

УДК 7.0415(510) «9-16»

Хао Сяо Хуа

Львовская национальная академия искусств

ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ КИТАЯ X — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВВ.: ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ, МЕСТО ПОРТРЕТА В ИЕРАРХИИ ЖАНРОВ

Хао Сяо Хуа. Портретная живопись Китая X — первой половины XVII вв.: особенности развития, место портрета в иерархии жанров. Рассмотрены особенности развития китайской портретной живописи в художественном и социокультурном контекстах. Отмечены факторы, повлиявшие на развитие портрета на протяжении исследуемого периода: религиозные доктрины конфуцианства, даосизма, буддизма, повествовательный жанр в литературе, деятельность Императорской академии живописи и другие. Проанализированы произведения живописцев-портретистов из китайских и зарубежных собраний, в том числе живописные портреты из Киевского музея Западного и Восточного искусства им. Б. и В. Ханенко, определены направления в развитии жанра во времена правления династий Сун, Юань, Мин. Выяснена типология портретного жанра. Материал рассмотрен согласно принятой в китайском искусствоведении периодизации, которая изучает развитие искусства и культуры в целом по эпохам правящих династий.

Ключевые слова: физиогномика, жэнь-у, мемориальный портрет, «свитки живописи», няньхуа, вэньжэньхуа.

Хао Сяо Хуа. Портретний живопис Китаю X — першої половини XVII ст.: особливості розвитку, місце портрета в ієрархії жанрів. Розглянуто особливості розвитку китайського портретного живопису в художньому та соціокультурному контекстах. Відзначені фактори, що впливали на розвиток портрета протягом досліджуваного періоду: релігійні доктрини конфуціанства, даосизму, буддизму, оповідний жанр у літературі, діяльність Імператорської академії живопису та інші. Проаналізовано твори живописців-портретистів із китайських та зарубіжних збірок, в тому числі живописні портрети з Київського музею Західного і Східного мистецтва ім. Б. і В. Ханенків, визначені напрямки у розвитку жанру за часів правління династій Сун, Юань, Мин. З'ясовано типологію портретного жанру. Матеріал розглянуто згідно з прийнятою у китайському мистецтвознавстві періодизацією, яка вивчає розвиток мистецтва та культури в цілому по епохам правлячих династій.

Ключові слова: фізіогноміка, жень-у, меморіальний портрет, «свої живопису», няньхуа, веньженьхуа.

Hao Xiao Hua. Chinese portrait of X — the first half of XVII century particular development and a place of portrait in the hierarchy of genre. The features of the development of chinese portraiture in art and socio-cultural context have been viewed. Attention have been payed to factors that influence the development of a portrait during the study period: religious doctrines of Confucianism, Taoism, Buddhism, the narrative genre in literature, the activities of the imperial Academy of painting and others. The works of painters, portrait painters of the chinese and foreign collection have been analyzed including portraits of the Kiev Museum of Western and Oriental Art of B. and V. Khanenko, directions on the genre move under the Song, Yuan, Ming have been defined. In the article the typology of the portrait genre have been cleared. The material have been examined according to the adopted Chinese art history periodization, which studies the development of arts and culture in the whole epoch the ruling dynasties.

Keywords: physiognomy, zhen-u, memorial portrait, scrolls of painting nianhua, wenrenhua.

Постановка проблеми. Актуальность. Исследуемый в статье период охватывает время правления династий Сун, Юань, Мин. Смена правящих династий оказала существенное влияние на все сферы жизни Китая и в значительной мере определила направления развития портретного жанра в живописи и его место в жанровой структуре национальной живописи, которая сохраняет свое ведущее значение в изобразительном искусстве Китая. До нашего времени портретное наследие X — пер. пол. XVII вв. сохранилось далеко не в полном объеме. О многих портретах известно из литературных источников, иные дошли до нас в копиях более позднего времени. Поэтому портретное искусство периода династий Сун, Юань, Мин представляет значительный интерес. Его изучение в контексте художественных тенденций, которые формировались под влиянием различных факторов, является актуальным в современном китайском искусствознании. Проблема актуализируется и тем, что в Украине, в Киевском музее Западного и Восточного искусства им. Б. и В. Ханенко хранится коллекция картин китайских живописцев этого периода, которые не известны китайским исследователям.

Целью статьи является всестороннее исследование художественных особенностей портретной живописи времени трех династий.

