368 p.
60. Brown, Claudia & Rabiner, Donald. Clear as crystal, red as flame: later Chinese glass. China Institute in America, 1990. – 103 p.
61. Brill, Robert H. & Martin, John H. Scientific Research in Early Chinese Glass. Corning, 1991. — 224 p.
62. Curtis, Emily Byrne. Qing Glassmaking: The Jesuit Workshop in Canchikou // Luster of Autumn Water: Glass of the Qing Imperial Workshop / Compiled by Zhang Rong. Beijing, 2004. — 405 p. — pp. 84-102.
63. Curtis, Emily Byrne. A Plan of Emperor's Glassworks. In: Arts asiatiques. Tome 56, 2001. — pp. 81-90.
64. Curtis, Emily Byrne. Chinese Glasswares with Arabic Inscriptions: A study of some Examples dated to the 18 century. National Palace museum Bulletin Vol 46. 2001. — 66 p.
65. Curtis, Emily Byrne. Pure Brightness Shines Everywhere: The Glass of China. Aldershot/Burlington, 2004. — 134 p.
66. Garner, Philippe. Emile Gallé. London, 1990.
67. Knothe, Florian. East Meets West: Cross-Cultural Influences in Glassmaking in the 18th and 19th Centuries // Journal of Glass Studies, Vol. 52 (2010). — pp. 201–216.

68. Lam, Peter Y. K. The Glasshouse of the Imperial Household Department // Luster of Autumn Water: Glass of the Qing Imperial Workshop / Compiled by Zhang Rong. Beijing, 2004. — 405 p. — pp. 28-83.
69. Lorin, François & Gilles. Chinese Qing Dynasty Glass Treasures: A Selection from the Gadiant Collection. Winter Park, 2009. — 64 p.
70. Lu Gi, Tao Ying, Wang Chengyu. The Glass Art and Glass Decorations. Part 7. Golden Star Glass // The Artistic Glass and Decorative Glass / Glass & Enamel. № 36 (3). 2008. — pp. 45-49.
71. Mehlman, Felice. Phaidon Guide to Glass. Oxford, 1982. — 256 p.
72. Sandon, John. Antique Glass. Starting to collect series. Woodridge, 2003. — 189 p.
73. Sandon, John. Starting to Collect Antique Glass. Antique Collector's Club, Woodbridge / Wappingers' Falls, 1999. — 189 p.
74. Shangraw, Clarence F.; Rabiner, Donald; Brown, Claudia. A Chorus of Colors: Chinese Glass from Three American Collections. San Francisco, 1996. — 128 p.
75. Swann, Peter C. Umění Číny, Koreje a Japonska. Praha, 1970. — 286 s.
76. Tait, Hugh. Five Thousand Years of Glass. British Museum Press, 2012. — 280 p.
77. Várva, Jaroslav R. Pět tisíc let sklářského díla. Praha, 1953. — 370 s.
78. Vere Bailey, B. A. de. The Old Moon Pavilion Ware // The Burlington Magazine for Connoisseurs. Vol. 67, No. 393 (Dec., 1935), pp: 264-267+270-273.
79. Zhang Rong. Glass in the Imperial Workshops of the Qing Court // Luster of Autumn Water: Glass of the Qing Imperial Workshop / Compiled by Zhang Rong. Beijing. 2004. — 405 p. — pp. 13-27.
80. 5000 Years of Glass. The British Museum. London? 2012. - 280 p.

На китайском языке:

