

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 7.07

Типология и основы эстетики традиционного китайского портрета

В. Г. Белозёрова

Национальный исследовательский университет “Высшая школа экономики”,
Российская Федерация, 101000, Москва, ул. Мясницкая, 20

Для цитирования: Белозёрова, Вера. “Типология и основы эстетики традиционного китайского портрета”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 3 (2020): 398–418. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.302>

Портрет — один из древнейших и популярных жанров китайской живописи. Задачей исследования является создание расширенной типологии портрета, а также изучение основ портретной эстетики с учетом последних достижений в востоковедении. Разветвленная типология форм китайского портрета X–XIX вв. свидетельствует о зрелости изобразительной традиции. Портретируемые изображались стоя, сидя, лежа, представляли в полный рост или по грудь, писались в фас, в трехчетвертных ракурсах, иногда со спины. Социальную типологию портрета составляли гробничные портреты, прижизненные парадные портреты, прижизненные непарадные портреты, поминальные портреты, историко-дидактические портреты, дипломатические портреты, компрометирующие портреты, культовые портреты, портреты донаторов и автопортреты. Развитие стилистики портретов всех типов определялось тремя главными принципами национальной эстетики. Первый принцип, заимствованный из физиогномики *сянфа*, утверждал непосредственную связь между особенностями строения физического тела, психикой и умственными способностями человека, совокупно определявшими его судьбу. Традиция визуальной психосемиотики не позволяла заказчику требовать от художника изменения облика портретируемого под какие-либо идеализирующие стандарты, так как считалось, что это приведет к подмене личности. Второй принцип основывался на концепции «единотелесности» (*и ти*) Вселенной, в соответствии с которой каждая часть человеческого лица пребывала в энергетическом резонансе с различными астрономическими и ландшафтными объектами. В портрете человек характеризовался одновременно как часть космоса, социума и рода. Третий принцип касался духовного содержания образа портретируемого, обозначаемого термином *шэнь*. Проведенный анализ случаев употребления термина *шэнь* в трактатах показывает, что их

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2020

авторы подразумевали под *шэнь* не индивидуальность портретируемого (некую душу) и не сакральное начало (дух), а персонифицированное проявление связи единичного с Всеобщим.

Ключевые слова: шэнь, лин, сяньфа, и ти, чуаньшэнь, чуаньчжэнь, сечжао, сечжэнь, интан, таймяо.

С первых веков нашей эры портрет являлся одним из ведущих жанров традиционной китайской живописи¹. С середины I тыс. до н.э. существовали стенописные портреты², в начале нашей эры создавались портреты на горизонтальных свитках, а с X в. — и на вертикальных свитках, камерные альбомные портреты писались примерно с XI в., а по мере развития ксилографии получили распространение графические портреты [2, с. 10]. Портретные свитки постоянно использовались в различных ритуалах, в связи с чем, они неизбежно разрушались, так что их дошло существенно меньше, чем пейзажных свитков³. Трудно сказать определенно, какова была доля портретных свитков в общем числе живописных свитков, создававшихся при различных династиях. Из истории следует, что объем заказов на портретные свитки в X–XIX вв. превышал спрос на живописные работы в других жанрах. Закономерно, что тема портрета ранее и сейчас активно исследуется в западной синологии [3–8], в том числе российской, где преобладает формат статей [9–13]. Основы изучения портрета в отечественной китаистике были заложены полстолетия назад в монографиях Е. В. Завадской [1; 14] и К. И. Разумовского [15]. По идеологическим причинам в КНР интерес к теме портрета наметился только в последние два десятилетия, когда начали публиковаться музейные собрания [16–19] и каталоги посвященных портрету выставок [20]. Задачами настоящего исследования являются создание обновленной, расширенной типологии традиционного портрета, а также изучение основ портретной эстетики с учетом последних достижений в востоковедении. При решении первой задачи основное внимание будет уделено социологии портрета, при исследовании эстетической проблематики в центре внимания окажутся ее онтологические, гносеологические и аксиологические основания, раскрываемые на примерах авторских переводов фрагментов из китайских трактатов.

На тему портрета дошло только девять трактатов, причем наиболее объемные и обстоятельные относятся к XVIII в.⁴ Одна из причин их малочисленности заключалась в обилии трактатов по физиогномике, с которой искусство портрета было связано самым непосредственным образом. Биографии и работы портретистов обычно упоминаются в крупных сочинениях по живописи обзорного характера. Перечислим специализированные трактаты о портрете, на которые в дальнейшем

¹ В Китае развивался и скульптурный портрет, наиболее древние образцы которого сохранились в гробничных ансамблях VII–VIII вв. Нередко живописные изображения служили основанием для скульптурных портретов исторических персонажей, и, наоборот, на основе скульптурных портретов могли создаваться живописные изображения.

² Письменные источники сообщают о портретном искусстве в VI в. до н.э. Есть свидетельство, что Конфуций якобы созерцал портреты легендарных правителей Яо и Шуня, Цзе и Чжоу на глинобитных стенах зала [1, с. 431].

³ В Тайбэйском музее Гугун сохранились портреты императоров, их жен и наложниц X–XIV вв.: 67 вертикальных свитков, 12 альбомов, 2 горизонтальных свитка [3, с. 15].

⁴ Отметим, что о пейзажном жанре китайские авторы начиная с IV в. написали сотни сочинений.

предстоит сослаться: Чэнь Цзао 陳造 «Рассуждения о портрете» (*Лунь сеишэнь* «論寫神») 1190(?) г.; Чэнь Юй 陳郁 «Рассуждения о портрете» (*Лунь сечжао* «論寫照») 1230(?) г.; Ван И 王穉 (1333 — ?) «Секретные методы портрета» (*Сесян мицзюэ* «寫像秘訣») XIV в.⁵; Вэн Ан 翁昂 «Секреты портрета» (*Чуаньчжэнь ми яо* «傳真秘要») XVI в.; Чжоу Льюйцзин 周履靖 (1549–1640) «Методы отображения небесных форм» (*Тянь син дао мяо* «天形道貌»); Цзян Цзи 蔣驥 «Секреты портрета» (*Чуаньшиэнь мияо* «傳神秘要») сер. XVIII в.⁶; Шэнь Цзунцянь 沈宗騫 (1736–1820) глава «Общие рассуждения о портрете» (*Лунь чуаньшиэнь* «論傳神») в трактате «Собрание наставлений в живописи [господина Шэнь] Цзечжоу» (*Цзечжоу сюэхау бянь* «芥舟學畫編») 1781 г. 4 цз.⁷; Дин Сымин 丁思銘 (XVIII в.) «Основы искусства портрета» (*Сечжао тиган* «寫照提綱»)⁸; Дин Гао 丁杲 (XVIII в.) «Тайна портретного искусства» (*Сечжэнь мицзюэ* «寫真秘訣») 1800 г.⁹

Традиционно портрет считался подвигом фигуративного жанра *жэнью* 人物, связанного с изображением людей и окружающего их мира. Помимо этого жанра только пейзаж (*шаньшуй* 山水) и жанр «цветы и птицы» (*хуаняо* 花鳥) имели унифицированное обозначение. Для портрета у авторов трактатов было в распоряжении шесть основных терминов¹⁰, причем в одном тексте могли использоваться сразу несколько разных определений. Причина их предпочтений остается пока не выясненной. Очевидно, что термины исторически образовывались посредством заимствований из конфуцианских канонов, трактатов по медицине и физиогномике. Термин *чуаньшиэнь* 傳神 (досл. «передавать дух»)¹¹ встречающийся у Цзян Цзи и Шэнь Цзунцяня, вероятно, связан с культом предков, так как *шэнь* обозначает дух умершего, вселяющийся в мемориальную табличку на алтаре предков. Термин *чуаньчжэнь* 傳真 (досл. «передавать реальность») есть у Вэн Аня, и он акцентирует объективность изображения. Показательно, что во многих терминах идею рисования выражает слово *се* 寫 «писать, записывать», что обусловлено тесной связью китайской живописи с каллиграфией. Так образованы термины *сеишэнь* 寫神 (досл. «писать дух»), использованный Чэнь Цзао, *сесян* 寫像 (досл. «писать подобие») встречается у Ван И, *сечжэнь* 寫真 (досл. «писать реальность») — у Дин Гао, *сечжао* 寫照 (досл. «писать сияние [глаз]») — у Чэнь Юя и Дин Сымина¹². Понимание и перевод терминов осложнены тем, что понятия *шэнь* и *чжэнь* в трактатах по китайской живописи прилагаются не только к человеку, но и к ландшафту, флоре и фауне. Во всех шести терминах подчеркивается требование достоверности в передаче внешнего облика и внутреннего мира портретируемого.

