

М.А. Неглинская

ИБ РАН

Коллекционирование интерьерных часов при цинском дворе и его роль в развитии часового производства XVIII в.

Формирование дворцового собрания механических часов музея Гугун относится к периоду правления маньчжурской династии Цин (1644–1911)¹. В часовой коллекции пекинского дворца, насчитывающей 312 образцов, представлены западные и китайские часы, первые из которых преобладают в количественном и качественном отношении. Среди общего числа западных интерьерных и карманных часов (241), большинство определяется как продукция часовых мастерских Англии (171), меньшинство выполнено во Франции (32), Швейцарии (25) и прочих европейских государствах (13) [12, с. 5]. В целом дворцовому музею Гугун в настоящее время принадлежит более двух тысяч научно-технических инструментов, в составе которых фигурируют привозные астрономические и геодезические приборы и их аналоги, созданные под руководством миссионеров в китайских мастерских [11, с. 16]. Эта коллекция, признанная одной из лучших в современном мире, представляется достойным ответом придворной культуре Запада и венценосным владельцам кунсткамер, которые с конца XVI в. выступали меценатами часового производства и страстными собирателями забавных механических игрушек².

Коллекционирование часов в Китае и Европе, отмеченное чертами и сходства и различия, по существу определило художественные трансформации часовых оправ и оказало влияние на историю часового ремесла в целом.

Возникновение первых европейских собраний механических часов и начало меценатства в этой области относится к эпохе Возрождения. Постоянный (с XVI в.) интерес к часам западных правителей, был в целом закономерен, поскольку выражал определённый взгляд на устройство Вселенной, таивший в себе пристрастие к тоталитарному порядку³. В расцвете часового дела XVII–XVIII вв. проявился дух эпохи Просвещения, стимулировавший союз искусства и науки (механики, астрономии). Однако часовые механизмы быстро приобрели на Западе и другое, вполне материальное значение, сделавшись украшениями дворцового интерьера. Их оправы выполняли из драгоценных материалов лучшие ювелиры своего времени, в результате чего

коллекционирование часов превратилось в утончённый способ экономической и политической конкуренции⁴.

В империи Цин механические часы и другие современные им астрономические приборы европейского образца были восприняты как интеллектуальное пожертвование другой цивилизации, включены в государственный ритуал и сделались символами власти маньчжурской династии (подробнее см.: [4]). В то же время было основано их производство в Китае⁵, развивавшееся под императорским контролем и при участии миссионеров-иезуитов⁶.

Введённая в состав ритуальной утвари форма часов-павильона [10, т. 3, с. 68–70] была известна в Европе уже с XVI в. (например, бронзовые настольные часы тирольского мастера К. Шпитца (Caspar Spitz) из Музея истории искусств Вены [3, с. 48]). К XVIII столетию она должна была восприниматься как безусловный анахронизм, хотя её преобладание в коллекции пекинского двора очевидно. Павильонные часы в качестве официально учреждённой (ритуальной) формы пользовались особой популярностью в Китае, и это, по видимому, способствовало сохранению данного типа оправы в европейской продукции для китайского рынка (павильонная оправа превалирует в английских часах середины XVIII в. из музея Гугун) и в китайских (пекинской и кантонской) версиях механических хронометров дворцовой коллекции.

Другие типы оправ западных и китайских механизмов, представленные в коллекции музея Гугун, иллюстрируют процесс всё большего превращения часов из научного прибора в настольное украшение⁷.

В сравнении с ранними сокровищами великокняжеских кунсткамер, отмеченными благоговейным принятием мира и немного наивной любознательностью людей, живших на пороге Средневековья и Нового времени, настольные украшения и часы, созданные в эпоху просвещённого абсолютизма, отличались сюжетным разнообразием, утончённым техническим и художественным совершенством и поистине имперским размахом⁸. Очевидно, что с момента появления на Западе первых настольных украшений их создавали для любования и демонстрации избранным гостям. В эпоху абсолютизма декоративные инсталляции были потеснены механическими часами, но были по-прежнему востребованы, поскольку присутствуют и среди образцов китайского экспортного искусства XVIII в., а их композиции нашли применение в формах часовых оправ⁹. Серию сложных по сюжетам часов, учитывающих художественные запросы китайского рынка, создали в 1760–1780-х английские мастера, в числе которых Т. Гарднер (Thomas Gardner), Т. Тэрримэн (Thomas Terryman), Т. Вильямсон (Timothy Williamson) и лучший из них, Дж. Кокс (James Cox) [12, с. 101–104, 111, 112, 133, 136–137].