81. Cǎi Yì'ān. Zhōngguó jíxiáng tú'àn. Hángzhōu shì, 1997. 蔡易安. 中国吉祥图案. 杭州市, 1997. Цай Иань. Китайская благожелательная символика. Ханчжоу, 1997. — 284 с.
82. Lǐ Fēng. Zhōngguó chuántǒng yìn liúli. Běijīng shì, 2008. 李锋. 中国传统印琉璃. 北京市, 2008. Ли Фэн. Китайское традиционное люли. Пекин, 2008. — 154 с.
83. Línglóng zhēnwán-běiměi xīnjiāpō cáng bíyān hú zhuān chǎng. Běijīng shì, 2012. 玲瓏珍玩-北美新加坡藏鼻烟壺專場 / North America and Singapore Collections of snuff bottles. 北京市, 2012. Изысканные диковинки — Каталог аукциона северо-американских и сингапурских коллекций нюхательных флаконов. Пекин, 2012. — 122 с.
84. Liú Qìngxiào, Zhèng Jūn. Zhōngguó jíxiáng dòngwù tú'àn jí. Shànghǎi shì, 1998. 刘庆孝, 郑军. 中国吉祥动物图案集. 上海市, 1998. Лю Цинсяо, Чжэн Цзюнь. Сборник китайского традиционного орнамента животных. Шанхай, 1998. — 229 с.
85. Wáng Jìn. Nǚ wā de yí zhēn—liúli. Chóngqìng shì, 2008. 王进. 女娲的遗珍—琉璃. 重庆市, 2008. Ван Цзинь. Сокровища богини Нюйвы — Люли. Чунцин, 2008. — 220 с.
86. Xiū Wénmíng, Xiū Xuěsōng. Zhōngguó gǔdài bōlí jiàn lù. Héféi shì, 2009. 修文明, 修雪松. 中国古代玻璃鉴录. 合肥市, 2009. Сю Вэньмин, Сю Сюэсун. Указатель древнего китайского стекла. Хэфэй, 2009. — 186 с.
87. Yáng Zhènxī. Yóu fèng tú diǎn. Zhèngzhōu shì, 1996. 杨振熙. 尤凤图典. 郑州市, 1996. Ян Чжэньси. Альбом редких фениксов. Чжэнчжоу, 1996. — 318 с.
88. Yè Píng, Luó Mǎnlì, Wèi Shàngyóu. Zhōngguó lóngfèng tú'àn jí. Shànghǎi shì, 1997. 叶坪, 罗曼莉, 魏尚猷. 中国龙凤图案集. 上海市, 1997. Е Пин, Ло Маньли, Вэй Шанью. Китайский традиционный орнамент дракона и феникса. Шанхай, 1997. — 318 с.

89. Máo Xiǎoqīng. Zhōngguó chuántǒng yān hú. Běijīng shì, 2009. 毛晓青. 中国传统烟壶. 北京市, 2009. Мао Сяоцин. Китайские традиционные флаконы для нюхательного табака. Пекин, 2009. — 154 с.
90. Lín Shùwàng. Zhànguó liú lí xúnlǐ. Xī'ān shì, 2011. 林树旺. 战国琉璃巡礼. 西安市, 2011. Линь Шуван. Экскурсия по люли периода Сражающихся Царств. Сиань, 2011. — 166 с.
91. Liú Shǒuběn, Yáng Zhìgāng. Běijīng nèihuà bíyān hú. Běijīng shì, 2012. 刘守本, 杨志刚. 北京内画鼻烟壶. 北京市, 2012. Лю Шоубэнь, Ян Чжиган. Пекинская внутренняя роспись табакерок. Пекин, 2012. — 146 с.
92. Wáng Běnróng. Jīngdiǎn zhī xiù. Shànghǎi shì, 2003. 任本荣. 经典织绣. 上海市, 2003. Ван Бэньжун. Классическая вышивка. Шанхай, 2003. — 156 с.
93. Mǎ Yuhóng. Yíng wò shénqí / Magic in Hand. Běijīng shì, 2011. 马毓鸿. 盈握神奇 / Magic in Hand. 北京市, 2011. Ма Юйхун. Волшебство в руках. Издательство Запретного города, Пекин, 2011. — 269 с.
94. Guān shànmíng. Zhōngguó gǔdài bōlǐ. Xiānggǎng zhōngwén dàxué wénwù guǎn, 2001. 關善明. 中国古代玻璃. 香港中文大學文物館, 2001. Гуань Шаньмин (Simon Kwan). Древнее китайское стекло. Гонконг, 2001. — 518 с.
95. Gān Fúxī. Zhōngguó gǔdài bōlǐ jìshù de fā zhǎn. Shànghǎi shì, 2005. 干福熹. 中国古代玻璃技术的发展. 上海市, 2005. Гань Фуси. Развитие технологии древнего китайского стекла. Шанхай, 2005. — 348 с.
96. Chén Cóngwén. Bōlǐ shǐhuà. Shànghǎi shì, 2005. 沈从文. 玻璃史话. 上海市, 2005. Чэнь Цунвэнь. История стекла. Шанхай, 2005. — 170 с.
97. Xuē Lǚ. Qīng dài bōlǐ yǔ dāngdài bōlǐ yìshù zhī wén mài zhōngguó bōlǐ yìshù chuàngzuò shíjiàn zhōng de fāngfǎ // Shànghǎi gōngyì měishù, 2008 (01). 薛吕. 清代玻璃与当代玻璃艺术之文脉中国玻璃艺术创作实践中的方法 // 上海工艺美术, 2008 (01). Сюэ Люй. Художественное стекло династии