⁵ Переведен Е. В. Завадской [1, с. 309–10] и К. И. Разумовским [15, с. 7].

⁶ Переведен К. И. Разумовским [15, с. 8–16].

⁷ Переведен Е. В. Завадской [1, с. 311–9].

⁸ Переведен Е. В. Завадской [1, с. 320–1].

⁹ Переведен Е. В. Завадской [1, с. 321–39] и К. И. Разумовским [15, с. 17–47].

¹⁰ В переводах на западные языки смысловые нюансы китайских терминов обычно не отражаются, и они единообразно передаются как «портрет».

¹¹ Термин *чуаньшиэнь* встречается в трактатах с IV в.

¹² Помимо вышеперечисленных шести основных терминов, только для поминальных портретов существовало 17 узкоспециализированных терминов [3, с. 34]. Отдельные обозначения использовались для императорских портретов [13, с. 118].

Портреты создавали либо высококвалифицированные придворные художники, либо профессионалы-ремесленники, обслуживавшие платежеспособные слои населения, или неквалифицированные народные мастера, работавшие для простолюдинов. Встречаются и живописцы из числа буддийских и даосских монахов, обладавших зачастую высокой подготовкой. Большинство мастеров были только портретистами, часть работала в жанре *жэньу*, но некоторые живописцы владели несколькими жанрами. Эпизодически к портрету обращались высокопоставленные интеллектуалы, писавшие портреты для себя или в дар своим друзьям.

Типология форм китайского портрета X–XIX вв. сводится к одиночному и групповому вариантам. В одиночном портрете в полный рост портретируемый изображался стоя (рис. 1 а, б), сидя в кресле или на стуле (рис. 2), иногда лежа (рис. 3). Большой популярностью пользовались погрудные портреты (рис. 4). Для этих наиболее древних типов портретов характерны пустые фоны. В варианте портрета человека за любимым занятием (рис. 5 а, б) портретируемый показывался в интерьере. Существовали вариант портрета в саду и вариант портрета на природе (рис. 6). Последние три типа портретов получили распространение в XIV–XV вв. Тогда же появляется достаточно редкий вариант портрета в портрете, когда один и тот же человек изображался в интерьере и на свитке, вывешенном в нарисованном интерьере. Групповой портрет имел следующие подвиды: групповой портрет череды предков (рис. 7), портрет правителя в сопровождении придворных, портрет группы интеллектуалов в саду, портрет главы дома с домочадцами. Портретируемые изображались в фас, в профиль, а также в разнообразных поворотах, иногда со спины.

Прижизненные портреты писались с натуры. Известно, что автор трактата «Заметки о категориях старинной живописи» (*Гу хуа пинь лу* “古畫品錄”) Се Хэ 謝赫 (479(?)–502(?)) обладал столь редкой зрительной памятью, что не затруднял человека длительным позированием и в точности запечатлевал малейшие подробности облика портретируемого [3, с. 53]. Когда человека уже не было в живых, то портрет мог создаваться по воспоминаниям его родственников, которые указывали художнику на родственное сходство отдельных черт лица среди присутствующих членов клана [11, с. 260]. Автопортреты писались с помощью зеркал. Наименее выразительными получались портреты, представлявшие объединенную версию нескольких предшествующих портретов. В случае с известными историческими персонажами и религиозными деятелями художнику приходилось ориентироваться на копии с копий утраченных прижизненных портретов. Бывало, что живописцам поручали создать портрет в фас на основании имевшегося портрета в профиль [19, с. 5]. Все вышеперечисленные способы портретирования обычно создавались в послонной технике «тщательной кисти» (*гунби* 工筆), при которой все детали прорисовывались подробно с применением красок или слабой подцветки. В среде интеллектуалов были популярны воображаемые портреты-образы мудрецов, философов, поэтов и каллиграфов далекого прошлого. От таких портретов не ожидали внешнего сходства, но требовали воплощения духовного мира корифея национальной культуры. Такие портреты писались в скоростной монохромной технике «лапидарной кисти» (*цзяньби* 簡筆) без детализации.

Стиль портрета и трактовка образа портретируемого зависели от предназначения портрета. Социальную типологию китайского портрета открывают



Рис. 1 а, б. Цзэн Цзин 曾鯨 (1568–1650). Портрет Чжан Цин-цзы 张卿子 (1589–1668); шелк, краски, 111,4×36,2 см, Музей провинции Цзянсу [17, с. 8]



Рис. 2. Неизвестный художник. Портрет Шэнь Ду 沈度 (1357–1434); шелк, краски, 142,7×92,4 см, Нанкинский музей [17, с. 30]



Рис. 3. Сюй Чжан 徐璋 (1694–1755). Портрет неизвестного из «Альбома портретов выдающихся государственных деятелей Сунцзяна», фрагмент; шелк, краски, 29,3×31,6 см, Нанкинский музей [17, с. 86]



Рис. 4. Неизвестный художник. Портрет Хэ Биня 何斌 из альбома «Двенадцать портретов чиновников эпохи Мин» (конец XVI в.), фрагмент; бумага, краска, 46,7 × 27,8 см, Нанкинский музей [17, с. 29]

гробничные портреты с изображениями усопших на стенах склепов и ритуальных полотнищах, накрывавших гробы¹³. В гробничных портретах умершие представлены в одеждах и с прическами своего времени. Сюжеты полотнищ показывают путь умерших в загробном мире, поэтому изображают их в профиль. Композиции полотнищ отличаются сложной, все еще достоверно не расшифрованной символикой. На рубеже нашей эры подобные изображения исчезают. Исследования останков погребенных доказывают, что художники точно передавали комплекцию, особенности осанки и формы голов портретируемых [5, с. 10]. В росписях стен характерные для первых веков нашей эры сцены многолюдных пиров и различных парадных событий сменились после III–IV вв. реалистическими изображениями камерных семейных застолий, в которых мужа и жену, сидящих напротив друг друга в трехчетвертном развороте, обслуживают несколько слуг. Нет точных данных о том, когда именно и по какой причине традиция гробничного портрета сошла

на нет. Думается, что новые археологические открытия и исследования в конце концов позволят решить эту проблему.

