

УДК 7.0415(510) «9-16»

Хао Сяо Хуа

Львовська національна академія мистецтв

ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ КИТАЯ Х — 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, влиявшие 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: физиognомика, жэнъ-у, меморіальний портрет, «сувої живописи», нянхуа, венъжэнъхуа.

Хао Сяо Хуа. Портретний живопис Китаю X — першої половини XVII ст.: особливості розвитку, місце портреата в ієрархії жанрів. Розглянуто особливості розвитку китайського портретного живопису в художньому та соціокультурному контекстах. Відзначені фактори, що впливали на розвиток портреата 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, Мін. 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, «сувої живопису», нянхуа, венъжэнъхуа.

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. Актуальність. 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 времен 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 Львовської національної академії мистецтв.

Аналіз последніх досліджень і публікацій. Портретна живопись династій Сун, Юань і Мін розглядається, переважно, в трудах по історії китайської живописі та таких відомих авторів, як Чжан Гуаньїн [1], Лю Юаньфэн [2], Сюй Хупін [3], Лю Чжигуй [4] і др. Особливий інтерес представляють джерела, які досліджують живопис тієї чи іншої династії. Такі праці почали виходити в друкарні з початку 1990-х рр. Це книги Шан Гоцзаня про живопис Мін [5], Лінь Пэнчжэна про живопис Сун [6] і др. Але ці джерела розкривають проблему лише в загальних чертах, що і побудувало автора провести всестороннє дослідження портрета в живописі Х — пер. пол. XVII ст.

Ізложение основних результатів дослідження. В початку Х ст. в Китаї відбуваються драматичні події, які призводять до розпаду держави. Воно відбувається в другій половині Х ст. Китай вновь об'єднується під владою династії Сун (960–1279), що відкриває нову епоху в його історії.

На протяженні цього періоду ведущим видом мистецтва залишається живопис, в якому утвердилається головна роль жанров хуа-няо (цвіти-птиці) і шань-шуй (пейзаж). Видатними майстрами живописі були Хуань Цюань (Яо Чжу), Ли Гун-лін (за прізвищем Лунмінь Цзюйши, буквально Отшельник со Спящого Дракона), Сюй Сі, Гуань Сюй, Ли Сун, Го Сі і багато інших. В їх творчестві портрету була відведена далеко не головна роль, але в цьому жанрі було створено значительну кількість творів, які перевернули традиційну живописну манеру. Однак інтерес до портретного жанру був значительним. Об цьому свідчить той факт, що в сунське століття були написані трактати про портрет Го Жо-сюя, Су Ши, Чэнь Цзао. Для них образцем портретного мистецтва було творчество живописца епохи Тан Гу Кайчжи, який одним росчерком кисті мог розкрити душу зображеного чоловіка. Су Ши і Чэнь Цзао, також як і Гу Кайчжи, виступали проти зображення чоловіка в стані неподвижності величчя. Чэнь Цзао вважав, що зображати чоловіка слід в момент радості, печалі, душевного смутку, коли він відкривається своєї душі [7: 231].

Су Ши в своєму короткому творі про портрет [7: 240] вперше висловив ідею, що портретне мистецтво пов'язано з фізиогномікою (сянфа). Впослідок, принципи сянфа будуть розвинуті в теоріях наступних століть. Су Ши вважав, що перед чиєм писати портрет конкретного чоловіка, слід подивитися на його поведінку, дії, щоб зібрати інформацію про його характер і виразити його в чертах обличчя. Замітимо, що сам Су Ши вважав термін «живопись благородних людей» — «вэнъжэньхуа», «шидафу», «подразуміваний під цим конфуціанським поняттям, що лише люди благородного походження можуть достичь в

живописі подлинного вираження сущності світу, коли як професіональні живописці залишаються лише грубими ремесленниками» [6: 69].

Художники «вэнъжэньхуа» в значительній мірі відрізнялися від академічної живописі сунського періоду. Були проти академічних методів живописі, вони проповідували свободне творчість, основану на здібності уловити внутрішню суть предмета. Творчість цих художників відіграла значущу роль на народну живопись няньхуа, яка стала популярною в Китаї ще з часів правління династії Тан [8: 77].

Вплив на видову і жанрову наповненість живописі оказували фактори і релігійного характера. Іменно цим пояснюється переважання жанрів хуа-няо і шань-шуй в живописі Сунської династії. Причиною цього явища стали процесси, які виникли в країні після падіння династії Тан, коли в період політичної боротьби зрослися релігійні протистояння конфуціанства і буддизму. При сильній політичній владі Тан в країні мирно уживаються буддизм, даосизм і конфуціанство. В суспільстві високо цінилася личність чоловіка, богатство його внутрішнього світу, що нашло своє вираження в бліскучому розкvetі портрета. С падінням Тан ситуація резко змінюється: нові правителі віддають перевагу буддизму, який вступає в протиріччя з даосизмом, його філософсько-етическою доктриною. В спорах з даосизмом перемогла буддизм в лиці секти чан (яп. дзэн), яка проповідувала пошуки істини не в активній діяльності, а в созерцанні, в уході в божествений світ вічного покоя. Його можна достичь не з допомогою науки, філософії, практичної діяльності, а лише обратившись до природи, постигши її вічну божественну красу. До цієї доктрини найбільше відповідалі жанри хуа-няо (цвіти-птиці) і шань-шуй (пейзаж), досягнені в цей період бліскучого розкvetі та популярності.