- Цин и современное искусство. Практический метод создания художественного стекла. // Шанхайское прикладное искусство, 2008 (01).
98. Xuē Lǚ. Façon-de-Venice yǔ zhōngguó de qīng dài bōlí yìshù // Shànghǎi gōngyì měishù, 2008 (02). 薛吕. Façon-de-Venice与中国的清代玻璃艺术 // 上海工艺美术, 2008 (02). Сюэ Люй. Венецианский стиль и художественное стекло Китая династии Цин // Шанхайское прикладное искусство, 2008 (02).
99. Xú Jiànguāng. Qiān yù liúlí de gōngyì tèshè yǔ wénhuà nèihán // 徐剑光, 2008 (04). 千玉琉璃的工艺特色与文化内涵 // 浙江工艺美术, 2008 (04). Сю Цзянгуан. Технология и культурная коннотация стекла тысячи нефритов // Чжэцзянское прикладное искусств, 2008 (04).
100. Lù Chí. Liúlí sānqiānnián——zhōngguó chuántǒng bōlí yìshù gài-shù// zhuāngshì, 2003 (02). 陆驰. 琉璃三千年——中国传统玻璃艺术概述 // 装饰, 2003 (02). Лу Чи. Три тысячи лет люли – обзор традиционного китайского художественного стекла // Декоративное искусство, 2003 (02).
101. Yáng Bódá. Qiánlóng yù yáo bōlí qì // Shànghǎi gōngyì měishù, 1998 (03). 杨伯达. 乾隆御窑玻璃器 // 上海工艺美术, 1998 (03). Ян Бода. Императорский стекольный завод периода Цяньлун // Шанхайское прикладное искусство, 1998 (03).
102. Zhāng Róng. 张荣. 清宫御制金星玻璃 // 紫禁城, 1998 (03). Чжан Жун. Императорское авантюриновое стекло династии Цин // Журнал Запретного города, 1998 (08).
103. Zhāng Róng. Qīng yōngzhèng cháo de guān zào bōlí qì // Gùgōng bówùyuàn yuàn kān, 2003 (01). 张荣. 清雍正朝的官造玻璃器 // 故宫博物院院刊, 2003 (01). Чжан Жун. Придворная посуда периода Юнчжэн династии Цин // Музей Запретного города, 2003 (01).
104. Zhāng Wéiyòng, Yì Jiāliáng. 张维用, 易家良. 颜山杂记. 琉璃. 解说期 // 玻璃与搪瓷, 1983 (03). Чжан Вэйюн, И Цзялян. Яньшаньский альманах. Люли. Комментарии // Стекло и эмали. 1983 (03).