Отражая реальность современной придворной жизни, декоративные композиции западных и подражающих им китайских часов XVIII в. определялись культурой светского дворцового праздника, поэтому в них включены изображения фонтанов и фейерверков [12, с. 59, 79, 139]¹⁰.

В китайских часах XVIII в., ориентированных на европейские прототипы, угадывается своеобразная «генетическая память», хранящая образы готических настольных украшений, ренессансных и барочных хандштайнов. Вместе с тем, такие декоративные мотивы, как изображения фейерверков и фонтанов, совместившиеся в часовых оправках с китайскими формами (нередко – с

формой цветочного кашпо), существуют в качестве цинской версии стиля шинуазри в китайском прикладном искусстве.

В отличие от настольных украшений, создаваемых китайцами параллельно для внешнего, внутреннего рынка и для императорского двора, механические часы в период Цин не фигурировали в составе экспортных вещей. Возможно, китайцы просто не могли производить их в достаточном количестве. Однако не исключено, что причина тому была совершенно иной: механические часы, как и другие измерительные приборы, исторически считались в Китае символами власти. Это объясняет не только их введение в состав ритуальной утвари цинской династии, но и преобладание бронзы как материала для производства часов.

В качестве ритуальной утвари механические часы европейского типа оказались наделены новым отвлечённо-символическим содержанием (*дани-гун*), альтернативным имманентному культурному и научному смыслу. Вместе с тем, по-видимому, была «ритуализирована» и стилевая система европейского искусства Нового времени, что устранило проблему дуализма западного и китайского начал в цинской культуре.

Своеобразие китайской версии стиля шинуазри, проявившееся в пекинских и кантонских часах XVIII в., состоит в произвольном соединении китайских форм и элементов разных европейских стилей – Ренессанса, барокко, рококо, классицизма, ампира, неоготики. Причём следы Ренессанса и барокко особенно заметны в вещах первой половины XVIII в., а приметы всех прочих стилей преобладают во второй половине столетия¹. Эта эклектичность часовых оправ, в целом понятна: образцами пекинским и кантонским мастерам служили весьма разные в художественном отношении произведения XVI–XVIII вв. из дворцового собрания. Ориентируясь на прототипы, китайцы стилистически не дифференцировали их, воспринимая в совокупности, как вещи «западного» стиля. Аналогичным был подход европейских мастеров шинуазри к произведениям китайского искусства.

Таким образом, коллекционирование механических часов прочно связано с процессом культурного сближения Запада и Востока, и оно имеет линии пересечения с областью экспортного искусства. В последнем часы составляют прямую противоположность лаковому ремеслу и фарфору. Если сложившиеся в XVII в. систематические торговые связи Поднебесной империи с западным миром обусловили появление китайских лаков и фарфора в «европейском стиле», то их зеркальным отражением можно считать часы для китайского рынка в оправках западных ювелиров. Коллекционирование фарфора и лаков и их последующее технологическое освоение на Западе сопровождалось переосмыслением возможностей адаптированных материалов в искусстве шинуазри. Цинскую версию стиля представляют кантонские и пекинские механические часы XVIII в., благодаря которым китайское ремесло обогатилось новыми технологиями и художественными решениями, а дворцовая коллекция приобрела явное сходство с европейскими кунсткамерами.

Примечания

¹ Механические часы были привезены в Китай в конце правления династии Мин (1368–1644) итальянским миссионером-иезуитом Маттео Риччи (Matteo Ricci,

1552–1610). С начала маньчжурской эпохи поступление часов и других западных астрономических приборов Нового времени стало регулярным. Однако если в XVII – первой трети XVIII вв. китайский часовой рынок фактически ещё не сложился, то правление Цянь-лун (1736–1795) знаменовало его расцвет, продолжавшийся до середины XIX в., когда были созданы лучшие западные часы для Китая. Произведения, поступившие между 1715 и 1774 и вызвавшие подражания в Китае, происходили в основном из Англии. Во второй половине XVIII в. важную роль играли Франция и Швейцария (Женева). Обращение к восточному рынку сбыта (не только Китаю, но также Турции, Индии) позволило сохранить высокий уровень западного часового производства даже в сложный для Европы в политическом и экономическом плане период первой четверти XIX в. [8, с. 13].