В соответствии с целью поставлены **задачи:** проанализировать процессы, которые определили характер портрета и его место в иерархии живописных жанров; раскрыть художественные особенности портретной живописи на примере анализа произведений выдающихся живописцев этого времени.

Связь с научными или практическими задачами. Направление работы связано с планами подготовки специалистов кафедры теории и истории

искусства Львовской национальной академии искусств.

Анализ последних исследований и публикаций. Портретная живопись династий Сун, Юань и Мин рассматривается, преимущественно, в трудах по истории китайской живописи таких известных авторов, как Чжан Гуаньин [1], Лю Юаньфэн [2], Сюй Хупин [3], Лю Чжигуй [4] и др. Особенный интерес представляют источники, которые изучают живопись той или иной династии. Такие труды начали выходить в печати с начала 1990-х гг. Это книги Шан Гоцзяня о живописи Мин [5], Линь Пэнчжэна о живописи Сун [6] и др. Но эти источники раскрывают проблему лишь в общих чертах, что и побудило автора провести всестороннее исследование портрета в живописи X — пер. пол. XVII вв.

Изложение основных результатов исследования. В начале X в. в Китае происходят драматические события, которые приводят к распаду страны. Во второй половине X в. Китай вновь объединяется под властью династии Сун (960–1279), что открывает новую эпоху в его истории.

На протяжении этого времени ведущим видом искусства остается живопись, в которой утвердилась главенствующая роль жанров хуа-няо (цветы-птицы) и шан-шуй (пейзаж). Выдающимися мастерами живописи были Хуань Цюань (Яо Чжу), Ли Гун-линь (по прозвищу Лунмянь Цзюйши, буквально Отшельник со Спящего Дракона), Сюй Си, Гуань Сюй, Ли Сун, Го Си и многие другие. В их творчестве портрету была отведена далеко не главная роль, и в этом жанре было создано значительно меньше произведений, чем в хуа-няо или шан-шуй. Однако интерес к портретному жанру был значительным. Об этом свидетельствует тот факт, что в сунское время были написаны трактаты о портрете Го Жо-сюя, Су Ши, Чэнь Цзао. Для них образцом портретного искусства было творчество живописца эпохи Тан Гу Кайчжи, который одним росчерком кисти мог раскрыть душу изображаемого человека. Су Ши и Чэнь Цзао, также как и Гу Кайчжи, выступали против изображения человека в состоянии неподвижного величия. Чэнь Цзао учил, что изображать человека следует в мгновения радости, печали, душевного смятения, когда раскрывается его душа [7: 231].

Су Ши в своем коротком сочинении о портрете [7: 240] впервые высказал мысль о том, что портретное искусство связано с физиогномикой (сянфа). Впоследствии, принципы сянфа будут развиты в теориях последующих столетий. Су Ши считал, что прежде, чем писать портрет конкретного человека, следует подсмотреть его поведение, движения, чтобы схватить его характер и выразить его в чертах лица. Заметим, что именно Су Ши ввел в обращение термин «живопись благородных людей» — «вэньжэньхуа», «шидафу», «подразумеваемая под этим конфуцианским понятием, что лишь люди благородного происхождения могут достичь в

живописи подлинного выражения сущности мира, тогда как профессиональные живописцы остаются лишь грубыми ремесленниками» [6: 69].

Художники «вэньжэньхуа» в значительной степени определили общий характер живописи сунского времени. Будучи противниками академических приемов живописи, они проповедовали свободное творчество, основанное на умении уловить внутреннюю суть предмета. Творчество этих художников оказало заметное влияние на народную живопись нянь-хуа, которая была популярна в Китае еще со времен правления династии Тан [8: 77].

Влияние на видовую и жанровую наполненность живописи оказывали факторы и религиозного характера. Именно этим объясняется преимущество жанров хуа-няо и шан-шуй в живописи Сунской династии. Причиной этого явления стали процессы, возникшие в стране с ослаблением и последующим падением династии Тан, когда в период политической борьбы усилилось религиозное противостояние конфуцианства и буддизма. При сильной политической власти Тан в стране мирно уживались буддизм, даосизм и конфуцианство. В обществе высоко ценилась личность человека, богатство его внутреннего мира, что нашло свое выражение в блестящем расцвете портрета. С падением Тан ситуация резко изменяется: новые правители отдают предпочтение буддизму, который вступает в противоречие с даосизмом, его философско-этической доктриной. В спорах с даосизмом победу одержал буддизм в лице секты чан (яп. дзэн), которая проповедовала поиск истины не в активной деятельности, а в созерцании, в уходе в божественный мир вечного покоя. Его можно достичь не с помощью науки, философии, практической деятельности, а лишь обратившись к природе, постигая ее вечную божественную красоту. Этой доктрине наиболее отвечали жанры хуа-няо (цветы-птицы) и шан-шуй (пейзаж), достигшие в это время блестящего расцвета и популярности.