105. Hú Xiàozhōng. Zhōngguó gǔdài bōlí de cóngshǔ dìwèi jí qí yǐngxiǎng—
—cóng shēngtài wèi lǐlùn kàn zhòng guó gǔdài táocǐ, bōlí huàxué // 胡孝忠.
中国古代玻璃的从属地位及其影响从生态位理论看中国古代陶瓷、玻璃
化学 // Guǎngxī mínzú dàxué xuébào (zìrán kēxué bǎn), 2009 (04).
广西民族大学学报 (自然科学版), 2009 (04). Ху Сяочжун.
«Подчинённый» статус древнекитайского стекла и его влияние – взгляд на
древнекитайскую керамику и химию стекла с теории экологической
позиции // Национальный университет Гуанси (издание
«Естествознание»), 2009 (04).
106. Sòng Yàn, Mǎ Qīnglín. Níngxià gùyuán běizhōu tián hóng mù chūtǔ bōlí
cǎnpǐàn yánjiū // Bōlí yǔ tángcí, 2008 (02). 宋燕, 马清林.
宁夏固原北周田弘墓出土玻璃残片研究 // 玻璃与搪瓷, 2008 (02). Сун
Янь. Ма Цинлинь. Исследование фрагментов стекла из гробницы Тяньхун
периода Северное Чжоу в Гуюань (Нинся) // Стекло и эмали, 2008 (02).
107. Zhōngguó gǔdài gōngyì měishù jīngpǐn—qīng dài liúli yìshù //
Shànghǎi gōngyì měishù, 1998 (03). 中国古代工艺美术精品——
清代琉璃艺术 // 上海工艺美术, 1998 (03). Древнекитайское декоративно-
прикладное. Художественное стекло периода династии Цин //
Шанхайское прикладное искусство, 1998 (03).
108. Lǐ Qīnghuì, Dǒng Jùnqīng, Gàn Fúxī. Zhōngguó zǎoqí yòu shā hé bōlí
zhìpǐn de huàxué chéngfèn hé gōngyì tèdiǎn tàntǎo // Guǎngxī mínzú dàxué
xuébào (zìrán kēxué bǎn), 2009 (04). 李青会, 董俊卿, 干福熹.
中国早期釉砂和玻璃制品的化学成分和工艺特点探讨 //
广西民族大学学报 (自然科学版), 2009 (04). Ли Цинхуэй, Дун
Цзюньцин, Ганм Фуси. Обсуждение химического состава и
технологических характеристик ранних китайских изделий из глазури и
стекла // Национальный университет Гуанси (издание «Естествознание»),
2009 (04).

109. Gàn Fúxī, Wàn Fūbīn. Ràng zhōngguó gǔ bōlí yánjiū zǒuxiàng shìjiè // Zìrán kēxué, 2009 (12). 干福熹, 琺彬. 让中国古玻璃研究走向世界 // 自然科学, 2009 (12). Гань Фуси, Вань Фубинь. Мировые тенденции исследования древнекитайского стекла // Природа и наука, 2009 (12).
110. Ān Jiāyáo. Shì lùn zhōngwén “bōlí” yī cí de láiyuán // bōlí yǔ tángcí, 1990 (10). 安家瑶试论中文“玻璃”一词的来源 // 玻璃与搪瓷, 1990 (10). Ань Цзяяо. Происхождение термина «стекло» в Китае // Стекло и эмали, 1990 (10).
111. Hán Hán. Zhōngguó gǔ bōlí / Chinese antique glass. Táiběi shì, 1998. 韓韓. 中國古玻璃 / Chinese antique glass. 臺北市, 1998. Хань Хань. Китайское древнее стекло. Тайбэй, 1998. — 159 с.
112. Gàn Fúxī. Zhōngguó gǔdài bōlí jìshù fāzhǎn shǐ. Shànghǎi shì, 2016. 干福熹. 中国古代玻璃技术发展史. 上海市, 2016. Гань Фуси. История развития древнекитайской стекольной техники. Шанхай, 2016. — 398 с.
113. Sīchóu zhī lùshàng de gǔdài bōlí yánjiū. Gàn fú xī zhǔbiān/ Study on Ancient Glass along the Silk Road. Editor-in-chief Gan Fuxi. Fùdàn dàxué, Shànghǎi shì, 2007. 絲綢之路上的古代玻璃研究. 干福熹主編 / Study on Ancient Glass along the Silk Road. Editor-in-chief Gan Fuxi. 復旦大學, 上海市, 2007. Исследование древнего стекла вдоль Великого шёлкового пути. Под ред. Гань Фуси. Фуданский университет, Шанхай. — 242 с.