Під час правління Сун на державній основі була заснована Імператорська Академія живописі, яку називали «Академією живописі», які відповідали за імператорським двором, діяльність якої почалася в Бяньдзіні (Кайфыні). Після падіння Кайфына під удари кочівників політическа і культурна жизнь перемістилась на південь, в Ханчжоу. Сюди переїхали багато живописців, які продовжили традиції Імператорської Академії Кайфына [9: 112].

В перших десятиліттях XI ст. при імператорі Чжань Цзуне даосизм відновив свою державну підтримку, і деяльність художників обертася до широкого пантеону даосських божеств, створивши темою своїх фресок і «світкових живописів». Їх, а також і святих буддистського пантеону, зображені на стенах захоронень. Ці фрески представляють особливий інтерес, оскільки зображені многофігурні композиції: небожителів, їх оточення,

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 взвешенный 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 XVII 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 искушен в изображении пейзажа, людей и лошадей [6: 115]. Художник был близок к кругу эрудитов, вэнъжэньхуа, 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 нянхуа, 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 ідти на службу к чужеземцям, Сохранивши верність режиму Сун. Художники удалились на південь, де багато стали отшельниками та створювали свої твори серед пышної південної природи. При Юанському дворі було зосредоточено багато живописців, але як такова, Імператорська академія уже не існувала. Наслідники Хубила позиціонували себе послідовителями конфуціанства та, намагаючись показати свою образованість, покровительствували мистецтву. Підтримкою адміністрації пользовались даосизм та буддизм. Важко сказати, що духовні устої китайської та сунської цивілізації в цілому не пострадали. В духовній життєвості китайського суспільства наблюдалася певна зупинка: розвивалось образітельне мистецтво (живопись), драма («юанська класическа драма»). В творчестві китайських живописців Юанського періоду преімущество, як і в сунській, Сохранилося за шань-шуй та хуа-няо, популярним був також жанр жэнъю-хуа. Портрет розвивався в пределах жэнъю, також, як і в сунське часы, а як самостійний жанр був представлений лише не багатьма творами.

Художником, творчість якого пов'язана з переломним періодом історії країни, був Цянь Сюань (1235 — близько 1307). Він працював на півдні країни — в рідному місті Усине та сунській столиці Лінъян (Ханьчжоу), де використовувався великим успіхом в середі образованої людності, відомої як «Восім талантів з Усина». Вони відкрили програму, метою якої було Сохраниння китайських духовних цінностей в нових умовах. В естетическому осмисленні мистецтва вони слідували «духу древності», гуї [13: 210]. Цим терміном обозначали простоту, безискусність, навіть примітивність живописів нянъхуа, народної картини [8: 89–90]. «Дух древності» розповсюджувався не тільки на пейзаж та живопис квітів та птахів, але і на живопис фігур та предметів. Вони відкрили творчу програму, метою якої було Сохраниння традиційних китайських духовних цінностей в умовах Монгольського режиму. В цьому жанрі художники ориентувались на давні образи [1: 165].

В живописі фігур Цянь Сюань спробував передати простоту та іскренність давньої живописі. «Дух древності» проявлявся в творах Цянь Сюаня не тільки в особливостях жанрової структури, але і в стилі, тематиці. Він створював свої твори в стилі «сеї», «передача ідеї», або живописи свободної кисті, популярної у художників круга венъжъхуа, яких більше волновало відображення в картині емоціонального настрою, ніж тщательна передача деталей. Для «живописі фігур» він вибирало відомі со времіни Тан сюжети, але не копіював, а інтерпретував їх по-своєму. Це такі відомі світки (чаще всіго горизонтальні), як «Імператор Минхуан вчить Ян Гуйфэя грати на флейті» (Музей Гугун, Пекін), «Ян Гуйфэй сидить на коні, вирушаючи на