При правлении Сун на государственной основе была учреждена Императорская Академия живописи, которую называли «Академией живописи, всегда следующей за императорским двором», действовавшей вначале в Бяньдзине (Кайфыне). После падения Кайфына под ударами кочевников политическая и культурная жизнь переместилась на юг, в Ханчжоу. Сюда переехали многие живописцы, которые продолжили традиции Императорской Академии Кайфына [9: 112].

В первых десятилетиях XI в. при императоре Чжэнь Цзуне даосизм вновь получил государственную поддержку, и некоторые художники обратились к обширному пантеону даосских божеств, сделав их темой своих фресок и «свитков живописи». Их, а также и святых буддийского пантеона, изображали на стенах захоронений. Эти фрески представляют особый интерес, поскольку изображают многофигурные композиции: небожителей, их окружение,

монахов, слуг, наделяя своих персонажей выразительными характеристиками. Эти фрески далеки от мастерства живописи времени Хань или Тан, но в отличие от религиозной тематики фресок в гробницах древнего времени, сунские росписи обращены к светской жизни, реальному человеку, его окружению, что в определенной степени повлияло и на портретную живопись на свитках.

Живопись времени поздней Сун в истории китайского искусства прославилась такими именами, как Ли Гун-линь, Ли Сун, Чжан Дзэдуан, Го Си, Лян Кай, Чжан Сычун и многими другими [6: 111]. Стиль их живописи отличался особенной красотой линии, штриха, умением передавать состояние природы, особенную красоту цветов, стройность бамбука, величие сосен. Они, также, писали многофигурные композиции на исторические и бытовые сюжеты, темами их картин часто становились популярные анекдоты. Примером немногочисленных портретных произведений может быть знаменитый свиток известного сунского живописца, работы которого были популярны в Японии, Лян Кая «Поэт Ли Бо медитирующий стихи». Лян Кай работал в первых десятилетиях XIII в. Он был придворным живописцем, специализировавшимся на изображении пейзажей, в композицию которых он мастерски включал фигуры людей. Произведения Лян Кая представляют линию эскизного портрета. Его манера письма отличалась простотой и легкостью. Поэт Ли Бо (701–763) изображен в образе путника, даосского отшельника, который, находясь в вечном странствии, стремится найти истину и таким образом приблизиться к вечности. И в сунскую эпоху, и позже в образе путника даоса принято было изображать поэтов, философов, ученых. На портрете из Национального музея в Токио поэт изображен в профиль, что не часто встречалось в живописи Старого Китая. Но именно такой ракурс придает изображению особую выразительность. Фигура Ли Бо выполнена всего лишь несколькими линиями, но и этого достаточно, чтобы передать возвышенный дух и сосредоточенность мысли поэта. Его длинная накидка выполнена штрихами, разными по ширине и густоте используемой туши. Этот прием нанесения туши называется цзин би — короткая (сокращенная) тушь и результат здесь зависит от умения владеть твердой кистью, то нажимая, то слегка касаясь ею поверхности бумаги [6: 117–118]. В портрете Ли Бо художник создал обобщенный образ Поэта как творческой личности, заботясь не столько о передаче портретных черт, сколько о духовной атмосфере творческого настроения поэта. Лян Каю принадлежит еще один портрет великого китайского поэта, в котором он передает портретное сходство: все внимание сосредоточено на лице поэта. И в этом портрете поэт изображен вдохновенным Творцом. В XVIII веке стиль Лян Кая называли образцом «простого штриха», который в будущем оказал влияние на китайский графический

портрет. Он, также, владел сложной техникой «рубленого тростника», которую использовал при изображении бамбука. В этой технике выполнено его произведение «Хуэй Нэн колет бамбук». Здесь изображен Шестой патриарх чан-буддизма (638–713), знаменитый своей «Сутрой помоста шестого патриарха», окончательно сформировавшей главные особенности китайского чан-буддизма. В Японии эта картина называлась «Шестой патриарх». Художник изображает Хуэй Нэна простым работником, который энергично рубит бамбук, присев на корточки. Произведение Лян Кая свидетельствует о новом подходе к изображению буддийских святых, о желании художника сделать их близкими и понятными народу. Это говорит о том, что, начиная с сунского времени, буддийское искусство в Китае демократизируется, очеловечивается, и образ Шестого патриарха в картине Лян Кая воспринимается как портрет крестьянина, занятого своим будничным трудом.