Интернет-ресурсы:

1. Сайт Тайваньского музея Гугун: <https://www.npm.gov.tw/en/> Сайт Пекинского музея Гугун: <https://en.dpm.org.cn/>
2. Сайт «Искусство китайского художественного стекла»: 中国玻璃艺术网
<http://www.artglassnet.com>
3. Сайт китайского художественного стекольного форума:
<http://www.liuliart.cn/Index.html>
4. Сайт Шанхайского музея художественного стекла LIULI CHINA:
http://www.liulichinamuseum.com/sc/index_en.aspx
5. Сайт Музея Виктории и Альберта (Лондон): <https://www.vam.ac.uk/>
6. Сайт Шанхайского музея художественного стекла: <http://www.shmog.org/>
7. Сайт китайского музея художественного стекла города Нинбо:
<http://glassconference.org/>
8. Сайт Музея художественного стекла Корнинг (США):
<https://www.cmog.org/>
9. Сайт музея глазури поместья Люли (Наньсюнь, гор. Хучжоу, пров. Чжэцзян): <http://www.liuliart.cn/>
10. Сайт муниципального музея Иян (провинция Хунань)
<https://www.yiyangmuseum.com/>

Приложение

Терминологический словарь

1. **Авантюриновое стекло** (*итал. avventura*) — изобретённое в XVII веке в Венеции непрозрачное стекло с кристаллическими включениями хрома и меди, напоминающие золотые искры, цвет стекла имитирует цвета разных видов поделочного камня авантюрина.
2. **Агатовое стекло** — собирательное название для стёкол (*ониксовое, яшмовое, мраморное или мраморовидное и др.*), напоминающих своей разноокрашенной структурой разновидности камня.
3. **«Акварельное пятно»** — декоративный эффект, применяемый в гутной технике, представляющий собой полупрозрачный след-отпечаток цветного стекла на заготовке.
4. **Алмазная грань (алмазная резьба)** – холодный способ декорирования стеклоизделий в виде глубоких прорезей, выполняемый на специальном станке при помощи алмазного инструмента (алмазных колёс, кругов, шайб), с последующей *полировкой*. Различают три основных вида – простая, номерная и художественная алмазная грань.
5. **Алмазное процарапывание** — метод холодного декорирования стеклоизделий при помощи инструмента с алмазным или победитовым наконечником, которым наносится тонкий линейный рисунок, напоминающий карандашный.
6. **Алмазный узор** — устоявшиеся сочетания из комбинирования простых элементов алмазной грани (из «лунок», «ямок», «пальцев», «сеток», «звёзд» и др.). См. *алмазная грань*.
7. **Богемский метод** — гутная технология изготовления изделий из большого набора стекла, для чего применяют дополнительный, нередко

многократный, набор стекломассы на заготовку (баночку). Противоположный *римскому методу* формования.

8. **Болезнь стекла** (англ. crizzling) – проявилась в загрязнённости (мутности) цветного стекла, неоднородности стекломассы, изобилующей свилями, а также микроскопическими пузырьками и чёрными включениями, встречающимися на поверхности. Чаще всего её связывают с избытком щёлочи в стекольном составе, что свидетельствует о плохой проваренности стекла и несовершенстве техники плавления.

9. **Внутренняя роспись нюхательных флаконов** — техника миниатюрной росписи флаконов для нюхательного табака, производимая минеральными красителями по внутренней поверхности сосуда с помощью специальной изогнутой кисти.

10. **«Втихую»** – см. *выдувание в форму*.

11. **Выдувание «в лейку»** – один из гутных способов формования изделий с накладом. Заключается в соединении двух заготовок (баночек) из стекла разного цвета, помещённых на двух *стеклодувных трубках*. После их совмещения ненужная часть стекла первой заготовки вместе со второй трубкой удаляется, а на второй заготовке таким образом образуется ровный *наклад*.

12. **Выдувание в форму** – один из гутных способов формования изделий, при котором используются пластические свойства стекла. Выдувание в форму бывает двух типов: выдувание с одновременным вращением и без вращения *«втихую»*.

13. **Гладьё** – полуфабрикаты стеклянных изделий, прошедшие *горячее формование* и *отжиг*, готовые к *холодной обработке*.

