

Чжан Цзунгуан

ПРИДВОРНАЯ РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ ЭПОХИ ЦИН: ПОРТРЕТ

Статья посвящена анализу становления и развития нового сино-европейского метода в дворцовой живописи на примере указанного в названии жанра. Тема цинской придворной живописи была признана актуальной только в начале XXI века. До этого подобные произведения находились в основном в запасниках, поскольку считались эклектичными, "некитайскими" и малоценными в художественном отношении, поэтому глубоких исследований насчитывается пока немного. Автор выделяет и исследует собственно портрет в европейском понимании, жанровые композиции, включающие в себя портрет, а также портрет во время отдыха.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/7-2/56.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 7(69): в 2-х ч. Ч. 2. С. 207-213. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/7-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7

Искусствоведение

Статья посвящена анализу становления и развития нового сино-европейского метода в дворцовой живописи на примере указанного в названии жанра. Тема цинской придворной живописи была признана актуальной только в начале XXI века. До этого подобные произведения находились в основном в запасниках, поскольку считались эклектичными, «некитайскими» и малоценными в художественном отношении, поэтому глубоких исследований насчитывается пока немного. Автор выделяет и исследует собственно портрет в европейском понимании, жанровые композиции, включающие в себя портрет, а также портрет во время отдыха.

Ключевые слова и фразы: придворная живопись; реализм; династия Цин; портрет; сино-европейский метод в живописи.

Чжан Цзунгуан

*Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова при Российской академии художеств
540069091@qq.com*

ПРИДВОРНАЯ РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ ЭПОХИ ЦИН: ПОРТРЕТ

Вплоть до начала XXI века придворная живопись времен империи Цин (1644-1912) оставалась вне поля глубоких искусствоведческих штудий. Многие синологи считали, что эта эпоха не дала сколько-нибудь значительных художественных достижений, солидаризируясь, в сущности, с мнением китайских интеллектуалов, которые до середины XIX столетия воспринимали придворную живопись этого периода как чужеземный феномен, не стоящий особого внимания [1]. Более того, высказывалось мнение, что империя Мин (1368-1644) – это конец императорского Китая. Как утверждает известный китаист В. В. Малявин, все богатые возможности традиционной китайской цивилизации к концу минской эпохи «перезрели», т.е., выявившись в полном блеске, были исчерпаны; к тому же при периодических контактах с иностранцами европейского происхождения и некотором знакомстве с информацией о внешнем мире режим в целом придерживался изоляционистской политики [3]. Иными словами, при сохранении традиционного уклада жизни развитие китайской культуры стало невозможным: после высшей точки бывает только спад и стагнация, без подпитки свежими веяниями они только усугубляются. При нарастании количества и разрушительного характера социальных восстаний все это и привело к падению династии Мин под ударами завоевателей-маньчжуров. С этим утверждением можно согласиться лишь отчасти, поскольку, как будет показано далее на примере жанра портрета в придворной живописи, в следующую эпоху – во времена империи Цин – тем не менее происходили процессы, которые вряд ли можно свести к стагнации.

Произведения цинской придворной живописи дошли до нашего времени в достаточном количестве, однако они постоянно хранились во внутренних покоях императорского дворца и были закрыты для посторонних глаз. Естественно, что в таких условиях даже не ставился вопрос о серьезной экспертизе и системной оценке значимости этого художественного наследия.

В последние годы ситуация изменилась. Цинская придворная живопись постепенно стала вызывать интерес научного сообщества. В октябре 2003 года в Пекине во дворце-музее в Запретном городе открылся Международный научный семинар по древней дворцовой живописи Китая. В декабре 2011 года Исследовательский институт истории, науки и искусств при национальном университете Тайваня организовал международный семинар «Императорский дворец и провинция: культура зрительного восприятия в период Цяньлун». В октябре 2012 года институт искусств Пекинского университета провел международный семинар «Встреча с эпохой Цин. Взаимодействие искусства Китая и западных стран». Эти научные семинары, посвященные дворцовой живописи эпохи Цин, привели к постепенному открытию ее истинного исторического облика, ценности и места в истории искусств. Теперь признается, что степень ее изученности и оценка ее значимости существенно ниже заслуживаемых, что требует пересмотра сложившихся взглядов. Данная статья посвящена лишь одной части национального художественного дворцового достояния Цин, а именно портрету.