Гробничные изображения писались на основании прижизненных парадных портретов — втором типе портрета в предлагаемой типологии. Прежде всего к ним относятся официальные прижизненные портреты императоров, сановников и генералов, создававшиеся начиная с эпохи Тан (618–907) для публичного пространства дворцов и государственных учреждений [7, с. 50]. Написание императорских портретов строго контролировалось двором, следившим за тем, чтобы изображения императорских облачений и тронов соответствовали ритуальным нормам. Нередко императорские портреты копировались и передавались по домам чиновников [3, с. 88]. Портреты видных сановников и генералитета вывешивались в дворцовых

¹³ Специалисты КНР относят к портретам четыре самых древних памятника китайской живописи: «Мужчина верхом на драконе»: 37,5 × 28 см, шелк, тушь, из Цзыданьку (окрестности г. Чанша, пров. Хунань), царство Чу, IV в. до н. э. Государственный пекинский музей Старого дворца (Лугун), г. Пекин; «Женщина, дракон и феникс»: 31 × 22,5 см, шелк, тушь, из Чэньцзя, Дашань (окрестности г. Чанша, пров. Хунань), царство Чу, IV в. до н. э., Хунаньский провинциальный музей, г. Чанша, пров. Хунань; расписной покров на гроб *мубо* 墓帛 из захоронения № 1 госпожи Дай в Мавандуй (Чанша, пров. Хунань): высота 205 см, ширина верхняя 92 см, ширина нижняя 47,7 см, шелк, краски, тушь, империя Западная Хань, II в. до н. э., Хунаньский провинциальный музей, г. Чанша, пров. Хунань; расписная стенная драпировка «Парадный эскорт экипажей и лошадей» (*Чэ-ма и-чжан* 車馬儀仗): 94 × 212 см, шелк, краски, тушь, из захоронения № 3 в Мавандуй (окрестности г. Чанша, пров. Хунань), империя Западная Хань, II в. до н. э., Хунаньский провинциальный музей, г. Чанша, пров. Хунань [22, с. 29, 46].

a



б



Рис. 5 а, б. Се Бинь 谢彬 (1604–1681).
 Портрет Чжу Юаня 祝渊 (1614–1645) за
 игрой на цине; шелк, тушь, краски, 97,4 ×
 53,1 см, Музей провинции Цзянсу [17, с. 10]

помещениях и были знаком признания заслуг подданных со стороны государства. Портретируемые изображались в своих форменных придворных одеяниях, соответствовавших занимаемым должностям и рангам знатности. Портреты X–XV вв. были преимущественно трехчетвертными, независимо от того, изображался человек стоя или сидя. Для создания парадного портрета необходимо было позирование. С изначально натурного портрета императора придворные мастера делали многочисленные реплики, каждая из которых все более удалялась от оригинала, так что образ портретируемого выходил застылым и безжизненным, хотя и был безупречным по технике письма. Под влиянием фронтальных портретов тибетских лам, с которыми китайское правительство поддерживало дипломатический обмен



Рис. 6. Мин. Чжан Юань 张远 (XVI в.). Портрет Хуай Иня 槐荫; бумага, краски, 28,6×128 см, Музей провинции Хубэй [17, с. 14]

дарам, с 1505 г. в придворном портрете утвердился стандарт портрета императора в фас [3, с. 173]¹⁴, который возобладал в эпоху Цин (1644–1911) и затем повлиял на китайский фотопортрет политических лидеров XX столетия. К типу официального портрета относятся альбомные серии портретов видных чиновников провинций и уездов, получившие распространение в XV–XIX вв.¹⁵

Третьим типом портрета можно считать непарадные прижизненные портреты императоров, членов императорской фамилии, сановников и ученых мужей, предназначавшиеся для непубличного пространства (см. рис. 1, 4, 5). Портретируемые изображались в неофициальных одеждах за любимыми занятиями: на прогулке в саду или в горах, за рыбалкой, чтением книг, увлеченным рассмотрением коллекции антиквариата или музицированием. Тип прижизненного непарадного портрета привлекал наиболее талантливых портретистов возможностью глубже раскрыть внутренний мир портретируемого, а потому в художественном отношении эти портреты часто наиболее интересны. Вопрос о времени возникновения данного типа портрета остается невыясненным. Возможно, что его зарождение связано с направлением интеллектуалов III–IV вв. *фэнлю* («ветер и поток» 風流). При цинском дворе в XVIII в. вошли в моду костюмированные портреты, называвшиеся «живописные забавы» (*синлэ ту* 行樂圖). В них допускались изображения императоров и членов их семьи среди любимых вещей, в повседневном или дорожном платье, в архаических китайских и других стилизованных одеждах [12, с. 310]. К этой же категории портрета относились свитки и альбомные серии

¹⁴ Мы не разделяем мнение Доры Цзин о том, что изображение в фас трансформировало императорский портрет в «икону правителя, в которой индивидуальная идентичность стала играть меньшую роль <...> и задачей портрета стала не репрезентация самого императора, а символизация императорской власти» [3, с. 223]. Если портреты тибетских лам действительно видоизменяли внешность индивида под поклонный образ, то императорский портрет был обязан сохранять историческую конкретику облика портретируемого и хотя работал на сакрализацию власти, но не содержал теологической идеи.

¹⁵ Первые альбомные серии были небольшими (см. рис. 4), но при Цинах они превратились в многотомные подборки. В качестве примера укажем на «Альбом портретов выдающихся государственных деятелей [провинции] Сунцзяна» (*Сунцзян бан-янь сян цэ* «松江邦彦像册») художника Сюй Чжана 徐璋 (1694–1755). Альбом состоит из 99 листов размером 29,2×31,8 см (65 листов — бумага сюаньчжи, 34 листа — шелк) из Нанкинского музея. Альбом содержит портреты 110 чиновников (см. рис. 3).



Рис. 7. Групповой портрет 51 члена клана. XIX в.; бумага, краски, 174×94 см [21, с. 37]

с прижизненными портретами императриц, придворных дам и наложниц. Детский портрет в китайской традиции отсутствовал¹⁶.

Четвертым и самым массовым типом был поминальный портрет (см. рис. 2, 6), связанный с культом родовой преемственности. Поминальные ритуалы проводились в специальных клановых молельнях *мяо* 廟 или в семейных мемориальных залах *интан* 影堂 (досл. «зал теней»), входивших в состав жилого ансамбля. Поминальные портреты состоятельных лиц создавались на основании прижизненных портретов или их копий¹⁷. Простолюдины довольствовались портретами-реконструкциями, сделанными на основании зарисовки художника с еще не погребенного тела или устного описания умершего родственниками. Во всех случаях от художника, создававшего поминальный портрет, требовалось максимальное сходство и умение передать живую мимику и взгляд человека, чтобы у родственников возникало впечатление непосредственного общения со своим предком. Если человек умирал в старости, то его полагалось изображать таким, каким он был в канун смерти, так как долголетие предка считалось показателем праведно прожитой жизни. Китайское изобразительное искусство никогда не угрожало человеку смертью и не оплакивало его уход. Смерть понималась как лишенное трагизма продолжение важных прижизненных связей. Потомки благоговейно созерцали величавый образ предка, благожелательный взгляд которого был обращен к ним не из потусторонних сфер, а из того же мира, в котором продолжалась жизнь его рода. Выполняя ритуалы, потомки «продлевали существование на Небе» (*юй тянь чан цунь* 與天常存) духов предков (*шэньлин* 神靈) [19, с. 20], без постоянной связи с которыми благополучное будущее рода считалось невозможным. В коллективном поминальном портрете (см. рис. 7) предшествующие поколения изображались наверху, последующие — ниже, так как в китайской онтологии вектор разворачивания времени был направлен сверху вниз¹⁸. В коллективном портрете мужчины клана, как правило, изображались в левой, восточной части свитка, соотносимой с полярностью *ян* 陽, а женщины — в правой, западной половине свитка, связанной с полярностью *инь* 陰. Подобные портреты создавали образ клана в виде мощного потока, в чьей непрерывности у молодого поколения не должно было возникать никаких сомнений.

Текстуально появление поминальных портретов подтверждено с X в., но их широкое распространение приходится на XVII–XX вв. [3, с. 41]. Обычно свиток с портретом вешался на алтарную стену, перед ним в состоятельных кланах на длинном столе размещался скульптурный портрет¹⁹, далее ставилась деревянная «табличка духа» (*шэнь-чжу* 神主)²⁰, затем — парные подсвечники, сосуды с воскурениями, вазы с цветами, на переднем более низком столе располагались сосуды с жертвенным вином и пищей. В семьях со скромным достатком довольствовались одним алтарным столом и свитком в главной комнате жилого дома. Пышные по-

¹⁶ Эпизодические изображения детей в жанровых сценах нельзя считать портретами.

¹⁷ При императорском дворе устраивались конкурсы на лучший портрет почившего императора [13, с. 122].