14. **Глазурь** — прозрачная стекловидная масса, применяемая для нанесения на керамическое изделие, для получения после *обжига* соответствующего стекловидного покрытия.
15. **Глазуреобразное стекло** — так называемое непрозрачное полупроваренное *протостекло*, родственное по составу с керамической глазурью. Чаще всего имеющее яркий цвет, ограниченное по пластическим свойствам и прочности. В древнем Китае подобное стекло чаще всего упоминается под названием *люли*.
16. **«Глазковые бусины»** — бусины непрозрачного глазуреобразного стекла, декорированные древним простейшим узором, напоминающим «глаз», состоящий из нескольких концентрических кругов уменьшающихся к центру, выполненных при помощи последовательного нанесения друг на друга пятен цветного стекла.
17. **«Глаза стрекозы»** — китайская разновидность декора *глазковых бусин*, представляющая собой сложный узор из нескольких многослойных «глазков».
18. **Горшковая печь** — стекловаренная печь, состоящая из одного или нескольких «горшков», предназначенных для варки стекла и его дальнейшей выработки в процессе гутного формования стеклоизделий.
19. **Гравировка** — холодный способ декорирования стеклоизделий, выполняемый при помощи гравировального оборудования (станков, абразивных шайб, колёсиков), для создания выгравированного углублённого или выпуклого изображения.
20. **Гранение (шлифовка)** — способ декорирования поверхности толстостенных изделий шлифованными и полированными плоскостями.
21. **Гутная техника (гута)** — метод *горячего формования* изделий совокупностью ряда специфических ручных приёмов обработки,

производимых непосредственно возле *стекловаренной печи*: выдувания, лепки, сплавления деталей, горячей *отделке края*, *рифления*, получение накладных цветных слоёв (*двухслойных изделий*, *наклада*, *нацвета*), узоров из цветных *пятен*, *нитей*, лент и др.

22. Глушёное («глухое») стекло – непрозрачное стекло (также называемое *опаковым*), в состав которого вводят специальные добавки (глушители), которые не пропускают свет. Различаются по степени «заглушенности»: полупрозрачные — *опалесцирующие* стёкла, *молочные* или *опаловые* стёкла и *алебастровые* непрозрачные стёкла.

23. Двухслойное стекло — изделия, покрытые одним слоем значительной толщины стекла, отличающегося по цвету от стекла заготовки. Наносится путём набора стекла непосредственно из печи или методом *выдувания «в лейку»*. См. *наклад*.

24. Дроты – тонкие вытянутые стеклянные нити, разделённые на отрезки, предназначенные для декорирования изделий в гутной технике, применяемые при создании узора «*венецианской нитью*» (*филигрань*).

25. Диатреты — тонкие ажурные сосуды, изготавливавшиеся в Риме IV в. н. э., имеющие резную наружную стеклянную сетку, отстающую от тулова сосуда и соединяющуюся с его поверхностью тонкими стеклянными стержнями. Выполнялись при помощи горельефной резьбы высокой степени сложности.

26. Закручивание — приём свободного гутного формования вручную (без применения *формы*).

27. Инталия (*итал. intaglio «резьба»*) – углублённый резной декор в изделиях, сравнимый с обработкой камня (как геммы, печати античного периода).

28. **Инкальмо** — приём гутного формования, заключающийся в создании изделия из нескольких самостоятельных заготовок цветного стекла, поэтапно соединяющихся путём *подформовки*, о чём говорит ровная цветовая граница соединения разных элементов.
29. **Камейное стекло** — произведения изготовленные из *двухслойного* стекла, разных контрастных цветов, декорированные методом рельефной резьбы (*гравировки*), подобным изготовлению камей, известные в римском стеклоделии с известные с I в. н. э. При выполнении декора *камейным способом* стачивался верхний слой стекла до уровня фона, на котором оставалось контрастное рельефное изображение. Разработанная в Китае XVII веке аналогичная техника холодного декорирования получила название *тао-сэ*.
30. **Кобальтовой стекло** — тёмно-синего цвета, окрашенное при помощи окиси кобальта.
31. **Крошка** — мелкие кусочки стекла, применяемые для декорирования изделий в гутной технике. См. *гута*
32. **Литерная грань** — большие плоские отшлифованные грани на поверхности изделия, полученные при *огранке*. См. *гранение*.
33. **Люли** (кит. 琉璃, пин. liuli) – термин, распространённый в современном Китае для обозначения древнего свинцово-бариевого глазуриобразного непрозрачного *протостекла*. К более ранним терминам для обозначения древнего китайского стекла относится «ляоци» (кит. 料器, пин. liaoqi). Сегодня в Китае термин *люли* имеет несколько значений: так называют изделия из древнего протостекла, в частности, так называемые «подделки под нефрит», а также вид глазуристого покрытия (*глазурь*). С периода Цин (1644 – 1912 гг.) утвердилось современное название стекла «боли» (кит. 玻璃, пин. boli).