Как ни покажется парадоксальным, но именно благодаря вторжению маньчжуров и их воцарению продолжались и существенно обновились традиции придворной живописи Китая. С одной стороны, пришедшие к власти маньчжуры довольно быстро китаизировались; с другой, не скованные жесткой китайской традицией, они были открыты принятию новаций в искусстве, и прежде всего – европейских влияний. Конечно, работы миссионеров-художников принимались как дань варваров высоко развитой китайской цивилизации. Однако это не помешало рождению принципиально нового и вполне органичного сино-европейского стиля дворцовой живописи. Более того, именно в эту эпоху появляется теория «учения Запада проистекают из Китая»¹, оказавшая огромное влияние на цинскую дворцовую живопись. Она была выдвинута вследствие проникновения

¹ «Учения Запада проистекают из Китая» – эта формулировка в буквальном смысле означает, что западная наука берет начало в Китае. Такая синологическая точка зрения представляет собой сложное и противоречивое представление китайцев, возникшее под влиянием достижений науки Запада, которые болезненно поразили цинских ученых. Имеется в виду, что заимствованные на Западе знания лишь восстанавливают древние традиции Китая. Ли Чжи также указывал, что Маттео Риччи, отдавая должное западным учениям, говорил о том, что в Китае они существовали еще в древности.

культурного и научно-технического прогресса западных стран в Китай к концу династии Мин и началу династии Цин, что имело глубочайшее значение для страны, которая при этом не могла и не хотела отказываться от своих традиционных культурных ценностей. Центральная идея данной теории заключалась в том, что заимствованные у Запада прогрессивные знания и технологии изначально существовали в Поднебесной, а ныне их следует использовать для восстановления и оптимизации собственной системы знаний Востока. Благодаря этой теории западные новшества были восприняты как свои, но забытые знания и умения.

Сегодня у публики есть возможность увидеть работы живописцев цинского двора, в том числе портреты, хорошо разглядеть облик людей той эпохи. Точная фиксация реальных черт конкретных персон вызывает восхищение. Говоря о реалистическом изображении исторических фигур, следует отметить, что цинская придворная живопись имеет в своем арсенале собственно портреты, жанровые формы, в которых достоверное изображение персоны находило себе место, и – это стоит выделить отдельной строкой – реалистические портреты во время отдыха.

Китайский портрет начиная с периода Вэй-Цзинь (III в.) был очень популярен, бурно развивался и в эпоху династии Тан (VII-X вв.), но при династии Сун и на протяжении всего правления пришедшей монгольской власти Юань (XIII-XIV вв.) жанр стал угасать. Однако уже при династии Цин такая тенденция была переломлена благодаря внедрению приемов западной реалистической школы. Император Цяньлун поощрял непривычную манеру, и портрет получил импульс к новому витку развития. Этот вид реалистической живописи жил и развивался вплоть до последнего представителя маньчжурской династии Пу И.

Рассмотрение темы целесообразно начать с портретов императора.

Когда императорский Китай вступил в свою завершающую фазу существования и на троне был последний император Китая Пу И, уже появились фотоаппараты, и остались его фотоизображения. Однако образы его предшественников фиксировались художниками в картинах. При этом августейшие особы часто облачались в свои парадные одежды. Картина-свиток «Портрет императора Цяньлуна в парадной одежде» – как раз такой портрет, демонстрирующий вступление императора на престол, и можно сказать, что это типичная работа данного типа. Были созданы «Портрет в повседневном одеянии», который также называется «Реалистическим портретом во время увеселений, пиршеств и т.д.», – и действительно на таких картинах император в основном изображался на досуге; «Портрет в старинном одеянии»; «Портрет в военной форме».

Когда пишется портрет императора, то, как правило, на картине, кроме него, никого больше нет. Но встречаются еще очень большие работы, где представлены крупные события, и император может пребывать в кругу других лиц.

Из числа портретов императора Цяньлуна, у которого их было больше, чем у других правителей Среднего царства, самым известным является упомянутая картина-свиток «Портрет императора Цяньлуна в парадной одежде». Это один из его ранних портретов. Картина исполнена духа торжественности: Цяньлун возводится на царство. Император в парадной одежде сидит на троне с властным и снисходительным видом; подданные застыли в благоговейных позах, не смея нарушить этот величественный момент. Зритель видит четкую прорисовку каждой черточки, каждой детали. Эта картина-портрет по форме своего исполнения отлична от тех, что создавались ранее. Здесь нет охры и кармина, обычно используемых для выделения цвета кожи. Для отображения того, как падает свет на лицо, не применяются приемы проекции и бликов, притом что в изображении лица просматривается очень сильное и корректное «чувство объема». Заметно, что художник уделил больше внимания написанию собственно тела персонажа и меньше – внутреннему состоянию человека, его характеру. В то же время мастер учел каноны китайской школы в плане эстетической оценки явлений, в связи с чем портрет получился четким и в то же время мягким. Написаны складки одежды и другие детали декора, которые подчеркивают объем и освещение; но все подчинено главной задаче – изобразить собственно государя. Хотя этот свиток-картина не подписан, исходя из техники письма и уровня творческого мастерства, можно предположить, что авторство принадлежит Джузеппе Кастильоне. Такой стиль письма, сочетающий китайскую и западную школы живописи, на тот момент уже получил признание со стороны императорского двора.