охоту з імператором Сюаньцзуном (Мінхуаном), сидящим на білому коні в супроводі восьми конюхів та чотирьох служанок» (Галерея Ч. Фіри, Вашингтон, США), «Ши Мяо та лялька» (музей Гугун, Тайбэй) та інші [10: 144]. Ці персонажі — реальні люди, які жили в VIII столітті, вони були героями світкових танських художників та Сохранили свою популярність в наступні століття, а історія про Ши Мяо, честним чиновником, який не брав взятку, почала в III столітті та пізніше часто повторялась ввиду своєї постійної актуальності [13: 45–47]. Следує відзначити, що ці сюжети були популярні в літературі, в міських повестях хуабэнь («Основа рассказа») XVI–XVII століття, пов'язаної з устним народним творчеством. Отсюди пов'язаність, характерна для жанрів нянъхуа та жэнъю. Сюжети на світках Цянь доповнені надписями та стихотвореннями, написаними самим художником або його сучасниками. Ще одна особливість пов'язана з картинами Цянь з танською класикою: подібно до архаїческих творів в цьому жанрі, всі вони виконані на гладкому, легкому, окрашеному фарбами фоні, відсутнє предметне оточення та пейзаж, з головними героями зображені тільки служби, служанки та конюхи. Живописець майстерно передає вираження обличчя, ракурс, позу, відповідальну роль персонажа в зображеній сцені, одягу, який відповідає занимавшій посаді. Ці картини виконані в м'якій, розмитій, гармонічній колористическій гаммі, яка була характерна для стилю сеї. Ці картини є зразком того, що в Китаї називають «прелестю покоя» [2: 67].

Портретами в чистому вигляді були його світки з зображенням знатних людей, особливо верхом. Приміром може бути світло «Юноша в червоному верхом на коні з великим луком в руці». На світлі написані стихи автора та дата — 1290 р. Нескілько надписей на цьому світлі виконані в поздньою Юань та Мин. Світло зберігається в Британському музеї в Лондоні. Це творческое виконане в стилі «гунбі», яким використовувалися художники Імператорської академії живописі.

Іноді цей стиль називають «стилем чітких ліній». Художник тщательно виписує деталі та контурні лінії, заповнюючи очертані плоскості яскравими мінеральними красками. Білий конь, чорне седло, червоний одяг богатого юноши — це яскрава, звонка палітра створює враження торжественної пропозиції [7: 153–155].

У Цянь Юаня вчилися багато живописців, але найвідомішим був Чжао Мэнфу (Чжао Цзы-ан), відомий, а також, за прізвиськом Оубо, Сунсюэ, Сунсюэ-даожэн («Монах серед сосен та снігу»), Шуйцзінгун-даожэн («Монах з Хрустального палацу») (1254–1322), прославившийся як каліграф, а також поет [7: 157]. В Пекіні, в музеї Гугун зберігається його «Автопортрет в бамбуковій рощі» (1299), перший автопортрет в китайській живописі. Художник зображує себе в білому одязі 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, со 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 насищенно 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 инести в искусство новые веяния. Уже в период Мин

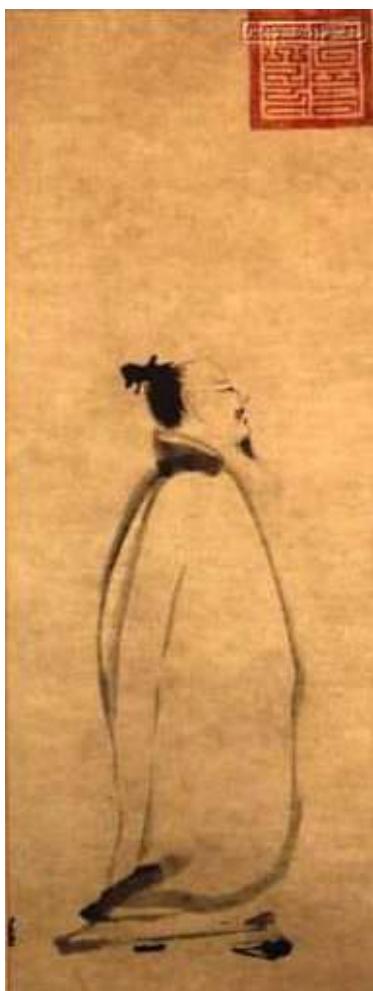


Рис. 1. Лян Кай. Поэт Ли Бо, медитирующий стихи. Начало XIII в. Шелк, тушь. Токийский национальный музей. Япония



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. Чжасо Мэнфу. Автопортрет в бамбуковой
роце. 1299. Бум., тушь. Музей Гугун. Пекин

В Києвському музеї Западного і Восточного искусства ім. Б. і В. Ханенка в фондах отдела мистецтва Востока храниться пяте 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. Этих правил 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 Чэн Хуншоу [5: 61]. Он писал портреты людей, живших в разное время, но близких ему по духу. Его героями были яркие свободолюбивые, как и он сам, личности. Это учёные 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 одежду, энергична, она опоясывает фигуры, придает им динамику и выразительность: ее сравнивали с изгибами стального клинка [3: 96]. Одежды в портретах Чэн 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: вэнъжэнхуа — 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 развивающиеся 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 изучении 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 Цинн / 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 / Джоо 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.