Выдающимся живописцем сунского периода был Ли Гун-линь (1040–1106). Китайские источники сообщают, что он был искусен в изображении пейзажа, людей и лошадей [6: 115]. Художник был близок к кругу эрудитов, вэньжэньхуа, предпочитая держаться в стороне от официальной Императорской академии. Он не только усердно изучал творчество своих предшественников, в первую очередь Гу Кайчжи и Хань Ганя, но и стремился обновить технику живописи, вносил новые настроения в изображение своих персонажей. Его письмо отличалось тщательностью прорисовки формы, работая тонкой кистью, он стремился к гармонии «тонкости» и «толщины» линий, «плотности» и «мягкости» [11: 89–90]. Одной из любимых тем его картин была «Конь и конюх». Ему принадлежит свиток «Пять хотанских лошадей с конюхами» из Музея Гугун в Пекине. Коня он изображал в разных ракурсах. Образы слуг — конюхов, всегда изображенных справа, индивидуальны, выразительны, это своего рода галерея портретов людей из народа разного возраста, разных характеров, одетых в разные одежды. В определенной мере, в манере их изображения чувствуется влияние няньхуа, что было не удивительно, поскольку и Ли Гун-линь, и народные художники были свободны от требований официального искусства.

В начале XIII в. мощной военной силой в Азии становятся монголы, которые быстро продвинулись на восток, завоевав огромные территории Азии и Европы. В 1279 году южносунское правительство подписало капитуляцию, сдав без боя столицу страны, город Ханчжоу. В Китае установилась власть монгольской династии: новая эпоха получила название Юань, что означает «Начало» (1271–1368), первым императором которой стал внук Чингисхана Хубилай-хан (император Ши-цзу) [12: 77].

С установлением юаньского правления, многие образованные, патриотически настроенные люди, среди которых было немало живописцев, от-

казались идти на службу к чужеземцам, сохраняя верность режиму Сун. Художники удалились на юг, многие стали отшельниками и создавали свои произведения среди пышной южной природы. При юаньском дворе было сосредоточено много живописцев, но как таковая, Императорская академия уже не существовала. Преемники Хубилая позиционировали себя последователями конфуцианства и, пытаясь показать свою образованность, покровительствовали искусству. Поддержкой администрации пользовались и даосизм, и буддизм. Можно сказать, что духовные устои китайской, сунской, цивилизации в целом не пострадали. В духовной жизни китайского общества наблюдались определенные новаторские процессы: развивалось изобразительное искусство (живопись), драма («юаньская классическая драма»). В творчестве китайских живописцев юаньского периода преимущество, как и в сунский, сохранялось за шань-шуй и хуа-няо, популярным был также жанр жэнь-хуа. Портрет развивался в пределах жэнь-хуа, также, как и в сунское время, а как самостоятельный жанр был представлен лишь не многими произведениями.

Художником, творчество которого совпало с переломным периодом истории страны, был Цянь Сюань (1235 — около 1307). Он работал на юге страны — в родном городе Усине и сунской столице Линьянь (Ханьчжоу), где пользовался большим успехом в среде образованных людей, известных как «Восемь талантов из Усина». Они выдвинули программу, целью которой было сохранение китайских духовных ценностей в новых условиях. В эстетическом осмыслении искусства они следовали «духу древности», гуи [13: 210]. Этим термином обозначали простоту, безыскусность, даже примитивность живописи няньхуа, народной картины [8: 89–90]. «Дух древности» распространялся не только на пейзаж и живопись цветов и птиц, но и на живопись фигур и предметов. Они выдвинули творческую программу, целью которой было сохранение традиционных китайских духовных ценностей в условиях монгольского режима. В этом жанре художники ориентировались на древние образцы [1: 165].