¹⁸ Такая онтология отражена и в традиционном термине *гао гу* 高古 (досл. «высокая древность»), чаще всего неудачно переводимом как «глубокая древность».

¹⁹ Поминальные скульптурные портреты светских лиц из глины и бронзы появились, вероятно, в X в. под влиянием буддийской поклонной скульптуры.

²⁰ С глубокой древности жертвоприношения предкам справляли перед именными табличками *шэнь-чжу*, становившимися на время обряда обителью души умершего родственника.

миновения императорских предков с X в. начали проводить не только перед «табличками духов» в государственных молельнях *таймяо* 太廟, но и в специальных «павильонах [для почитания] священного [лика] императоров» (*шэньюйдянь* 神御殿), в которых находились только портретные свитки. В эпоху Северная Сун (960–1127) в столице и ее окрестностях было возведено 20 таких павильонов [7, с. 121]. Тогда же при буддийских и даосских монастырях (как мужских, так и женских) начали строить павильоны для проведения поминальных служб перед портретами императоров и императриц. Придворные живописцы никогда не подписывали и не ставили свои печати на поминальные портреты, считавшиеся ритуальными предметами [3, с. 112]. В XV–XIX вв. представители всех сословий традиционного китайского общества старались заказать художникам поминальные портреты, художественное качество которых оказывалось очень разным. Для простолюдинов народные мастера за относительно невысокую плату ежегодно создавали несчетное количество портретных свитков, сохранность которых не отличалась продолжительностью. До наших дней дошли преимущественно свитки профессиональных мастеров, которые в итоге попадали в императорское хранилище или в частные собрания, где их правильно хранили и периодически реставрировали. В XX в. поминальный портрет был постепенно вытеснен фотографией, к которой в наши дни перешли все его функции.

Пятым типом является историко-дидактический портрет. Его основным форматом считаются горизонтальные свитки²¹ и альбомы²², в которых изображались правители определенных исторических эпох. Подобные свитки создавались преимущественно придворными мастерами. Даже самые выдающиеся из них сталкивались с проблемой, как одухотворить облик живших столетия до них персонажей по сохранившимся и много раз копированным прижизненным портретам. При отсутствии достаточной визуальной информации живописцам приходилось ориентироваться на стереотипы своего времени, что зачастую затрудняло создание высокохудожественных произведений. Из-за этого в западном искусствоведении сформировалось ошибочное представление о недостатке индивидуализации в традиционном китайском портрете в целом. Нагрузка конфуцианской дидактики, безусловно, определяла трактовку образов портретируемых. Но при этом национальная эстетика требовала от художника умения показать воплощение норм конфуцианской этики в наполненном живой конкретикой образе, что полностью зависело от таланта мастера. Гравюрная версия исторического портрета была широко представлена в различных антологиях и энциклопедиях, издававшихся при многих китайских династиях.

Шестым типом можно считать «политический» портрет, который имел два подтипа. Первый — это дипломатические портреты действующего императора и его, как правило, уже почившего отца, которые предназначались для обоюдных дипломатических обменов с другими государствами. Портреты писались придворными

²¹ В качестве примера назовем известный по копиям свиток Янь Либэня 閻立本 (600(?)–673) «Императоры и государи [различных] исторических эпох» (*Лидай ди ван* “歷代帝王”). На свитке в обратной исторической последовательности изображены 13 правителей II в. до н.э. — VII в.

²² В 1743 г. придворный художник Яо Вэньхань 姚文翰 (годы жизни неизвестны) создал двухтомный альбом «Портреты мудрейших правителей всех исторических эпох» (*Юйчжи лидай диван шэн сянь* “御製歷代帝王聖像”), содержащий портреты 44 правителей Китая от легендарного Фу Си до императора Юнчжэна (1723–1735).

мастерами и представляли собою копии уже имевшихся официальных изображений. Во второй подтип входят дискредитирующие портреты, для создания которых художники тайно отправлялись для наблюдения за портретируемым. Добиваясь по памяти сходства, художники писали портреты, которые использовались в разнообразных политических интригах, приводивших к устранению нежелательных персон как внутри китайского государства, так и за его пределами [13, с. 122–3].

Седьмую категорию портретов составляют изображения вероучителей, святых и архатов, предназначенные для религиозных ритуалов, проводимых в буддийских и даосских храмах. В связи с тем что в китайской культуре отсутствует онтология противопоставления духа и материи, в сознании китайцев любое иконографическое изображение воспринималось и продолжает восприниматься как особый вариант портрета. По портретному принципу создавались облики учеников Будды, архатов, Гуаньинь, даосских святых. Фантастические и натуралистические черты сплавлялись в определенный синтетический образ, подкрепляемый соответствующими для конкретного персонажа атрибутами. К культовому портрету относятся и портреты чаньских наставников, в изображении которых существовали свои иконографические традиции, совмещавшиеся с требованиями натурального сходства. Прижизненные портреты наставников, как правило, отличались большой достоверностью. Чем удаленнее во времени был персонаж, тем активнее мастера использовали иконографические стереотипы и тем меньшей жизненностью обладал создаваемый ими образ.

Восьмой тип составляют портреты донаторов, шеренги которых изображались в нижних фризах стенописей пещерных храмов в Могао, Майцзишане и других буддийских комплексах, а также на храмовых вертикальных свитках с поклонными образами. Портреты донаторов не только служили демонстрацией религиозных заслуг, но и зачастую подтверждали политическую лояльность правящему режиму.

Последним девятым типом портрета можно считать автопортреты, упоминаемые в трактатах с IV в. Создавались они редко и в первую очередь интеллектуалами. Интерес к автопортретам возрос только в XVII в., а вторая волна внимания к ним пришла на рубеж XIX–XX вв. Автопортреты бытовали исключительно в кругу родственников и друзей. Они не упоминаются в описаниях государственных и частных собраний, а потому информации о них сохранилось немного.

Типологическое разнообразие портрета и полнота его развития свидетельствуют о важной роли этого жанра в жизни китайского социума. Характерное для китайской цивилизации отсутствие отчетливой демаркации между светскими и религиозными ритуалами обусловило возможность для прижизненного портрета в случае необходимости выполнять поминальные, дидактические, политические, культовые и прочие функции. Портреты всех типов создавались исключительно на основе национальной эстетики²³. Остановимся на ее трех самых главных особенностях.

Все исследователи отмечают тесную связь китайского портрета с физиогномикой *сянфа* 相法, исходившей из корреляционных связей форм физического тела с психикой и умственными способностями человека, совокупно предопределяв-

²³ Однородность эстетики китайского портрета кардинально отличала его от корейской и японской традиций портрета, в которых заимствованные из Китая формы наполнялись национальным содержанием, зачастую не совместимым с китайскими художественными установками.

ших его судьбу. Еще до нашей эры была разработана базовая типология форм овалов лица, глаз, бровей, носов, ртов, ушей²⁴, характеризующих различные особенности ментальной и психической конституции человека. Одни формы считались благими, другие — нет. Традиция визуальной психосемиотики не позволяла заказчику требовать от художника изменения облика портретируемого под какие-либо идеализирующие стандарты, так как считалось, что это приведет к подмене личности. Информативен был не только лик портретируемого, но и все его тело, осанка, пластика движений. Живописец мог передать личность портретируемого, изобразив его со спины. Удачный портрет воспринимался как двойник человека. То, что современный западный зритель воспринимает как однообразную условность китайского портрета (в особенности официального и поминального), не было таковым в глазах традиционного китайского зрителя, свободно считывавшего большой объем информации о личности портретируемого на основании точно переданных черт его лица и строения тела. Шэнь Цзечжоу наставлял: «Овладеешь [телесной] формой и дух [портретируемого] сам собой проявится»²⁵. Использовалась и обратная закономерность. Художник, не имевший возможности сделать натурный набросок, восполнял недостающие визуальные данные методами физиогномики на основании воспоминаний родственников о характере человека и его биографии. Единственное, что от живописца могли ожидать заказчики, было подчеркивание благоприятных телесных форм, но только в том случае, если таковые имелись.