Из двух образов на картине, хранящейся во Дворце-музее в Запретном городе, – «Благая весть весной», – тот, что расположен повыше, скорее всего, изображает цинского императора Юнчжэна (храмовое имя Цин Ши-цзун), а тот, что пониже, – императора Цяньлуна (Цин Гао-цзун). Обе фигуры облачены в ханьскую национальную одежду «ханьфу». И пусть работа также не подписана печатью художника, но над фигурой Цяньлуна есть стихи: «Джузеппе Кастильоне, искусный живописец, изобразил мой портрет, когда я был ребенком, а сегодня я уже седой старик, никто и не поймет, что мальчик на картине – это я». Прочитанное тематическое стихотворение датируется 47-м годом царствования под девизом Цяньлун (1782), на тот момент императору шел 72-й год, и этот текст свидетельствует о печали императора при думах о безвозвратно уходящем времени. Поставлены следующие печати: «Сын неба достиг 70 лет», «Сокровище небесного императора», «Сын неба приближается к девяностолетнему возрасту». Картина явно написана западным художником, но на китайский манер. Персонажи тут обладают индивидуальностью, герои сосредоточены, при этом зритель видит и природную простоту, и искренность обычного человека. На картине выписаны озерный камень и колеблемые ветром цветы. Длинные стебли бамбука символизируют удачу и счастье, и создается впечатление, что времена пересеклись так, как пересеклись бамбуковые стебли, которые держат эти два совершенно разных императора. Работа удачно передает внутренний мир чувств Цяньлуна. Фигура человека написана реалистично, лицо вычерчено очень четко и в деталях, тон одеяния подчеркивает глубину цвета и выделяет объемность

фигуры человека. На фоне виден контур ровной дороги – тут явно европейский способ изображения. Однако стиль художественного письма в данном случае – вопрос второстепенный, главное – художнику удалось запечатлеть внутреннее состояние императора, значение этой фигуры. Мягкий полумрак здесь – способ подчеркнуть особенности лица. Впоследствии этот метод стал широко применяться дворцовыми художниками.

В работе над описываемой картиной художник отказался от старых канонов в изображении человека, в соответствии с которыми, в частности, размеры и расположение персонажа зависели от положения его модели в обществе. Так, несмотря на то, что изображен император (а раньше его фигура рисовалась на голову выше других в своем окружении), зритель видит разные оттенки цвета и живое лицо с реальной мимикой, а не такое, как требовали каноны, – строгий лик всегда с одним и тем же выражением. Техника западной живописи, как очевидно из этого примера, уже в основном проникла в школу дворцового реализма и ненавязчиво оказала на нее большое влияние, вследствие чего в китайской живописи появился так называемый «натурализм», т.е. способ изображения реальности «такой, как есть», а это ведь одно из требований к живописи того времени как к методу своего рода графического летописания, фиксирования исторических моментов.

Придворная живопись имела значение не только как способ фиксации исторических фактов, она обладала еще и скрытым политическим подтекстом. Например, на картине-свитке «Портрет Юнчжэна, любующегося цветами» запечатлен император, встретивший в Садах совершенной ясности своего юного преемника Хун Ли. По центру композиции расположен главный образ – сидящий по-турецки на невероятных размеров магнолии император Юнчжэн, который держит в руках символ долголетия – гриб лин-чжи¹. На первый взгляд кажется, что тут просто изображен прекрасный сезон – весна, и в присутствии государя большие министры пьют вино и любуются цветами, но на самом деле все совсем не так. Если приглядеться к персонажам, можно легко обнаружить, что атмосфера там очень напряженная и серьезная. Юнчжэн одет в пурпурную одежду с длинными рукавами, сидит со строгим выражением лица на желтой войлочной подстилке. Удивляет то, что около императора странным образом появляется юноша в желтом халате. Это не случайность. Юноша, сидящий на корточках справа от императора и чуть впереди, занимает вместе с ним центральное место, и расположены они на одном уровне. Только они сидят на подстилках, что также свидетельствует об их особом статусе. При этом желтый цвет подстилок Юнчжэна и юноши отличается. Пояс и подстилка императора Юнчжэна традиционно желтого цвета, в цинскую эпоху этот желтый назывался «ярко-желтым». По законам цинской династии было установлено, что такой цвет могла носить только действующая или вдовствующая императрица (если иное не предписано императором). Но цвет одеяния юноши не просто желтый, он с небольшой примесью зеленого. Назывался такой цвет «осенним желтым» (темно-желтым), и в период Канси одежду этого цвета мог носить только наследник престола. Можно уверенно сказать, что изображенный юноша – действительно Хун Ли, четвертый сын Юнчжэна, будущий император Цяньлун. На картине видно, что дело происходит в большом цветнике пионов в Садах совершенной ясности, люди – в белой траурной одежде, поставлена дата – 2-й год правления Юнчжэна, то есть все еще продолжается траур по императору Канси. Автор картины хочет донести до нас следующий смысл: Канси любил этого внука, и после Юнчжэна Хун Ли является его законным наследником. Таким образом, «Портрет Юнчжэна, любующегося цветами» не имеет никакого отношения к теме отдыха или веселья. Эта картина – реалистическая пропагандистская живопись, показывающая китайский мир и наследника: такое наследование – воля Канси, и такая передача власти полностью легитимна. На самом деле данное произведение лучше было бы назвать «Продолжая добрый порядок у цветника пионов» [4, с. 127-142].