В живописи фигур Цянь Сюань старался передать простоту и искренность древней живописи. «Дух древности» проявлялся в произведениях Цянь Сюаня не только в особенностях жанровой структуры, но и стиле, тематике. Он создавал свои произведения в стиле «сеи», «передача идеи», или живописи свободной кистью, популярной у художников круга вэньжэньхуа, которых больше волновало воплощение в картине эмоционального настроения, чем тщательная передача деталей. Для «живописи фигур» он выбирал известные со времени Тан сюжеты, но не копировал, а интерпретировал их по-своему. Это такие известные свитки (чаще всего горизонтальные), как «Император Минхуан учит Ян Гуйфэй играть на флейте» (Музей Гугун, Пекин), «Ян Гуйфэй садится на коня, отправляясь на

охоту с императором Сюаньцзуном (Минхуаном), сидящим на белом коне в сопровождении восьми конюхов и четырех служанок» (Галерея Ч. Фрира, Вашингтон, США), «Ши Мяо и теленок» (музей Гугун, Тайбэй) и другие [10: 144]. Эти персонажи — реальные люди, жившие в VIII в., они были героями свитков танских художников и сохранили свою популярность и в последующие века, а история с Ши Мяо, честным чиновником, который не брал взятки, произошла в III в. и позже часто повторялась ввиду своей постоянной актуальности [13: 45–47]. Следует отметить, что эти сюжеты были популярны и в литературе, в городской повести хуабэнь («основа рассказа») XVI–XVII в., связанной с устным народным творчеством. Отсюда повествовательность, характерная для жанров няньхуа и жэнь-хуа. Сюжеты на свитках Цянь дополнены назидательными надписями и стихотворениями, написанными самим художником или его современниками. Еще одна черта роднит картины Цянь с танской классикой: подобно архаическим работам в этом жанре, все они выполнены на гладком, слегка окрашенном фоне, отсутствует предметное окружение и пейзаж, с главными героями изображены только слуги, служанки и конюхи. Живописец мастерски передает выражение лица, ракурс, позу, определяющую роль персонажа в изображаемой сцене, одежду, которая соответствует занимаемой должности. Эти картины выполнены в мягкой, размытой, гармоничной колористической гамме, что было характерно для стиля сеи. Эти картины являются примером того, что в Китае называют «прелестью покоя» [2: 67].

Портретами в чистом виде были его свитки с изображением знатных людей, почти всегда верхом. Примером может быть свиток «Юноша в красном верхом на коне с большим луком в руке». На свитке начертаны стихи автора и дата — 1290 г. Несколько надписей на этом свитке выполнены в позднюю Юань и Мин. Свиток хранится в Британском Музее, в Лондоне. Это произведение выполнено в стиле «гунби», которым пользовались художники Императорской академии живописи.

Иногда этот стиль называют «стилем четких линий». Художник тщательно выписывает детали и контурные линии, заполняя очерченные плоскости яркими минеральными красками. Белый конь, черное седло, красная одежда богатого юноши — эта яркая, звонкая палитра создает впечатление торжественной приподнятости [7: 153–155].

У Цянь Юаня учились многие живописцы, но самым известным был Чжао Мэнфу (Чжао Цзы-ан), известный, также, по прозвищам Оубо, Сунсюэ, Сунсюэ-даожэнь («Монах среди сосен и снега»), Шуйцзингун-даожэнь («Монах из Хрустального дворца») (1254–1322), прославившийся и как каллиграф, и поэт [7: 157]. В Пекине, в музее Гугун хранится его «Автопортрет в бамбуковой роще» (1299), первый автопортрет в китайской живописи. Художник изображает себя в белых одеждах даос-

ского монаха. Среди высоких, стройных деревьев его фигурка кажется несоизмеримо маленькой. Но присутствие в картине бамбука возвышает человека: бамбук в классической китайской живописи является синонимом интеллекта художника, выражает движение его души, символизирует мужество и благородство, справедливость, моральную и духовную стойкость [2: 80].

Любимой темой художника были люди и лошади. В своих произведениях он следовал традициям Хань Ганя и Лу Гун-линя. Одним из известнейших произведений является «Портрет чиновника верхом на коне» (1296) из коллекции Метрополитен музея (США) [14: 112], горизонтальный свиток, длиной 626 см.