Следующая важная особенность эстетики портрета была связана с ключевой мировоззренческой концепцией «единотелесности» (*и ти* 一體) организмической Вселенной, разделяемой всеми направлениями китайской мысли со второй половины I тыс. до н.э. В основе этой концепции лежало представление о космической энергии *ци* 氣, на тему которой рассуждали авторы всех трактатов по каллиграфии и живописи начиная с первых веков нашей эры. Шэнь Цзечжоу писал: «Человек живет, получая энергию-*ци*, [циркулирующую] между Небом и Землей»²⁶. Универсальные энергетические связи позволяли теоретикам живописи непосредственно соотносить процесс написания портрета с актом творения мира. Дин Гао в следующих словах описывал создание композиции в портрете: «Рисую портрет, прежде всего наносят контур [лица]. Он — начало, в котором великий предел и беспредельность, увеличение и уменьшение; он подобен хаосу неразделенному, в котором *Цянь* и *Кунь* (максимальное проявление полярностей *ян* и *инь*. — В. Б.) еще не утвердились. Но, когда появился центр, Небо поднялось, а Земля опустилась, десять тысяч вещей рассеялись, зажили, созидательная мощь энергии-*ци* и праобразов-*сян* проявилась»²⁷. Профессионализм портретиста оценивался по мастерству пере-

²⁴ В сохранившихся трактатах по физиогномике классифицированы и прокомментированы 39 видов глаз, 24 вида бровей, 24 вида носов, 16 видов ртов, 16 видов ушей и пр.

²⁵ «...則形得而神自來矣。」 [23, с. 16]. Перевод Е. В. Завадской: «...достигнешь воплощения формы, и душа само собой проявится» [1, с. 311].

²⁶ «蓋人得天地之中氣以生» [23, с. 19]. В прошлом столетии термин *ци* переводился как «дух», «душа», «сущность». Современные исследователи склоняются к пониманию *ци* как энергетической субстанции, обеспечивающей жизнедеятельность всего сущего. Перевод Е. В. Завадской: «Жизнь человека — проявление духа, царящего между Небом и Землей» [1, с. 318].

²⁷ «畫像先作一圍，即太極無極之始，消息甚大，如混沌未開，乾坤未奠，而此中天高地下，萬物散殊，活潑潑地，氣象從此氤氳出來» [23, т. 4, с. 25]. Перевод Е. В. Завадской: «Рисую портрет, прежде всего наносят контур [лица]. Он — начало, в котором великий предел и беспредельность, увеличение и уменьшение; он подобен хаосу неразделенному, в котором [находились] начала

дачи живой энергетики образа. Цзянь Цзи писал: «Если в [работе] кистью достигнута глубина и совершенство, то циркуляция энергии-ци обретается спонтанно»²⁸. Эта же мысль встречается у Дин Гао: «Правила [письма] должны соответствовать [правилам работы с] энергией-ци, энергия-ци должна соответствовать правилам [письма]. Когда овладевают правилами, то энергия-ци проходит по кровеносным сосудам [портретируемого]; когда овладевают энергией-ци, то [ее] полярности *инь* — *ян* вычленяются»²⁹. Последний совет Дин Гао связан с особенностями китайской светотени, которая была не оптической, а онтологической. В другом месте трактата Дин Гао поясняет, что это значит: «Все вещи и явления в Поднебесной не выходят за рамки полярностей *ян* и *инь*. Если говорить об освещении, то освещенное называется *ян*, затененное называется *инь*. В космогонии внешнее называется *ян*, внутреннее называется *инь*. Если говорить о предметах, то высокое называется *ян*, низкое называется *инь*, а если о рельефе, то выпуклое называется *ян*, впалое называется *инь*. Что же касается человеческого лица, то здесь все то же самое» (перевод Е. В. Завадской) [1, с. 325]³⁰.

В соответствии с концепцией «единотелесности» каждая часть человеческого лица пребывала в энергетическом резонансе с различными астрономическими и ландшафтными объектами. Верхняя часть лица уподоблялась Небу, нижняя — Земле. О лобной части у Дин Гао сказано так: «Верхняя остановка-*тин* включает: на середине лба Небесный чертог — [он] главный; левый [висок] — Великое *ян*, [правый] висок — Великое *инь*, [а все вместе] называются Небесной триадой»³¹. Согласно системе у *син* (五行 «пять [типов энергетических] процессов»), общепринятой в традиционной науке и медицине Китая, левая половина лица считалась восточной и соотносилась с полярностью *ян*, в связи с чем левый глаз назывался солнцем. Правая половина лица была западной, ассоциировалась с полярностью *инь* и лунной. Лоб соответствовал югу, а подбородок — северу. Дин Гао поясняет: «В средней части лица наметь зрачки, будто это солнце и луна. Еще сделай звезду — кончик носа. В этой центральной части лица заложено живое начало образа»³² (пере-

Цянь и Кунь — Небо и Земля; мужчина и женщина еще не утвердились. Но, когда появился центр, Небо вознеслось, а Земля опустилась, десять тысяч вещей, разбросанных [прежде] повсюду, полные живости и движения, [обрели] сущность и образ, а космические силы природы нашли выход» [1, с. 323]. Перевод К. И. Разумовского: «Когда пишешь портрет, сперва начерти контур — это начало великого предела-беспредельности, здесь возможности движения явлений огромны. Когда хаос еще не раскрылся, небеса и твердь не расчленились, внутри него, великого предела, небо все же вверху, земля — внизу. Вот все явления обособились в живом движении образов, и тогда творческие токи влияний неба-земли возникли» [15, с. 23, 26].

²⁸ “筆底深秀，自然有氣韻” [19, с. 15]. Перевод К. И. Разумовского: «Если удары кисти глубоки и изящны, то живая прелесть сама собой выступит» [15, с. 16].

²⁹ “法當合氣，氣當合法。法得氣而脈絡通，氣得法而陰陽辨矣” [23, т. 4. с. 40]. Перевод К. И. Разумовского: «Система должна сочетаться с духом, дух должен сочетаться с системой. Система одухотворена, и вены, жилы проникнуты всюду, дух обрел систему — и темное-светлое расчленено» [15, с. 47].

³⁰ “...凡天下之事物物，总不外乎阴阳。以光而论，明曰阳，暗曰阴。以宇舍论，外曰阳，内曰阴。以物而论，高曰阳，低曰阴。以培[埃]论，凸曰阳，凹曰阴。岂人之面独无然乎” [23, с. 45].

³¹ “上停以天庭為主，左太陽，右太陰，謂之天三” [23, т. 4, с. 42]. Перевод К. И. Разумовского: «... середина верхней остановки — выпуклость лба, налево — один висок, направо — другой, называют их тремя небесными членениями» [15, с. 20].

³² “中立日月之基，再造土星，以中官生生之象” [23, с. 40].

вод Е. В. Завадской) [1, с. 323]. По системе у *син* рот находился в корреляционной связи с энергетикой воды и планетой Меркурий, правое ухо — с энергетикой металла и Венерой, левое ухо — дерева и Юпитера [1, с. 333; 15, с. 33]. Существовали схемы членения лица по 12 дворцам зодиака [15, с. 55]. Важно, что ряды космологических подобий не исключали индивидуальности облика портретируемого.