² Кунсткамеры эпохи Ренессанса содержали экспонаты, свидетельствующие о чудесной силе природы и гениальности людей современной и прошлых культур; они распределялись по разделам: природные материалы (*naturalia*), продукты человеческой деятельности (*artificialia*), экзотические предметы (*exotica*), научные приборы (*scientifica*), феномены (*mirabilia*). Раздел *scientifica* включал научные инструменты и приборы, часы, автоматические устройства, книги.

³ В культуре Ренессанса весь подлунный мир рассматривался как подобие часового механизма, подведомственного самому Творцу; монарх же регулировал государственный механизм, стремясь к тому, чтобы он работал без сбоев, как часы. Шедеврами искусства механики были входившие в устройство часов сложные музыкальные автоматы, синхронизация движения и звука в которых имитировала саму жизнь [3, с. 13–14].

⁴ В эпоху позднего барокко влияние любого правителя на европейской арене определялось количеством и качеством принадлежащих ему драгоценностей, а ювелирные произведения выступали в роли резерва государственной казны. Например, в период с 1706 по 1714 г., в условиях грозящей Саксонии военной опасности, часть сокровищ коллекции Августа Сильного («Зелёных сводов») находилась в качестве залога в Гамбурге. Однако Август выкупил их, и это собрание неоднократно использовалось им самим и его преемниками в качестве финансово-политического рычага [2, с. 20–21, 30–31].

⁵ Часовые мастерские при пекинском дворе были организованы по императорскому указу в конце правления Кан-си (1662–1722). Однако в этот период китайцы оказались способными в основном осуществлять уход за часами и выполнять их ремонт под контролем европейских миссионеров. Обязанностью придворных мастеров считалась и оценка часов, поступавших во дворец. В годы Цянь-лун (1736–1795) производство интерьерных часов было налажено на Юге (в Гуанчжоу/Кантоне и Сучжоу). Лучшие часы, созданные в южных мастерских в XVIII в., предназначались для двора [12, с. 24–26]. В Кантоне практиковалось и обложение соответствующей «данью» европейских торговых судов [16, с. 102].

⁶ Иезуиты, первыми среди католических миссионеров прибывшие в Среднюю империю из Португалии, Италии, позднее – Франции, были людьми, сведущими в науках, что позволило им играть важную роль при пекинском дворе. Пик могущества ордена иезуитов в католическом мире (XVII – первая половина XVIII вв.) пришёлся на период наиболее продуктивной их работы в Китае. Особую лояльность к ним проявил император Кан-си (1662–1722), сын и преемник которого – Юн-чжэн (1723–1735) – всего лишь терпел их, но в целом был расположен к христианству; с конца правления Цянь-лун (1736–1795) издавались ограничительные указы (1773, 1784, 1811),

касающиеся христианских проповедников в Китае; католические монастыри и храмы в Пекине, были разрушены, а миссионеры высланы из империи или продолжали существовать на полуделегальном положении [1, с. 37]. На протяжении длительного времени иезуиты направляли работу придворных часовых ателье в Пекине: в начале маньчжурского времени – итальянец Лудовико Буглио (Ludovico Buglio, 1606–1683) и португалец Габриэль Магеллан (Gabriel Magalhaens), достигшие берегов Китая в конце периода Мин (в 1637 и 1640 гг. соответственно). Оба миссионера обладали компетенцией в производстве курантов и разного рода автоматических игрушек. Позднее значительную роль сыграл прибывший в 1707 патер Стедлин (Stedlin, китайское имя Лин Цзигэ), швейцарец, назначенный руководить производством курантов. Эту должность миссионер занимал при трёх императорах, более тридцати лет, вплоть до своей смерти в пятом году Цяньлун (1740). «Старый немецкий часовщик Стадлин» упомянут в записках Д. Белла о русском посольстве в Китай (1719–1722) [6, с. 531]. Патер Стедлин не только руководил производством всей механической продукции, выпускаемой при дворе, но и сам создал немало интерьерных часов. Кроме него в придворных мастерских работали многие европейцы – Валентин Шалье (Valentin Chaler, в Пекине с 1728 по 1747), Жиль Тэбо (Gilles Thebault, в Пекине с 1738, умер в январе 1766), Тен-Матьё Вантаван (Tean-Mathieu Ventavan, в Пекине с 1766, умер в мае 1778), Юбер де Мерикур (Hubert de Mericourt, в Пекине с 1773, умер в августе 1774) [12, с. 21–22]. Иезуиты, работавшие при маньчжурском дворе, участвовали в производстве астрономических и геодезических инструментов, географических карт, адаптировали новые технологии в производстве стекла и эмалей; их деятельность помогла сложению придворной версии «китайского стиля» – шинуазри.