34. **Ляо** (*кит.* 料, *пин.* liào) – слиток-заготовка из остывшей *стекломассы*, предназначенный для дальнейшего *формования*. В более древнем значении термин *ляо* обозначал само древнее *глазуреобразное стекло*. Употребление данного термина сохранилось в некоторых регионах и до наших дней, наравне с современным названием стекла «*боли*».
35. **Литьё (отливка)** – отличный от выдувания способ выполнения изделия (*вариация техники моллирования*). Заключается в том, что форма (*разогретая*) полностью заполняется *стекломассой* (*вид моллирования*).
36. **Матирование** – нарушение гладкой поверхности стеклоизделия путём механических или химических воздействий для создания декоративного эффекта.
37. **Мозаичный способ** (*создания двухслойных изделий*) — нанесение равномерного полихромного внешнего слоя изделия, при помощи цветных *налепов и лент*, в процессе *гутного формования*.
38. **Моллирование, моллированное стекло** (*от франц. mollir – размягчаться*) – процесс формования изделия в *печи* или *опечке* с применением огнеупорной формы в которую помещают *стекломассу* (*метод литья*) или куски стекла с последующим разогреванием. В результате этого происходит размягчение стекла и заполнение им формы под действием собственного веса, за которым следует остывание и разрушение огнеупорной формы для извлечения изделия.
39. **Многослойный наклад** — нанесение нескольких, приблизительно равнозначных по толщине слоёв *накладного стекла* разных цветов, для образования толстого внешнего слоя.
40. **Налеп** – декоративный элемент из небольшого или крупного фрагмента стекла наложенного на поверхность изделия при *гутном формовании*.
41. **Наклад (накладное стекло)** – тонкий слой цветного стекла, наносимый поверх одноцветной основы в процессе гутного формования методом

«выдувания в лейку», «воронку» и др. Отличается от *двухслойного стекла* значительно меньшей толщиной внешнего слоя стекла.

- 42. Обжиг изделия** — процесс нагрева стеклоизделия в специальной печи для закрепления на их поверхности обжиговых красителей (силикатных красок, эмали, и др.).
- 43. Облои** – избыточный материал, образующийся по кромке плоскости разъёма формы вокруг отливки при отливке или штамповке.
- 44. Отжиг** – постепенное понижение температуры в *опечике* для устранения остаточных и временных напряжений в стеклоизделиях после их выдувания.
- 45. Опаловое стекло** – см. *глушёное стекло*.
- 46. Опечек** – стационарная печь для *отжига* изделий после выдувания.
- 47. Остеклованные изделия** — выполненные из стекловидной глазушебразной массы и имеющие глянцевую поверхность, при внутренней пористой основе. Отличаются от более совершенных **стекловидных** изделий, целиком выполненных из протостекла, являющихся результатом эволюция техники *горячего формообразования*.
- 48. Оттягивание** — приём *гутного формования*.
- 49. Пресс (прессование)** – метод производства стеклоизделий при помощи металлических *пресс-формы* и пуансона.
- 50. Прессовыдувная техника (прессовыдувание)** — метод формования широкогорлых полых изделий (сосудов открытого типа), объединяющий метод гутного выдувания и применение металлических *пресс-форм*.