Выпуклости и впалости на лице соотносились с горами, долинами и реками. Выделялись пять горных вершин (у юэ 五岳): южная вершина — лоб, центральная — нос, восточная и западная вершины — скулы, северная вершина — подбородок [1, с. 322; 15, с. 20]. Эти соотнесения и терминологию авторы сочинений по портретам заимствовали из трактатов по физиогномике и медицине. Концепция «единотелесности» подразумевала, что все во вселенной существует по универсальным законам жизни. Считалось, что, с одной стороны, в человеческом теле действовали закономерности его природного окружения, а с другой стороны, строение человека проецировалось на природные объекты, о чем писали авторы трактатов по пейзажу. Так, в трактате Тан Дайя 唐岱 (1673-1752) «Сокровенный [смысл] живописных деяний» (*Хуйши фа вэй* “繪事發微” 1750 г.) сказано: «... тела гор похожи на человеческие: [как у] человека есть формы [поз] шагом, стоя, сидя, лежа, [так и] горы [в зависимости от точки зрения на них] имеют [форму] боковую, фронтальную, запрокинутую, наклонную. <...> У горы имеются горные ноги, горная поясница, горные плечи, горная голова; самое трудное — “соединение суставов” горной головы»³³. Подобные ассоциации лишали китайский портрет привычных для европейского восприятия антропометрических рамок и обогащали китайский пейзаж антропоморфным подтекстом.

Третья из рассматриваемых особенностей китайского портрета связана с концепцией духовного содержания образа портретируемого, обозначаемого термином *шэнь* 神, который часто встречается в сочинениях различного профиля и обычно переводится как «дух», «духовность», «душа», «божество», «святость». В зависимости от того, какой из вариантов выбирает переводчик, меняется содержание текста. Ситуация осложняется тем, что авторы трактатов по пейзажу применяют этот термин к элементам ландшафта, а в трактатах по медицине речь может идти о *шэнь* какого-либо органа тела. В трактатах по живописи умение выразить *шэнь* портретируемого является главным требованием к художнику.

В последние годы вопрос о том, что понимать по термину *шэнь*, утрачивает былую однозначность соотнесения с вышеперечисленными западными терминами. Думается, что современное решение проблемы перевода термина *шэнь* еще не назрело. В рамках статьи остается только указать на основные аспекты *шэнь*, о которых говорят авторы трактатов по портрету. Во-первых, *шэнь* можно воспринять посредством визуальной формы. Так, Шэнь Цзэчжоу пишет, что *шэнь* «проявляется в форме. Если форма не разработана, то и душа не выявлена»³⁴ (перевод Е. В. Завадской) [1, с. 312].

Во-вторых, *шэнь* индивидуально, и Шэнь Цзэчжоу специально отмечает, что «люди всей Поднебесной бывают внешне похожими, а *шэнь* их очень различны»³⁵

³³ “蓋山之體勢似人，人有行走坐臥之形，山有偏正欹斜之勢。山有山脚，山腰、山肩、山頭，其最難入斲者山頭也。” [24, с. 331].

³⁴ “神出于形，形不開則神不現” [23, с. 20].

³⁵ “以天下之人，形同者有之，貌類者有之，至于神，則有不能相同者矣。” [23, с. 20].

(перевод Е. В. Завадской) [1, с. 311]. В-третьих, *шэнь* художника должно проникнуться образом портретируемого, о чем Дин Гао говорит так: «Когда замысел и энергия-ци исходят из [моего] сердца, правят глазами, руководят рукой, то [мой] *шэнь* проникает в человека, [и тогда] человек существует во мне, я же владею методом, и потому, естественно [каждый взмах] кисти [дает] сходство»³⁶.

В-четвертых, *шэнь* в разных частях лица портретируемого, по мнению Дин Гао, может иметь одну из полярностей *инь* — *ян*: «...пусть кончик носа воплощает наполненность духом (*шэнь*. — В. Б.) *ян*»³⁷ (перевод Е. В. Завадской) [1, с. 327]. И там же: «Если человек постиг принципы *инь* — *ян*, то в пустом и заполненном [он] повсюду ясно выявит душу (*шэнь*. — В. Б.)»³⁸ (перевод Е. В. Завадской) [1, с. 328]. В-пятых, по Дин Гао *шэнь* сосредоточено в зрачках портретируемого: «В середине точкой [передай] зрачок — пусть [в нем] сосредоточится душа»³⁹ (перевод Е. В. Завадской) [1, с. 332]. Термин «дух зрачков» (*тун шэнь* 瞳神) встречается у Цзян Цзи [15, с. 9].

В-шестых, *шэнь* может быть глубоким или нет. Дин Гао пишет: «В глазах старика *шэнь* неглубокий, много морщин, но при четкости [работы] кистью передашь *шэнь*, с легкость [добьешься] сходства»⁴⁰. В-седьмых, для того чтобы «уловить *шэнь*» (*дэ шэнь* 得神) в глазах портретируемого, по Дин Гао, необходимо следующее: «Если глазницы полны энергии-ци и внутренние методы обладают *лин*⁴¹, то естественно обретается *шэнь*»⁴². В-восьмых, манифестация *шэнь* направляется взглядом, о чем Цзян Цзи пишет подробно: «...глаз смотрит вверх, смотрит вниз, и дух (*шэнь*. — В. Б.) привязан книзу или кверху; смотрит ровно, и дух близок, пошл. Вот, если смотрит ровно, но так, что зрачки приподняты вверх, то дух открыт, широк»⁴³ (перевод К. И. Разумовского) [15, с. 9].

Подобное перечисление особенностей применения термина *шэнь* в трактатах можно было бы продолжать и продолжать, но сейчас остановимся на технических аспектах отображения *шэнь*. Для монохромного портрета Дин Гао дает такой совет: «[Когда] кровь и энергия-ци присутствуют [в наброске портрета], тогда принимайся за выявление *шэнь*. [Для передачи] энергии-ци и *шэнь* в одном цвете, [есть] два

³⁶ “然其為意為氣，皆發於心，領於目，應於手，則神貫於人，人在於我，我稟於法，則自然筆筆皆肖矣。” [23, с. 44]. Перевод Е. В. Завадской: «...идея и сущность восходят к душе, правят глазами, руководят рукой. Когда дух пронизывает человека, а человек существует во мне, я же владею методом, тогда, естественно, каждый взмах кисти даст схожесть, соответствие» [1, с. 321]. Перевод К. И. Разумовского: «Если картина как идея, как дух возникла в твоём сердце, подчинена глазу, овеществляется через руку, то твоя душа пронизала человека, с которого ты пишешь портрет, он как бы живет в тебе, ты подчинен методу и каждый удар кисти дает сходство» [15, с. 17].

³⁷ “白光直透準頂，以暢陽神” [23, с. 21].

³⁸ “人如貫徹陰陽理，虛實分明處處神” [23, с. 21].

³⁹ “中點眸子，當存神” [23, с. 21].

⁴⁰ “老目神淺紋多，實筆傳神易肖” [23, с. 22]. Перевод Е. В. Завадской: «В глазах старого человека дух неглубок, много морщин сделай четкой кистью, тогда в портрете легко добиться сходства» [1, с. 332]. В переводе К. И. Разумовского данный фрагмент текста отсутствует.

⁴¹ Термин *лин* 靈 в западных словарях трактуется как синоним *шэнь*, в то время как китайские авторы их явно различали. Вероятно, под *лин* подразумевалась некая сакральная сила жизни. Проблема трактовки *лин* до сих пор остается нерешенной.

⁴² “匡廬氣足，內法有靈，自然得神矣” [23, с. 22]. Перевод Е. В. Завадской: «Когда глазница полна *ци* и способ передачи совершенен, тогда естественно выразишь сущность» [1, с. 332]. В переводе К. И. Разумовского данный фрагмент текста отсутствует.

⁴³ “上視下視，其神拘於上下；平視其神，近平視帶上，其神開闊耳” [19, с. 31].

способа без использования киновари и охры: водными размывами прокрашивают пустоты для [циркуляций] энергии-ци, а штрихами-цунь кисть выявляет шэнь и чувства [портретируемого]»⁴⁴.

Приведенные примеры позволяют предположить, что авторы трактатов подразумевают под шэнь не индивидуальность портретируемого (некую душу) и не сакральное начало (дух), а персонифицированное проявление связи единичного с всеобщим. Сама эта связь и ее личностная конфигурация понимались как источник жизни и судьбы портретируемого.