⁷ Интерьерные механические часы по существу выступили преемниками настольных украшений, имевших иногда и практический смысл. Наиболее ранний пример – украшение в позднеготической форме «древа» (Германия, Нюрнберг?, около 1450, золочёное серебро, ископаемые акулы зубы, кварц-цитрин, выс. 27 см, Музей истории искусств, Вена). Фигурное основание вещи, переходя в высокую ограниченную ножку с расположенным в её верхней части ажурным утолщением (нодусом) из переплетённых листьев аканфа, поддерживает крону из пятнадцати ветвей, заканчивающихся цветочными головками с сердцевинами в виде так называемых «змеиных языков» – окаменелостей, по средневековому поверью, позволявших определить наличие яда в пище и питье. В позднеготическом «тестере» причудливо сплелось доверие к средневековому предрассудку и уважение к мнению Конрада Геснера, знаменитого в то время учёного и ботаника, угадавшего в таинственных «змеиных языках» из легенды о проклятии змей святым Петром зубы ископаемой акулы. Другими прототипами декоративных механических часов сделались появившиеся в Европе почти одновременно с ними так называемые «хандштайны» (нем. handstein, лат. lapides manuales, «ручной камень» в значении «камень [укладывающийся в] ладони»). Они обусловили сложение настольных композиций-макетов, основу которых составляли образцы металлорудного штуфа, в своём первозданном виде считавшиеся «даром Божьим», поэтому их иногда соотносили с образом горы Голгофы, что позволяло использовать хандштайны в скульптурных изображениях христианских святых и даже в сцене распятия. Камни, стараниями ювелиров преобразованные в горные ландшафты с вкрапленными в них человеческими фигурками, миниатюрными зданиями (а порой также изображениями рудников, уместность которых определялась самим материалом), став экспонатами кунсткамер, явились и своеобразными памятниками горнорудному делу

в европейском прикладном искусстве. Представительная коллекция диковинных образцов горной породы принадлежала владельцу рудников эрцгерцогу Фердинанду II (1529–1595). Один из экспонатов, приведённый в Описи наследства эрцгерцога (1596), входит в композицию распятия из собрания венского Музея истории искусств (Хандштайн «Голгофа», Богемия? Первая половина XVII в., кварц, гематит, пирит, медный колчедан, цинковая обманка, золото, серебро, эбеновое дерево; тонировка, золочение). «Голгофа» поднята на высокую прямоугольную в плане подставку из эбенового дерева с серебряными накладками, также серебряными скульптурными ножками по углам и одной золочёной сферической опорой в центре основания. Формальные черты, сюжет и общий эмоциональный настрой этой барочной инсталляции, нашедшие отражение в её колорите и композиции, в целом характерны для раннего варианта этого стиля в европейском искусстве. Ещё более интересно настольное украшение, принадлежавшее Фердинанду II Габсбургу (дерево, железо, слоновая кость, металлическое напыление, выс. 22 см, Южная Германия, к. XVI в.). Оно всего лишь имитирует хандштайн, сближаясь с интерьерными часами как в эстетическом, так и в практическом отношении, поскольку представляет собой драгоценный футляр для компаса (аналогичную роль играет так называемый хандштайн Шойерля 1563 г. из Германского Национального музея в Нюрнберге). Футляр в виде скульптурной горы с замком на вершине, установлен на подставке в форме прямоугольника со срезанными углами; подставка скрывает выдвигаемые ящики и поддерживается четырьмя небольшими сферическими ножками, расположенными на дне по углам. Вершина горы служит откидной крышкой, под которой помещается геодезический прибор. Выдвигаемые ящики подставки содержат сокращённые латинские надписи с обозначением сторон света: meridie [meridies]; ortus; setenri [septentrio]; occasu [occasus] (юг, восток, север, запад соответственно). Гора выполнена из дерева с металлическим напылением, на её склонах разбросаны полихромные изображения деревьев, цветов и животных из окрашенного металла [3, с. 44–45, кат. № 10, с. 52–53, кат. № 14, с. 86–87, кат. № 32].