51. **Подцвет** — слой прозрачного бесцветного стекла, наносимый на поверхность изделия выполненного из цветного стекла в процессе горячего *гутного формования*.
52. **«Подделка под нефрит»** (кит. 仿玉料, пин. fangyuliao, пал. фаньюйляо) – собирательный термин в китайском стекольном деле, подразумевающий имитацию в стекле при помощи разноокрашенной структуры, различных видов камней и минералов. В европейском стекольном искусстве произведения с аналогичными свойствами упоминаются под термином *агатовое стекло*.
53. **Полировка** — завершающая операция некоторых способов холодной обработки (*гранения, резьбы, гравирования*), заключающаяся в придании гладкости и блеска поверхности изделия при помощи различных полировочных составов.
54. **Раскрывная форма** – полые приспособления, изготовленные из древесины, металла или гипса, при помощи которых формируется внешняя часть изделий, в *гутной технике и технике моллирования*.
55. **Расчёсывание (фляндровка)** (франц. flandrin – прочёсанный) – способ декорирования в горячем состоянии стеклянных изделий, заключающийся в «прочёсывании» (стягивании) специальным металлическим крючком декора из цветных стеклянных нитей на поверхности изделия.
56. **Римский («рейнский»)** метод — способ гутного формования изделий, при котором использовали однократный набор стекла на *стеклодувную трубку*. Противоположный *богемскому методу* формования.
57. **Рифлёная форма («рифлёрка»)** – ажурная или каркасная форма, состоящая из ритмически расположенных прутков, используемая для создания рельефного декора на поверхности изделия методом выдувания *втихую*.

58. **«Рогатые глазные бусины»** (англ. horned eye bead) — китайская разновидность «глазковых бусин», имеющих конические наросты, напоминающие рожки, образованные наслоениями многочисленных концентрически уменьшающихся «глазков».
59. **«Снежно-хлопьевое» стекло** – разновидность белого опалового стекла, появившегося в китайском стеклоделии в 50-х годах XVIII в., получившего своё название благодаря сходству его неравномерной структуры с белыми снежными хлопьями.
60. **Стекломасса** — стекло, находящееся при температурах 900...1200°С в пластичном состоянии, а при более высоких температурах — в состоянии вязкой жидкости.
61. **Свободное формование (выдувание)** – изготовление изделия без применения формы (см. гута).
62. **Свободное формообразование** — изготовление изделий без применения выдувания (лепкой, литьём).
63. **Свиль** – видимая прожилка стекла другого тона или цвета.
64. **Стеклодувная трубка** – основной инструмент выдувальщика, работающего в гутной технике, представляющая собой железную трубку с деревянной муфтой для рук, длиной около 1,5 м. из стали, внешний диаметр которой 3-2 см.
65. **Тао-сэ** (кит. 套色, пин. taose) — китайская техника декорирования многослойных изделий рельефной резьбой (гравировкой), возникшая в придворном стеклоделии XVII в., аналогичная римскому камейному методу. От римских изделий китайские отличались применением многослойного наклада.

66. **Тихое дутьё** – выдувание изделия в *разъёмной форме* без вращения (часто используется для создания изделий с определенным рельефом).
67. **Филигрань** (*филигранное стекло*) – обозначение для сложного декора из нитей молочного и бесцветного стекла, изобретённого венецианскими стеклодувами в XVI в. Представляет собой декор из ровных параллельно перемежающихся нитей, образованный в процессе *гутного формования* изделия.
68. **Формование (выработка) стекла** — процесс, в результате которого стекломасса становится изделием (*свободное формообразование, гутная техника, моллирование, пресс и др.*).
69. **Хрусталь свинцовый** — бесцветное стекло высокой степени прозрачности, повышенным показателем преломления света и блеском, полученными благодаря содержанию в *стекломассе* значительного количества оксида свинца (24 – 30 % массовой доли).
70. **Холодная обработка** – методы доработки остывших отоженных изделий, включающие определение их окончательной конфигурации, а также различные виды декорирования: *алмазная грань, гравировка, шлифование, матирование, роспись эмалями и др.*
71. **Холодная склейка** — приём *холодной обработки* стекла, заключающийся в соединении деталей из стекла при помощи специального клея.
72. **Шлифовка** — *см. гранение.*
73. **Эмаль** – мелкодисперсные порошки из легкоплавкого стекла, использующиеся для росписи изделий из стекла, керамики и металла, с последующим закреплением *обжигом.*