На картине «Цяньлун в военном снаряжении проводит большой смотр войск» (автор – Джузеппе Кастильоне), созданной в 1739 году, изображено, как император в парке Наньюань, что в южных окрестностях Пекина, принимает военный парад. Государь облачен в военное обмундирование «сына неба», позирует на коне с поводьями в руках. Есть ли здесь какой-то военный подтекст? Можно предполагать, что положительный ответ на этот вопрос был бы правильным. В 1759 году территория Китая достигла 13,8 млн км², т.е. наибольшего значения в цинскую династию.

В портрете императора тут также был использован эффект оптического изображения, поэтому лицо анфас выглядит таким объемным. При этом картина разделяется на ближний, средний и дальний планы. На ближнем плане, т.е. в левом нижнем углу, лежат растения; Джузеппе Кастильоне увеличил традиционное расстояние между ними и средним планом. По центру находится то, что составляет главную тему этой работы, включая самого императора, его боевого коня; есть и фон, на котором все это размещено. На фигурах Цяньлуна и коня меньше теней, а их яркий цвет, бросающийся в глаза, увеличивает расстояние до фона, делая фигуры объемными. Художник изобразил императора верхом на боевом коне, в одной руке – поводья, в другой – плеть. Это очень символично: в ту эпоху военная деятельность императора была очень успешной. Цяньлун поднял боевого коня на дыбы; он впервые позирует в таком опасном положении, тем самым создается совершенно новый его образ. Перспектива показана с помощью западных приемов живописи, использовано множество оттенков цветов, мастерски сочетаются холодные и теплые цвета, переменчивость оттенков серого для отображения формы облаков и пейзажа вдалеке. Этот способ письма усиливает чувство пространства в картине.

В данное время стиль письма Джузеппе Кастильоне не только проникал в китайскую традиционную живопись – он становился ее элементом. Этот стиль уже не просто соответствовал эстетическому вкусу правителей Китая – реализм (хотя и в китайской транскрипции) оказался на службе у императора и стал способом отражения его политической воли. Созданное Джузеппе Кастильоне произведение «Цяньлун в военном снаряжении

¹ Лин-чжи – так в Китае называют трутовик лакированный, род гриба-сапрофита.

проводит большой смотр войск» довольно глубоко корреспондирует с изменениями, которые произошли в Китае в период царствования Цяньлуна, и курсом на сплочение Китая под эгидой цинской династии.

На «Портрете Юнчжэна в полроста и в костюме на западный лад», как и следует из названия, изображен цинский император Юнчжэн в половину роста, облаченный в европейский деловой костюм. На голове правителя – коричневый парик, как носили на Западе. Если бы не эта картина, то нам было бы сложно себе представить, что такой лютый законник, тиран и строгий каратель, как Юнчжэн, вообще говоря, был не лишен тяги к эстетике и прекрасному на досуге. Есть исторические свидетельства того, что в период правления Юнчжэна была запрещена международная морская торговля. В отношении китайцев, поехавших за границу, применялось следующее постановление, зафиксированное в «Энциклопедии императорского дома»: «Кто больше срока не возвращался на Родину и не захотел добровольно оставить заграницу, те недостойны жалости, и китайская граница для них теперь закрыта» [5]. Судя по вышеназванной картине, Юнчжэн, хотя и считал европейские страны варварскими, а их население – дикарями, чуждыми цивилизации, в то же время испытывал явный интерес к западному миру.

В дворцовой живописи эпохи Цин наличествуют и портреты детей императора.

Когда император Цяньлун сам был принцем, Джузеппе Кастильоне написал его портрет; в «Портрете Юнчжэна, любующегося цветами» зрителю явлен юноша, и это самый ранний образ Цяньлуна. После того, как Цяньлун стал императором, его изображали вместе с дочерью и сыном. Обычно такие совместные портреты появлялись в условиях, когда августейшая семья была на отдыхе, например, в «Реалистическом портрете Цяньлуна на снежном фоне» можно также увидеть образы его детей, при этом композиция этой картины во многом сходна с композициями будущих семейных бытовых снимков. Эти портреты императорской семьи живо и правдоподобно показали одну из сторон жизни императорской фамилии в заднем дворце Запретного города.

На протяжении ряда поколений у императрицы и главных наложниц императора были свои портреты – в традиционной манере и написанные маслом. Картина-свиток «Период мирного правления (“По сердцу”» (другое название свитка – «Портрет императора Цяньлуна и его жен»), выполненная Джузеппе Кастильоне и другими дворцовыми художниками на шелке, высотой 52,9 см, длиной 688,3 см, сейчас находится в Кливлендском музее США. Здесь изображено вступление молодого императора Цяньлуна на престол, рядом с ним – его наложницы, при этом проставлены их имена, поэтому данная работа имеет большую историческую ценность.