В китайском портрете человек предстал перед зрителем как часть рода, социума и космоса. Он трактовался одновременно и как единица, и как Единое, а потому никогда не был одинок. Человек считался важным для мироздания в той мере, в какой являлся носителем моральных и интеллектуальных ценностей. Художник стремился изобразить портретируемого в спокойном, уравновешенном состоянии. Его творческий идеал — объективность. Традиционная эстетика не давала живописцу право ни осуждать, ни приукрашивать свою модель. Дин Гао так напутствует следующие поколения мастеров: «Для передачи реальности овладей реальностью. [Пусть] сердце, глаза и рука будут искренними. Не [начинай] концентрироваться на образе человека, прежде чем не сосредоточишься на собственном сердце. [Пусть] глаза [твои] не смотрят по сторонам, уши [твои] не слышат лишнего. [Пусть] кончик кисти созидает метаморфозы, связывая с сакральным-лин»⁴⁵.

Литература

1. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. Пер. и коммент. Евгения Завадская, отв. ред. Лев Эйдлин. М.: Главная редакция восточной литературы, 1969.
2. Vinograd, Richard Ellis. *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, A.D. 1600–1900*. Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press, 1992.
3. Ching, Dora. "Icons of Rulership: Imperial Portraiture During the Ming Dynasty (1368–1644)". 2 vols. PhD diss., Princeton University, 2011.
4. Lee, Sherman. "Varieties of Portraiture in Chinese and Japanese Art". *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, no. 64 (1977): 118–36.
5. Spiro, Audrey. *Contemplating the Ancients: Aesthetics and Social Issues in Early Chinese Portraiture*. Berkeley: University of California Press, 1990.
6. Wu, Hung. "Emperor's Masquerade — 'Costume Portraits' of Yongzheng and Qianlong". *Orientalions* 26, no. 7. (1995): 25–41.

⁴⁴ “血氣既定，然後提神。而氣與神又一色兩法無用朱標和藤黃，破水染其虛氣，皴筆觀其神情” [23, с. 23]. Перевод Е. В. Завадской: «Когда кровь и сущность определены, тогда принимайся за выявление души. У души и сущности один цвет, но для передачи его существует два способа. Чаще всего применяется киноварь и охра в технике по — размывами пишутся места, где сосредоточена сущность, а штрих цунь выявляет душу, чувства» [1, с. 338]. Перевод К. И. Разумовского: «Когда кровь и дух уже даны, тогда выдвигай душу. Душа же и дух в краске одно, но способы передачи их различны; вообще, при окраске желтовато-красной и красновато-желтой краской водой отмывают пустой дух — светлые места, а штрихом поддерживают, выражают душу» [15, с. 38].

⁴⁵ “傳真得真，心眼手誠，未定人格，先定自心。目無旁矚，耳無側聞，筆端造化，系己之靈。” [23, с. 19]. Перевод Е. В. Завадской: «При создании портрета добивайся подлинности. Пусть сердце, глаза и рука будут крепкими. Прежде чем узнавать характеры людей, познай самого себя. Если глаз не смотрит односторонне, а уши не слушают пристрастно, то все созданное твоей кистью будет отражением твоей души» [1, с. 324]. Перевод К. И. Разумовского: «Передаешь сущность, ухватываешь сущность — сердце светло, рука верна. Еще не утвердил форм модели, сначала сосредоточь свое сердце. Глаза твои не смотрят ни на что постороннее, уши твои не слышат ничего лишнего. Острие кисти творит метаморфозы, связи творчество со своим духовным началом» [15, с. 26].

7. Fong, Wen C. "Imperial Portraiture in the Song, Yuan, and Ming Periods." *Ars Orientalis* 25 (1995): 47–60.
8. Stuart, Jan, Evelyn Sakakida Rawski. *Worshipping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits*. Washington, DC: Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution; Stanford: Stanford University Press, 2001.
9. Самосюк, Кира. "Портретный жанр в Китае". В изд. *Общество и государство в Китае: Семнадцатая научная конференция: тезисы докладов*, сост. Наталия Свистунова, 154–9. М.: Институт востоковедения РАН, 1986.
10. Городецкая, Ольга. "Об истоках формирования портрета в Китае". В изд. *Общество и государство в Китае: Двадцать четвертая научная конференция: тезисы докладов*, сост. Наталия Свистунова, 135–40. М.: Институт востоковедения РАН, 1993.
11. Рядчикова, Юлия. "Устные и письменные формы развития эстетики традиционного китайского портрета". В изд. *Общество и государство в Китае: Тридцать пятая научная конференция*, сост. Наталия Свистунова, 257–62. М.: Восточная литература, 2005.
12. Неглинская, Марина. "Портрет императора Цянь-луна как образ эпохи". В изд. *Ученые записки Отдела Китая Института Востоковедения РАН*, ред.-сост. С. Дмитриев, 307–14. М.: Восточная литература, 2014, вып. 12: В пути за Китайскую стену. К 60-летию А. И. Кобзева.
13. Панова, Ольга. "Роль портретной живописи в придворной культуре Китая X–XI веков". *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, no. 46 (2019): 115–25.
14. Завадская, Евгения. *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. М.: Искусство, 1975.
15. *Китайские трактаты о портрете*. Пер. и комм. Константин Разумовский, ред. Евгений Лубо-Лесниченко, М. Рудова. Л.: Аврора, 1971.
16. 李文儒, 杨新主编. 明清肖像画作者: 故宫博物院藏文物珍品大系. 上海: 上海科学技术出版社, 2008. [Вэньжу, Ли, и Ян Синь, ред. *Портрет эпох Мин и Цин*. Шанхай: Шанхайское научное издательство, 2008. (Сокровища музея Гугун)]. (На кит. яз.)
17. 盛天晔主编. 明清肖像. 历代经典绘画解析. 武汉: 湖北美术出版社, 2014. [Тяньхуа, Чэн, ред. *Портрет эпох Мин и Цин*. Ухань: Художественное изд-во провинции Хубэй, 2014. (Исследования живописи династий прошлых эпох)]. (На кит. яз.)
18. 作者: 山西博物院, 南京博物院. 形妙神合: 明清肖像画. 太原: 山西人民出版社, 2015. [Музей провинции Шаньси, Нанкинский музей, сост. *Облик совершенен, дух гармоничен: портретная живопись эпох Мин и Цин*. Тайюань: Шаньсийское народное издательство, 2015]. (На кит. яз.)
19. 周, 晋, 主编. 明清肖像. 历代经典绘画解析. 盛天晔主编. 武汉: 湖北美术出版社, 2018. [Чжоу, Цзинь, ред. *Портрет эпох Мин и Цин*. Ухань: Художественное изд-во провинции Хубэй, 2018. (Анализ классической живописи династий прошлого. Гл. ред. Чэн Тяньхуа)]. (На кит. яз.)
20. 谢钧主编. 传神阿堵: 明清人物画精品展. 莞城美术馆, 浙江博物馆编. 南宁: 广西美术出版社出版的图书, 2011. [Издание Гуаньчэнского художественного музея и Музея провинции Чжэцзян. *Воплощение души: выставка шедевров жанровой живописи династий Мин и Цин*. Ред. Се Цзюнь. Нанкин: Художественное изд-во провинции Гуанси, 2011]. (На кит. яз.)
21. 莊伯和. "民间肖像畫谈" 美育, no. 99 (2008): 31–8. [Чжуан, Бохэ. "О живописи народного портрета". *Эстетическое воспитание*, no. 99 (2008): 31–8]. (На кит. яз.)
22. 增丁本. 中国美术简史. 北京: 中国青年出版社, 2002. [Цзэн, Динбэнь. *Краткая история китайского искусства*. Пекин: Китайское молодежное издательство, 2002]. (На кит. яз.)
23. 王, 概. 芥子園畫譜. 4册. 北京: 北京联合出版公司, 2017. 册4. [Ван, Гай. *Слово о живописи из сада с горчичное зерно*. 4 тома. Пекин: Пекинская совместная издательская компания, 2017. Т. 4]. (На кит. яз.)
24. 潘运告主编. 清人论画. 长沙: 湖南美术出版社, 2003. [Пань, Юньгао, ред. *Сочинения о живописи представителей эпохи Цин*. Чанша: Хунаньское художественное издательство, 2003]. (На кит. яз.)