По просьбе императора Чжао Мэнфу написал картину «Монах в красной одежде» (1304), в которой увековечил ламу из секты Сакья по имени Данба, умершего в 1303 году. Монах изображен в ярко-красном одеянии, вокруг его головы нимб, свидетельствующий о достижении святости, в ухе золотая серьга, что указывает на его индийское или центрально азиатское происхождение. В этом произведении Чжао также постарался передать «дух древности», используя приемы сине-зеленого пейзажа, характерного для эпохи Тан; об этом же свидетельствует его надпись на свитке, сделанная в 1320 году. Монах изображен в традиционной позе на фоне камней и деревьев, что играет здесь символическую роль. Камень в конфуцианстве, даосизме, буддизме является символом бессмертия, нерушимости, Высшей Реальности. Камень и деревья символически взаимосвязаны и представляют Космос во всей его полноте и вечности. Все это наполняет картину глубоким значением, придает ей особый смысл. Чжао Мэнфу на одной из своих работ оставил каллиграфическую надпись, которая характеризует его творческие установки: «Самым драгоценным качеством живописи является дух древности... Мои собственные картины могут показаться выполненными совсем просто и небрежно, но истинный ценитель поймет, что они следуют древним образцам, и поэтому заслуживают похвалы. Я говорю это для знатоков, а не для невежд» [14: 67].

В Киевском музее Западного и Восточного искусства им. Б. и В. Ханенко хранится свиток с портретом женщины, одной из прекрасных дам из окружения императора. Его автором была Гуань Дошэн (1262–1319), каллиграфистка, художница и поэтесса, жена Чжао Мэнфу. Портреты из киевского собрания не упоминаются ни в одном из списков ее произведений. Портрет девушки (начало XIV в.) написан на гладком, светлом фоне шелкового вертикального свитка. Прекрасная дама одета в длинное платье, подпоясанное длинным черным поясом. Ее левая рука касается щеки, что означает печаль и покорность. Складки платья прорисованы волнистыми линиями, создается впечатление, что они прозрачны. Гуань Дошэн была первой китай-

ской художницей, ее творчество высоко ценится в современном Китае у женщин, посвятивших себя искусству. Одухотворенностью образа отличается портрет рисующей девушки из киевского собрания. Возможно, это автопортрет художницы.

Выдающимся портретистом периода Юань был Ван И, автор трактата о тайнах портретной живописи и ряда портретов, но сохранились до нашего времени лишь немногие его портреты и картины других жанров. Наиболее известной его работой является портрет Яна Чжуси (Ян Цяня по прозвищу «Бамбук-запад») (1363), известного ученого и поэта. Художник исполнил лишь фигуру поэта, а пейзаж — сосну и камни, написал его современник Ни Цзань [14: 154]. Пейзаж придал содержанию образа глубину и значимость. Изображение Яна Чжуси помещено на длинном горизонтальном свитке, стихами, в которых поэт воспевает природу, красота которой вселяет в душу человека радость. И стихи, и пейзаж дополняют характеристику произведения. В портрете Яна Чжуси, как это принято в Китае, поза, атрибуты, окружающие предметы являются символами, понятными образованному зрителю. Окружив известного поэта символическими предметами — сосной и камнями, олицетворяющими честность, чистоту, твердость духа и прямоту, художник наделяет героя высокими духовными качествами [14: 153].

В 1368 году в Китае в результате изгнания монголов, была установлена новая династия — Мин, правление которой продолжалось до 1644 года.

Время династии китайских правителей Мин (1368–1644) — очень важный период в развитии китайского государства. Изгнав монгольских завоевателей, императоры династии Мин восстановили хозяйственную жизнь и укрепили политическую мощь государства, превратив его в могущественную империю с неограниченной властью императора [12: 79]. Поэтому живопись этого периода отличается от прошлого усилением канонизации художественных приемов.

В начале правления Мин была учреждена Императорская Академия живописи [9: 113–114]. Живописцы-академики писали портреты, выполняя требования императора, о чем свидетельствуют письменные источники. Но до нашего времени дошли лишь немногие произведения. Вновь открывшаяся Академия живописи пыталась насильственно возродить блеск искусства периодов Тан и Сун. Ни одна эпоха не оберегала с такой тщательностью традиции прежних веков: художники должны были строго следовать предписаниями в выборе темы, сюжетов и методов работы. Непокорные подвергались суровым наказаниям, вплоть до смертной казни.

На протяжении трех веков господства династии Мин в Китае работали многие талантливые живописцы, пытавшиеся отойти от рутины и внести в искусство новые веяния. Уже в период Мин



Рис. 1. Лян Кай. Поэт Ли Бо, медитирующий стихи. Начало XIII в. Шелк, тушь. Токийский национальный музей. Япония



Рис. 2. Ван И. Портрет Яна Чжуси. Вторая половина XIV в. Фрагмент. Бум., тушь. Музей Гугун, Пекин



Рис. 3. Цянь Сюань. Юноша в красном верхом на коне с большим луком в руке. 1290. Бум., тушь. Музей Гугун. Пекин

стали складываться многочисленные художественные школы вдали от столицы, на юге страны, где мастера испытывали меньшее давление официальной власти, и можно было творчески развивать традиции прошлых веков.