Тут зритель видит 13 персон, т.е. портреты императора Цяньлуна, императрицы Чаши и 11 наложниц: Гаоши, Цзяши, Цзиньши, Вэйши, Ехэналаши, Цинпинлуши, Инпинь Балиньши, Синьпинь Дайцзяши, Дуньфэй Ванши, Шуньци Ньюхулуши, Сюньпинь Иэргэн Цзюэлуоши. Особенно важен портрет императора, так как на одной стороне есть надпись «Цяньлун первого августа первого года правления», из чего становится ясно, что он изображен в 25-летнем возрасте, когда вступал на престол, и благодаря этой работе ученые сегодня знают точную историческую дату. Судя по этому свитку, одежда и способ ношения короны немало отличались от существовавших ранее традиционных представлений об этом, а черты лица, его выражение и весь силуэт очень похожи на особенности реального исторического лица. Портреты людей на вышеназванной картине отличаются от изображений в традиционной китайской манере, например, нет связи между социальным статусом изображаемого персонажа и его ростом. Но работа также отличается и от заморских, в которых часто основные герои изображались в центре композиции. Джузеппе Кастильоне преобразовал способ портретирования – конечно, по заказу императора. Справа был изображен Цяньлун, а жена и наложницы были выстроены по старшинству (в Запретном городе): справа налево в убывающем порядке (самые малозначительные оказались в левой части полотна). Примечательно, что император Цяньлун и его наложницы находятся на уровне одной горизонтальной линии, каждый персонаж очень тщательно прорисован во всех деталях. Император по-прежнему требовал от Джузеппе Кастильоне, чтобы лица и фигуры изображались анфас, и это было бы выделено светом. Черты лица необходимо было изображать так, чтобы «читался» скрытый смысл, картина также должна была быть многолюдной. Под таким руководством императора итальянскому миссионеру, по-видимому, работать было непросто, однако ему удалось слить эстетические представления китайцев и европейцев воедино.

А картины маслом «Портрет старшей умной-благотельной наложницы в полроста в парадной одежде», «Портрет старшей доброй наложницы в полроста в парадной одежде» и др. писались с натуры. Персонажи выглядят очень реалистично. Работа «Портрет старшей умной-благотельной наложницы в полроста в парадной одежде» написана в тонкой и мягкой манере. Акцент сделан на лепке лица, что дает очень объемный эффект, черты лица прописаны отчетливо, анатомия правильная и точная. В изображении одеяния будто чувствуется фактура ткани. Эта работа – шедевр в мире портретов. Предполагается, что она также принадлежит кисти Джузеппе Кастильоне.

Его «Портрет старшей наложницы» удостоился большой награды со стороны Цяньлуна. Зритель видит образ анфас, лицо с правильными формами, на него падает свет, и все прорисовано в деталях, а композиция сосредоточена по центру произведения. Автор ориентировался на эстетические вкусы государя и соединил китайскую технику живописи с западной реалистической манерой письма таким образом, что наблюдатели лишь удивляются тому, насколько это соединение выглядит естественно и органично.

Автор прекрасной, исполненной глубоких чувств работы «Слова любви средней наложницы» – Дин Гуаньпэн. Тут показана жизнь женщины цинского двора. Дин Гуаньпэн был искусен в написании картин буддийской тематики, и он, используя эти приемы, изобразил грациозных женщин цинского двора в разных позах. Совершенно неожиданно то обстоятельство, что этот цинский придворный художник не боялся использовать методы западной живописи. В произведении «Слова любви средней наложницы» есть передний план,

а также средний и дальний, изображенные близко к прямой линейной перспективе. На среднем плане – сцена безмятежной жизни цинских наложниц, на дальнем – сочно-зеленый бамбуковый лес, от которого так и веет духом салонной живописи. По технике изображения передний план вышеуказанных двух картин очень схож. Здесь, вместе с особой манерой изображения орхидей в горшке из светло-синего фарфора и бирюзовой чаши, ощущается общее чувство картины, ее посыл; также видна особенная фактура бирюзовой чаши, выполненной явно из гончарной глины. При этом художник обозначил свет, падающий на деревянную подставку, на которой стоит бирюзовая чаша, что в некоторой степени опять же роднит эту картину с произведениями западной школы. Также большое внимание уделено правильному отображению ключевых точек: мебели, цветочной подставки, перил галереи. Можно сказать, что и Дин Гуаньпэн учился сочетать китайскую и европейскую манеры живописи.

Следует подчеркнуть, что западная школа живописи уже проникла в Китай в конце династии Мин, но свое развитие получила только в империи Цин. Для китайских традиционных художников сочетание ее методов с методами Среднего царства стало открытым «окном», поэтому стиль и некоторые формы китайского изобразительного искусства претерпели значительные изменения: в мир живописи, так сказать, поступила порция живительного свежего воздуха, что открыло совершенно новые горизонты художественного творчества в Поднебесной. В тот период художники стали работать по-новому, а не просто внесли в старую школу некоторые другие технические приемы.