Статья поступила в редакцию 01 августа 2019 г.;
рекомендована в печать 28 мая 2020 г.

Контактная информация:

Белозёрова Вера Георгиевна — д-р искусствоведения, доц.; vera@belozerov.com

Typology and Aesthetic Basics of Traditional Chinese Portrait

V. G. Belozerova

HSE University,
20, Myasnitskaya ul., Moscow, 101000, Russian Federation

For citation: Belozerova, Vera. "Typology and Aesthetic Basics of Traditional Chinese Portrait". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 3 (2020): 398–418.

<https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.302> (In Russian)

The portrait was one of the oldest and most popular genres of Chinese painting. The objective of this article is to provide an extended portrait typology and to explore the basics of portrait aesthetics in light of the latest achievements in Oriental studies. The extensive typology of the Chinese portrait forms of the 10th–19th centuries testifies to the pictorial tradition's maturity. The portrayed were depicted standing, sitting, and lying. They appeared life-size or from the chest up, were pictured full-face or in three quarters and, sometimes, from the back. The social portrait typology was composed of tomb portraits, lifetime ceremonial portraits, lifetime informal portraits, commemorative portraits, historical and didactic portraits, diplomatic portraits, compromising portraits, religious portraits, portraits of donors, and self-portraits. The stylistic development of all portrait types was based on three main principles of national aesthetics. The first principle, borrowed from the *xiangfa* physiognomy, claimed a direct link between the structural features of the physical body, the psyche, and the mental abilities of an individual, which together determined his fate. The tradition of visual psychosemiotics did not allow the commissioner to demand that the artist change the appearance of the person being portrayed to any idealizing standards, as it was believed that this would lead to a change of personality. The second principle was based on the concept of "body oneness" (*yi ti*) of the Universe, whereby each part of the human face was in energy resonance with various astronomical and landscape objects. In the portrait, a person was characterized simultaneously as part of the cosmos, society, and race. The third principle concerned the spiritual content of the portrayed person's image, denoted by the term *shen*. The analysis of occurrence of the term *shen* in treatises shows that what their authors meant by *shen* was a personified manifestation of the connection between the single and the Universal rather than the portrayed person's individuality (a certain soul) and the sacral beginning (spirit).

Keywords: shen, ling, xiangfa, yi ti, chuanshen, chuanzhen, xiezha, xiezhen, yingtang, taimiao.

References

1. *Painting Manual of the Mustard Seed Garden*. Rus. ed. Transl. and comment. by Evgeniia Zavadskaja, ed. by Lev Eidlin. Moscow: Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury Publ., 1969. (In Russian)
2. Vinograd, Richard Ellis. *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, A. D. 1600–1900*. Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press, 1992.
3. Ching, Dora. "Icons of Rulership: Imperial Portraiture During the Ming Dynasty (1368–1644)". 2 vols. PhD diss., Princeton University, 2011.
4. Lee, Sherman. "Varieties of Portraiture in Chinese and Japanese Art". *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, no. 64 (1977): 118–36.
5. Spiro, Audrey. *Contemplating the Ancients: Aesthetics and Social Issues in Early Chinese Portraiture*. Berkeley: University of California Press, 1990.
6. Wu, Hung. "Emperor's Masquerade — 'Costume Portraits' of Yongzheng and Qianlong". *Orientalisms* 26, no. 7. (1995): 25–41.
7. Fong, Wen C. "Imperial Portraiture in the Song, Yuan, and Ming Periods". *Ars Orientalis* 25 (1995): 47–60.

8. Stuart, Jan, Evelyn Sakakida Rawski. *Worshipping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits*. Washington, DC: Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution; Stanford: Stanford University Press, 2001.
9. Samosiuk, Kira. "The Portrait Genre in China". In *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae: Semnadsataia nauchnaia konferentsiia: tezisy dokladov*, comp. by Nataliia Svistunova, 154–9. Moscow: Institut vostokovedeniia RAN Publ., 1986. (In Russian)
10. Gorodetskaia, Ol'ga. "About the Origins of Portrait Formation in China". In *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae: Dvadsat' chetvertaia nauchnaia konferentsiia: tezisy dokladov*, comp. by Nataliia Svistunova, 135–40. Moscow: Institut vostokovedeniia RAN Publ., 1993. (In Russian)
11. Riadchikova, Iulia. "Oral and Written Forms of Development of Traditional Chinese Portrait Aesthetics". In *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae: Tridtsat' piataia nauchnaia konferentsiia*, comp. by Nataliia Svistunova, 257–62. Moscow: Vostochnaia literatura Publ., 2005. (In Russian)
12. Neglinskaia, Marina. "Portrait of the Qianlong Emperor as an Image of the Epoch". In *Uchenye zapiski Otdela Kitaia Instituta Vostokovedeniia RAN*, ed. and comp. by S. Dmitriev, 307–14. Moscow: Vostochnaia literatura Publ., 2014, iss. 12: V puti za Kitaiskuiu stenu. K 60-letiiu A. I. Kobzeva. (In Russian)
13. Panova, Ol'ga. "The Role of Portraiture in the Chinese Court Culture of the 10th–11th Centuries". *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, no. 46 (2019): 115–25. (In Russian)
14. Zavadskaia, Evgeniia. *Aesthetic Problems of Painting in Old China*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1975. (In Russian)
15. *Chinese Treatises on Portraiture*. Transl. and comment. by Konstantin Razumovskii, ed. by Evgenii Lubo-Lesnichenko, M. Rudova. Leningrad: Avrora Publ., 1971. (In Russian)
16. Wenru, Li, Yang Xin, zhujian. *Portrait of the Ming and Qing Eras*. Shanghai: Shanghai kexue jishu chubanshe, 2008. (Gugong bowuyuan wenwu zhenpin da xi). (In Chinese)
17. Tianhua, Cheng, zhujian. *Portrait of the Ming and Qing Eras*. Wuhan: Hubei mieshu chubanshe, 2014. (Lidai jingdian huihua jixi) (In Chinese)
18. Shanxi bowuyuan, Hahjing bowuyuan, Zuozhe. *The Image is Perfect, the Spirit is Harmonious: Portrait Painting of the Ming and Qing Eras*. Taiyuan: Shanxi renmin chubanshe, 2015. (In Chinese)
19. Zhou, Jin, bianzhe. *Portrait of the Ming and Qing Eras*. Wuhan: Hubei mieshu chubanshe, 2018. (Lidai jingdian huihua jixi. Cheng Tianhua zhujian). (In Chinese)
20. Guancheng meishu guan, Zhejiang bowuguan bian. *Embodiment of the Soul: Exhibition of Masterpieces of Genre Painting of the Ming and Qing Dynasties*. Xie Jun zhujian. Nanning: Guangxi mieshu chubanshe, 2011. (In Chinese)
21. Zhuang, Bohe. "About Painting of National Portrait". *Mei yu*, no. 99 (2008): 31–8. (In Chinese)
22. Zeng, Dingben. *A Brief History of Chinese Art*. Beijing: Zhongguo qingnian chubanshe, 2002. (In Chinese)
23. Wang, Gai. *Painting Manual of the Mustard Seed Garden*. 4 ce. Beijing: Beijing lianhe chuban gongsi, 2017. (In Chinese)
24. Pan, Yungao. *Essays on the Painting of Representatives of the Qing Era*. Changsha: Hunan meishu chubanshe, 2003. (In Chinese)

Received: August 01, 2019

Accepted: May 28, 2020

Author's information:

Vera G. Belozerova — Dr. Habil., Associate Professor; vera@belozerov.com