Портрет в его «чистом» виде мы встречаем в произведениях специфического типа — в мемориальном портрете, популярном во времена Мин. Это были парные портреты, изображающие сановника и его жену, написанные уже после их смерти. К портретам такого рода предъявляли обязательные требования: одежда и атрибуты сановника должны были соответствовать классу, то есть чину, уровню занимаемой им должности, и платье жены также должно было отвечать этим требованиям, включая фасон, узоры, украшения. Внешне изображенные похожи друг на друга, но в китайской мемориальной портретной живописи прежде всего важно было с полной определенностью указать на место, которое занимал человек в иерархии чинов. Считалось, что именно по этим признакам его уважали современники, и будут почитать и помнить потомки.



Рис. 4. Чжао Мэнфу. Автопортрет в бамбуковой роще. 1299. Бум., тушь. Музей Гугун. Пекин

В Киевском музее Западного и Восточного искусства им. Б. и В. Ханенко в фондах отдела искусства Востока хранится пятое издание компендиума от 1982 г., в котором представлены мемориальные портреты сановников династии Мин, выполненные художником Вань Шоу-ци (1603–1652). Он был известным каллиграфом, поэтом, мастерски резал печати, как живописец увлекался пейзажем, писал портреты. Произведения из музейной коллекции выполнены на шелке тушью и минеральными красками. Портретируемые размещены в центре картины фронтально, в торжественно застывшей позе, лица бесстрастны. Поза, одежда, аксессуары, выражение лица должны свидетельствовать о них, как о людях высокой морали, верных своему служебному и супружескому долгу [5: 59]. Художник с особой тщательностью прорисовывает придворный костюм, предписываемый весьма строгими правилами этикета и императору, и всей императорской семье, а также высшим государственным чиновникам. Дело в том, что возрождение в период правления Мин государственных иерархических отношений требовало четко оформленного канона, воплощенного в костюмных ансамблях, отразивших утвержденные властью императора сословные различия. В эпоху правления династии Мин этим целям служила и тщательно продуманная и законодательно утвержденная разработка деталей, составляющих костюмный ансамбль чиновников, его орнаментация, его цвет. Этим правилам строго придерживался Вань Шоу-ци в своих мемориальных портретах, выполненных по повелению императора. Они представляют интерес как источник информации о костюмах правления династии Мин, а значит и о культуре, и о людях этой эпохи в целом.

Своеобразным живописцем заключительного периода Мин был Чэнь Хуншоу [5: 61]. Он писал портреты людей, живших в разное время, но близких ему по духу. Его героями были яркие свободлюбивые, как и он сам, личности. Это ученые мужи и отшельники, придерживавшиеся высоких моральных принципов. В портретах образы своих героев художник наделял гротескными чертами. Возможно, придавая лицам такое нетрадиционное, непринятое официальной живописью выражение, он хотел показать собственную неудовлетворенность царившими в обществе во времена правления Мин моральными нормами. Пребывая в Пекине, по заказу императора он выполнил сорок восемь копий портретов императоров прошлых династий, но удовлетворения художнику это не принесло [5: 67]. В атмосфере столицы он не прижился и отправился на юг, в Ханчжоу, где и прожил до падения династии Мин. Большой интерес представляют его женские портреты, такие, как «Девушка перед зеркалом», «Приготовление чая». Образы женщин он наделял

особенной красотой и изяществом, воспевая идеал хрупкой красоты, близкий к современной ему поэзии. Его манера письма была изящной, он блестяще владел линией. Его штриховая линия, посредством которой он прорисовывал одежды, энергична, она опоясывает фигуры, придает им динамику и выразительность: ее сравнивали с изгибами стального клинка [3: 96]. Одежды в портретах Чэнь Хуншоу всегда светлые, легкие, штриховая линия черная или коричневая. Этот контраст придает изображению утонченность и декоративность. Оригинальная живописная манера Чэня оживила однообразную официальную живопись, внесла в нее свежее дыхание жизни.