Портреты заслуженных деятелей литературы и военного дела занимают важное место в дворцовой реалистической живописи эпохи Цин. Так, во времена Цянлуна для написания портретов видных деятелей художники приглашались более трех раз: на 41-й год царствования Цяньлуна, на 53-й год и на 58-й. Причем часть этих работ – портреты деятелей Цзиньчуаня и Тайваня – картины Мяо Бинтая, приглашенного императором Цянлуном издалека. Сам правитель подписывал эти произведения – для украшения или награждая кого-либо.

«Портреты министров в Фиолетовом тереме» являются основной частью портретного наследия страны. Данные портреты получили свое название по месту хранения – в коллекции Фиолетового терема в дворцово-парковом комплексе Чжуннаньхай – и включали в себя сотни полотен. Они воплотили образы солдат, которые мужественно сражались в ходе многочисленных войн эпохи Цин. Европейские и китайские художники на императорской службе, Ай Цимэн (Игнаш Зихельбарт), Хэ Цинтай (Луи Антуан де Пуаро), Цзинь Тинбяо и др., объединили усилия и успешно завершили грандиозную работу в манере «гармоничное сочетание Востока и Запада». Европейский художник Игнаш Зихельбарт и другие европейские мастера делали наброски лиц для портретов, поэтому тут отчетливо заметно влияние западного стиля живописи, а остальные элементы картин, включая тела, были написаны китайскими придворными художниками. Все пятьдесят первых работ с портретами солдат, участвовавших в покорении западных земель, были написаны Ай Цимэном, кроме того, анализ показал, что изображения лиц солдат также принадлежат его кисти.

«Портреты заслуженных деятелей покорения чжунгар и южной дороги Тяньшань (Синьцзян)» и «Портрет А Юйси» были написаны Ай Цимэном и Пань Тинчжаном (Дж. Панзи). Эта часть наследия была в основном разграблена войсками Альянса восьми держав в начале XX века. В настоящее время относительно доступны обозрению только 45 полотен; некоторые из них хранятся в государственных китайских и зарубежных музеях, а иные – в частных коллекциях. В Китае два произведения можно изредка увидеть в музее Тяньцзиня: это «Портрет А Юйси» и «Портрет Шу Цзинаня».

Для создания коллекции «Портреты заслуженных деятелей» в то время также было написано несколько головных портретов маслом и альбомных эскизов, сейчас они хранятся в Германии, в Берлинском государственном музее фольклора, и в руках частных западных коллекционеров.

А Юйси и Ма Чан были видными военными деятелями, их портреты вошли не только в коллекцию «Портреты министров в Фиолетовом тереме», но и были по отдельности написаны Джузеппе Кастильоне; это работы «А Юйси с копьем» и «Ма Чан сражается в строю», изображающие их на поле боя.

Ранее, в эпоху правления династии Мин, Фиолетовый терем был снесен, однако затем реконструирован во время правления династии Цин. В эпоху Канси перед Фиолетовым теремом была площадь. На 20-й год правления Цяньлуна (1755) Цинская династия проводила политику по покорению чжунгар, южной дороги Тяньшань (Синьцзян), и во время поздравления с успехами в боях заслуженные деятели также были увековечены в портретах. Император Цяньлун, памятуя о тереме Линь-янь (портретной галерее заслуженных деятелей империи династии Тан), хотел поместить такие изображения в Фиолетовом тереме, желая к тому же, чтобы все портреты были в полный рост, как и в тереме Линь-янь. Кроме портретов заслуженных деятелей, в Фиолетовом тереме также были вывешены крупные полотна, посвященные победам в военных действиях, расставлялось оружие цинских военных, оружие неприятелей, захваченное в бою, и др. Фиолетовый терем, таким образом, был похож на музей военного дела.

Если классифицировать работы коллекции «Портреты министров в Фиолетовом тереме» согласно событиям, изображенным на них, можно выделить четыре раздела: «Портреты заслуженных деятелей покорения чжунгар и южной дороги Тяньшань (Синьцзян)» (100 произведений), «Портреты заслуженных деятелей покорения Цзиньчуаня» (100 произведений), «Портреты заслуженных деятелей покорения Тайваня» (50 произведений), «Портреты заслуженных деятелей покорения гурков» (30 произведений). В «Списке шедевров живописи правящей династии» четко прописаны титулы всех заслуженных деятелей, к тому же сохранились надписи на работах. На основе имеющихся данных можно утверждать, что «Портреты министров в Фиолетовом тереме» выполнялись в трех версиях: масляная живопись, свиток (с горизонтальным заполнением вдоль по поверхности свитка) и картина в свитке. В вариантах живописи маслом все картины представляют

собой поясной портрет, написанный на мягкой бумаге, сверху присутствует заголовок на маньчжурском и китайском языках, надпись «Сделано по высочайшему повелению и одобрению императора» отсутствует. В вариантах свитков – произведения маленького размера, сверху похвала на китайском языке; это может быть эскиз, сделанный во время написания картины, или картина небольшого размера для украшения стола. Сейчас такие работы небольшого размера можно встретить у коллекционера г. Тайюань (пров. Шаньси) Чжао Синь (свитки наклеены на картон и хранятся в альбомном виде). Кроме того, Аукционный дом *Sotheby's* г. Нью-Йорка продал с молотка десять портретов из серии «Пятьдесят портретов заслуженных деятелей покорения запада», написанных Цзинь Тинбяо, а эти свитки занесены в список «Ценнейшие книги Палаты Каменного канала». В соответствии с записями этого списка можно утверждать, что существовала серия свитков Цзя Цюань, 17 работ были проданы на аукционе *Sotheby's*.