⁸ Наиболее известная инсталляция, отразившая влияние «большого стиля» Людовика XIV, была создана для саксонского курфюрста (а затем и короля) Августа Сильного его придворными ювелирами («Двор Великого Могола Аурангзеба», эскиз и ювелирная работа И.-М. Динглингер, эмаль Г.-Ф. Динглингер; дерево, золото, серебро, драгоценные камни, жемчуг, лаковая живопись, зеркальное стекло, эмаль, золочение, выс. 58 см., размеры осн. 142×114 см., 1701–1708, «Зелёные Сводь») Государственные художественные собрания Дрездена) [2, с. 22]. Композиция произведения, подобно строению предшествующих по времени экспонатов кунсткамер, организована как трёхмерная модель, смонтированная на широком основании, состоит из архитектурных форм, имитирующих восточный «псевдокитайский» дворец в духе шинуазри, и сотни экзотических фигур, подносящих дары по случаю дня рождения Великого Могола. Композиция произведения показывает, что Динглингер, суммируя «туманные представления» Запада о Востоке, заимствовал детали изображений из самого широкого круга источников, причём не только китайского, но также японского, индийского и ближневосточного происхождения, равно как и из гравюр в книге Нейхофа, посетившего Китай в составе голландского посольства 1656 г. и затем издавшего описание этой страны, сопровождаемое 150 иллюстрациями [7, с. 88, 469]. Последователем Динглингера во второй половине XVIII в. выступил прославленный английский мастер Джеймс Кокс, создававший сложные по композициям технически и эстетически изощрённые часовые оправы из драгоценных материалов, представленные в крупнейших

придворных собраниях мира, в том числе коллекции пекинского двора. По сюжету с ювелирной инсталляцией Динглингера перекликается и значительно более скромный по размерам настольный экран из музея Гугун, изображающий компанию бессмертных, пирующих в небесном дворце (слоновая кость, резьба, тонировка, размеры 13,2×10,4×2,4 см, период Цянь-лун?) [14, с. 229–230].

⁹ С влиянием западных инсталляций в цинском искусстве, вероятно, связана особая популярность в нём настольных украшений в виде гор с деревьями, архитектурными павильонами и фигурами людей, вырезанных в разных материалах – камне, кости, дереве. Некоторые китайские настольные украшения (например, хранящаяся в пекинском дворце трёхмерная «горка» из красного сандала, размеры: 27×34×10,2 см [9, с. 124–125, № 86]) имеют очевидное композиционное и сюжетное сходство с европейскими барочными хандштайнами. При этом они также продолжают традицию ханьских бронзовых курильниц в форме горных пиков [15, с. 49, № 18], образцы которых были известны в маньчжурское время и даже имелись среди археологических сокровищ цинского двора [13, т. 38, с. 43]. Опубликованы находящиеся в эрмитажном собрании парные кашпо с фигурами павлинов среди скал и деревьев из серебряной филигрании, а также служившие канделябрами китайские декоративные кашпо с садовыми растениями, декоративными «скалами» и трёхмерными фигурами животных и птиц [17, с. 209, 240]. Форма садовых кашпо обыгрывается и в оправах часов XVIII в., выполненных английскими мастерами для Китая (бронза, золочение, цветные камни и стразы, инкрустация, размеры: 80×39×39 см и 67,7×32×32 см) [12, с. 136, 137] и кантонскими мастерами периода Цянь-лун (бронза, полихромная эмаль, золочение, 71×29×26 см; дерево, резьба, инкрустация, роспись, 134×111×26,5 см) [11, с. 243; 12, с. 63].