Выводы. Подводя итог развитию портрета X — пер. пол. XVII вв., следует отметить, что на протяжении этого длительного исторического периода в портретной живописи происходили сложные процессы. В этом жанре китайскими художниками было сделано много нового и важного как в аспекте содержания, так и с точки зрения формального решения. Влияние на развитие портрета этого времени оказали события политической жизни страны — смена правящих династий и религиозно-философские установки даосизма, конфуцианства и буддизма. В живописи этого времени сложились три направления: официальное, представленное Императорской Академией живописи, и направления, не связанные с требованиями следовать академическим канонам: *вэньжэньхуа* — живопись образованных людей, и *няньхуа* — народная картина. Тем не менее, создание сунской Императорской Академии живописи (Ханьлинь тухуаюань) было важным событием в культурной жизни Китая, поскольку ее деятельность способствовала накоплению художественных традиций. В период правления монгольской династии Академия почти не функционировала и возобновила деятельность при Минах. Анализ портретов, созданных во времена правления Сун, Юань и Мин показал, что большое значение для живописцев этого времени имели традиции живописи династии Тан, творчески развиваемые ведущими живописцами. Проанализированный материал показал, что в портрете воплощались не только философские и религиозные концепции: художники наполняли портреты повествовательностью, глубоким содержанием. Портреты X — пер. пол. XVII вв. доносят до нашего времени эстетические идеалы, нравственные установки китайского общества.

Перспективы дальнейших исследований. Исследование китайской портретной живописи в ее историческом развитии может быть полезным для дальнейшего изучения истории китайского искусства. Также, исторический портрет может быть использован при изучении истории национального костюма.

Література:

1. 张冠印, 中国人物画史, 北京, 2002年, 380页 Чжан Гуаньин. История китайской портретной живописи / Чжан Гуаньин. — Пекин, 2002. — 380 с.
2. 刘元锋, 中国传世人物名画, 山东, 2003年, 120页. Лю Юаньфэн. Китайские классические шедевры / Лю Юаньфэн. — Аньдун, 2003 — 120 с.
3. 徐湖平, 明清肖像画, 天津美术出版社, 2003年, 188页. Сюй Хупин. Портретная живопись династий Мин и Цинь / Сюй Хупин. — Тяньцзинь, 2003. — 188 с.
4. 刘治贵, 中国绘画源流, 湖南美术出版社, 2003年, 110页. Лю Чжигуй. Длительная история китайской живописи / Лю Чжигуй. — Хунань, 2003. — 110 с.
5. 单国强, 明代肖像画纵观, 美术, 1992年第期, 72页. Шань Гоцзань. Заметки о портретной живописи в изобразительном искусстве династии Мин / Шань Гоцзань. — Пекин, 1992. — 72 с.
6. 林鹏程, 唐五代两宋人物名画, 上海, 2006年, 230页. Линь Пэнчжэн. Известные картины династии Тан, эпохи 5-ти династий и двух династий Сун / Линь Пэнчжэн. — Шанхай, 2006. — 230 с.
7. 张道森, 彭亚, 中国美术史, 开封, 2005年, 530页. Чжан Досын, Пэн Я. Общая история китайского изобразительного искусства / Чжан Досын, Пэн Я. — Кайфын, 2005. — 530 с.
8. 胡昌西, 中国民间艺术. 上海, 1989年. 116页. Хун Чайсин. Хрестоматия по китайской живописи. Народное искусство / Хун Чайсин. — Шанхай, 1989. — 116 с.
9. Пострелова Т. А. Академия живописи в Китае в X–XIII вв. / Т. А. Пострелова. — М: Наука, 1976. — 262 с.
10. 赵力, 于丁, 中国画辞典, 河南2002年, 300页. Джао Ли, Юй Дин. Словарь китайской живописи / Джао Ли, Юй Дин. — Хэнань, 2002. — 300 с.
11. 陈浩, 对毛笔的使用方法的说明, 北京, 1960年, 189页. Цзын Хао Бифацзи. Записки о приемах письма кистью / Цзын Хао Бифацзи. — Пекин, 1960. — 189 с.
12. Кравцова М. Е. История культуры Китая / М. Е. Кравцова. — СПб.: Лань, 1999. — 416 с.
13. 曾国华, 收集中国绘画理论, 1957年, 189页. Дзы Ко-хуа. Собрание текстов по теории китайской живописи / Дзы Ко-хуа. — Пекин, 1957. — 189 с.
14. 雷子人, 国画演进 - 文化情态 · 空间及图式 中国画文库, 四川美术出版社, 2006年, 350页. Лей Цзы Жен. Китайская живопись. Пространство и образы / Лей Цзы Жен. — Шишан, 2006. — 350 с.