По результатам исследования уже обнаруженных свитков и альбомов есть основания считать, что для «Портретов министров в Фиолетовом тереме» сначала были написаны детальные эскизы и зарисовки. На картинах в свитке человек изображен практически в реальную его величину, в доспехах или одетый в официальную одежду чиновника, некоторые – с арбалетом или мечом. Сверху оставлено место для надписей на китайском и маньчжурском языках. Надписи имеют двух типов: «Сделано по высочайшему повелению и одобрению» (написано подданным) или хвалебная надпись императора, стоит выпуклая печать «Высочайше одобренная драгоценность Цяньлуна».

Сопоставив данные литературных памятников, можно заключить, что портреты заслуженных деятелей создавались следующим образом: после того как император Цяньлун самолично выбирал заслуженных деятелей, которых следует изобразить, они созывались на собрание, и придворные художники делали наброски их лиц (черновик-зарисовка); затем на основании наброска создавался поясной портрет маслом; Цяньлун отдавал приказ художнику на основе свитка написать картину в свитке. Между тем эскиз свитка и картины в свитке были не в одном экземпляре, возможно, эскизов свитка было два, и картина в свитке создавалась на их основе. Поясной портрет маслом, как предполагается, был основой для написания лица в свитке и картине в свитке. Главное назначение свитка после написания масляного поясного портрета заключалось в демонстрации величия политики и военного дела императора Цяньлуна. При его создании требовалось не только точно перенести изображение лица с масляного портрета, но и дорисовать фигуру, передав достаточно точно пропорции человеческого тела, чтобы показать персонажа с гордой осанкой и сияющим лицом, продемонстрировать его мудрость и непревзойденные воинские доблести. Для облегчения распознавания заслуженных деятелей на свитке императором одновременно проводились подготовительные работы по написанию имен на портрете. Судя по надписям на работах на маньчжурском и китайском языках, выражению лица человека, его одежде и тщательности выполнения свитка, можно уяснить статус каждой персоны из «Портретов министров в Фиолетовом тереме».

Подавляющее большинство «Портретов министров в Фиолетовом тереме» хранится в Европе, в частности в Германии. Предполагается, что во время оккупации Пекина Альянсом восьми держав коллекция располагалась на территории, которая была оккупирована немцами; им были неизвестны лица на портретах, но захватчики увезли эти картины как трофеи. Это не единичный случай. Так, при захвате дворца Шоухуан французы сочли масляные портреты императрицы и вторых жен императора очень изящными и достойными, поэтому увезли картины во Францию.

Стоит специально отметить портреты старших дворцовых евнухов и столичных чиновников. На картинах, изображающих наложниц императора, кое-где можно увидеть их фигуры, прислуживающие дамам, – это была специальная группа при дворце. Несмотря на то, что имена этих людей неизвестны (т.к. на картинах нет пояснений), но, основываясь на отображении их индивидуальных особенностей, можно представить себе, как они выглядели, а также предположить, что художник рисовал этих людей с натуры. Так, на фрагментах картины «Цяньлун наблюдает, как павлин распускает перья» зритель увидит портреты чиновников и евнухов того времени.

На примере развития портретного жанра можно констатировать, что на протяжении второй половины эпохи Цин коды двух разных культур – западноевропейской Нового времени и китайской традиционной – непрерывно взаимопроникали и смешивались, что в конце концов породило новый стиль дворцовой реалистической живописи, оригинальный и органичный. Ху Цзин в «Записях о шедеврах живописи правящей династии» писал: «Заморский западный метод достиг совершенства в рисовании оптических изображений, анатомическом анализе, в измерении пропорций светлых и темных поверхностей, в наклоне и длинах, в демонстрации оптических изображений, а особенно в писании красками, используя разделение на густые цвета и тени. Поэтому при взгляде на них люди и скотина, травы, цветы и деревья, постройки встают прямо во всей их форме; с помощью этого метода можно показывать цвет небес, облачную дымку и далекую даль – все способно в равной мере быть показано на полотне. Цзяо Бинчжэнь, служивший в обсерватории, был знаком с наукой, и разумение ее сподвигло его на использование западной манеры письма. Император Шэн-цзу одобрял его искусство и нередко вознаграждал, тем самым поощряя его научный дух» [2, с. 289]. Исходная точка процесса синтеза западной и восточной манеры письма возникла именно тогда.