¹⁰ Заимствованные европейцами из Китая фейерверки относятся к наиболее традиционным формам праздничных развлечений Поднебесной империи и восходят к древнему культу огня, нашедшему выражение в новогоднем Празднике фонарей. В период Цин эта традиция развивалась при маньчжурском дворе. Так, сопровождавший посольство Л.В. Измайлова художник Г.И. Унферцагт описал фейерверк в Пекине по случаю наступления 1721 года. Забава произвела большое впечатление на русских послов, приглашённых на торжество императором Канси. В новогоднем небе поочередно вспыхивали изображения драконов, змей, часов. Заключительной стадией представления было появление множества фонарей и огненной пагоды [6, с. 572–573]. В приведённом свидетельстве безусловный интерес вызывает и тот факт, что часы явились декоративным мотивом для новогоднего фейерверка. В XVIII в., особенно в первой его половине, праздничные фейерверки входили в череду придворных увеселений правителей разных стран. Первым ценителем на Западе искусства «игры с огнем» стал, вероятно, Король-солнце Людовик XIV, применивший фейерверки в программе своих версальских праздников. Но, едва возникнув на европейском небосклоне, они быстро сделались любимым развлечением знати, поскольку в полной мере отвечали духу времени. Подтверждением особой популярности фейерверков вне Китая служит их присутствие в составе дипломатических даров. Например, в списке, приведённом в мемуарах Д. Белла, среди вещей, переданных Петру I от императора Кан-си, наряду с изделиями из шёлка, фарфора, золота и эмали упоминаются «два ящика ракет для фейерверков» [6, с. 531–536]. Искусство фонтанов, являясь сложным способом организации природной среды, требующим специальных знаний в области механики и гидравлики, широко применялось в европейских регулярных парках. В период Цин

оно было адаптировано для Китая придворными художниками-миссионерами, создавшими под руководством М. Бенуа серию фонтанов в летней императорской резиденции Юаньминъюань вблизи Пекина (подробнее см.: [5]). Этот исторический эпизод причудливым образом трансформировался в несколько гротескную жанровую сцену в духе шинуазри (с фигурами европейцев, занятых устройством водопровода), встроенную в классически строгую композицию кантонских часов, украшенных элементами ордерной архитектуры, мотивами фонтанов и фейерверков (золочёная бронза, размеры: 90×48×19,5 см, период Цянь-лун) [12, с. 67].

¹¹ Сравнительно редкий вариант «псевдоготических» часов представлен бронзовым золочёным творением придворных мастеров середины или конца периода Цянь-лун [11, с. 240].

Литература

1. *Бичурин (Иакинф) Н.Я.* Статистическое описание Китайской империи. Пекин, 1910.
2. Кабинет драгоценностей Августа Сильного. Из собрания Зелёных сводов. Дрезден (каталог временной выставки в ГИКМЗ «Московский Кремль»). М., 2006.
3. Кунсткамеры Габсбургов. Магия природы и механизм вселенной. Из собрания Музея истории искусств. Вена (каталог временной выставки в ГИКМЗ «Московский Кремль»). М., 2005.
4. *Неглинская М.А.* Механические часы в цинском Китае (XVII – начало XX вв.) // XXXV НК ОГК. М. 2005. С. 263–285.
5. *Неглинская М.А.* Юаньминъюань // Духовная культура Китая. Т. 6. М., 2010. С. 881–883.
6. Русско-китайские отношения в XVIII в. Т. 1 (1700–1725). М., 1978.
7. *Фишман О.Л.* Китай в Европе: миф и реальность. XIII–XVIII вв. СПб., 2003.
8. *Яковлева Л.А.* Швейцарские часы и табакерки XVII–XX веков. Художественная эмаль в собрании ГЭ. СПб., 1997.
9. Гугун дяокэ чжэньцуй (Собрание шедевров резьбы и гравировки музея Гугун). Пекин, 2002.
10. Хуанчао лица туши (Образцы предметов ритуальной утвари царствующей династии). Б.м., 1766.
11. Цингун сиян ици (Измерительные приборы западного образца [в собрании] цинского двора). Шанхай, 1999.
12. Цингун чжунъюэ чжэньцан (Сокровища собрания стальных и карманных часов цинского двора). Сянган, 1995.
13. Циньдин Сидин гуцзянь (Высочайше утверждённый [каталог] древностей кабинета Сидин). Шанхай, 1889.
14. Чжуму яцзяо дяокэ (Резьба и гравировка по бамбуку, дереву, кости и рогу). Шанхай, 2001.
15. *Michaelson C.* Gilded Dragons. Buried Treasures from China's Golden Ages. L., 1999.
16. *Patrizzi O.* The watch market in China // *Arts of Asia*, May–June 1980.
17. Treasures of Catherine the Great. L., 2000.