Однако только начиная с творчества Лан Шинина в китайских картинах видно применение нескольких методов живописи западной школы. Под влиянием последней к этим методам прибегали многие дворцовые живописцы (Цзяо Бинчжэнь, Лэн Му, Дин Гуаньпэн), уделяя серьезное внимание созданию эффекта оптического реалистического изображения; будучи совершенными мастерами традиционной китайской живописи, посредством иностранной живописной техники они преобразовали ее достаточно радикально.

Следует специально подчеркнуть, что процесс диалога – это двусторонняя деятельность. Не только китайцы перенимали европейские методы живописи, сочетая их с традиционными и адаптируя, но и пришлые европейцы изучали китайское изобразительное искусство, в своих работах сочетая его приемы с привычными им формами. Традиционные эстетические воззрения императора и художественные требования конфуцианства, техника китайской национальной живописи усваивались на базе владения европейским письмом маслом, образуя своеобразный новый стиль живописи. Так, в портретах западные художники-миссионеры были достаточно осторожны в отношении формы; придавалось значение анатомической правильности и перспективе, однако в использовании освещения, напротив, имелись кое-какие различия с европейской техникой живописи, поскольку традиционная китайская техника портретной живописи не признает «двуликости», создаваемой светотенью, которая воспринимается как соединение несоединимого, как ошибка и «грязь».

Сложившийся сино-европейский метод в придворной живописи нашел очень наглядное отражение в портрете. Однако, начиная со времен правления императора Цзяцина, во дворец больше не допускались европейские художники-миссионеры, у жанра масляной живописи, в т.ч. портретной, не стало последователей. Только при Гуансюй в позднюю эру Цин американская художница Катарина Августа Карл (1865-1938) и голландский живописец Губерт Вос (1855-1935) попали в императорский дворец, каждый писал портреты тогдашней вдовствующей императрицы Цыси. Их произведения масляной живописи сегодня по-прежнему хранятся во Дворце-музее в Запретном городе и парке Ихэюань.

Список литературы

1. **Белозерова В. Г.** Художественная традиция [Электронный ресурс]. URL: http://www.synologia.ru/a/Художественная_традиция (дата обращения: 03.10.2015).
2. **Ван Чаовэнь.** Записи о шедеврах живописи правящей династии // Ван Чаовэнь. Книга цинской эпохи. История искусств Китая. Пекин: Бэйцзин Шифан Дасюэ Чубаньшэ, 2011. Т. 1. 462 с.
3. **Малявин В.** Повседневная жизнь Китая в эпоху Мин [Электронный ресурс]. URL: <http://detectivebooks.ru/book/22089220/?page=4> (дата обращения: 03.05.2016).
4. **Чжан Цзин, Ван Янцзун.** «Портрет императора Юнчжэна, любующегося цветами» и загадка наследования престола Юнчжэна // Гугун Боу Юань. 2009. № 5.
5. **Энциклопедия императорского дома (Энциклопедия династии Цин)** [Электронный ресурс] / ред. Чжан Тинъюй, Хоу Цзихуан, Лю Юн, Цзи Юнь. Пекин, 1787. URL: <https://archive.org/search.php?query=皇朝文獻通考&page=3> (дата обращения: 15.06.2016).

REALISTIC PAINTING OF THE COURT DURING THE QING DYNASTY ERA: PORTRAIT

Zhang Zongguang

*Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov of the Russian Academy of Arts
540069091@qq.com*

The article is devoted to the analysis of the formation and development of a new Sino-European method in the painting of the court by the example of portrait. The theme of the Qing painting of the court was recognized as relevant only at the beginning of the XXI century. Heretofore these works were mainly in store-rooms because they were considered as eclectic, “non-Chinese” and of little value in artistic terms, that is why there are still few deep studies. The author identifies and researches the portrait itself in the European sense, the genre compositions including portrait and portrait during rest.

Key words and phrases: painting of the court; realism; Qing dynasty; portrait; Sino-European method of painting.

УДК 13.130.3

Философские науки

В статье исследуется содержание понятия «Родина» как социально-философской категории, носящей системный характер. Анализируется сложноорганизованная структура Родины, выделяются ее ключевые характеристики. Доказывается, что Родина, в первую очередь, является объективной духовной сущностью, высшей ценностью, святыней. В структуру Родины входят синергетическая совокупность личностей, пространственное многоуровневое объединение, её естественные и создаваемые образы.

Ключевые слова и фразы: Родина; духовность; ценность; святыня; личность; страна; образ.

Чикаева Татьяна Александровна, к. филос. н., доцент
*Московский художественно-промышленный институт
itoi@rambler.ru*

РОДИНА КАК СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКАЯ КАТЕГОРИЯ: СОДЕРЖАНИЕ ПОНЯТИЯ

Родина является социально-философским понятием, содержание которого раскрывается в процессе развития личности, общества и государства. Основу понимания сущности Родины составляет представление