

УДК 32.019.51

Лю Исы

аспирант
Санкт-Петербургский государственный
экономический университет
Санкт-Петербург, Россия
l.isy@yandex.ru

ПОЛИТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ПРИДВОРНЫХ КАРТИН ДИНАСТИИ СУН

Аннотация

В статье анализируется политический аспект придворной живописи династии Сун. Многие картины императорского двора несли двусмысленные скрытые значения, предоставляя ученым повод для активных обсуждений. Заказчиком картины служил либо сам император, с целью показать публике свои достоинства, либо чаще всего, кто-то другой, но предполагаемый зритель – император. Придворные картины в большинстве случаев несут в себе политический контекст, однако одной из причин заказа может рассматриваться как форма лести императору. Существует две проблемы придворной живописи династии Сун – анонимность большинства написанных картин и влияние императора в становлении стилевых направлений в живописи. Художники, работавшие при дворе, находились под властью доминирующего положения императора и не могли в полной мере реализовать свои задумки.

Ключевые слова:

политический контекст, придворная живопись, придворные художники, эпоха Сун

Lyu Isy

graduate student
Saint Petersburg State the
University of Economics
Saint Petersburg, Russia

THE POLITICAL CONTEXT OF SONG DYNASTY COURT PAINTINGS

Abstract

This article analyzes the political aspect of the court painting of the Song Dynasty. Many paintings of the imperial court carried an ambiguous hidden meaning, giving scientists a reason for active discussions. The client of the painting was either the emperor himself to show the public his merits, or most often someone else, but the intended viewer is the emperor. Court paintings in most cases carry a political context, one of the reasons for the order can be considered a form of flattery to the emperor. There are two problems of court painting of the Song dynasty – the anonymity of most of the painted paintings and the influence of the emperor on the formation of stylistic trends in painting. The artists who worked at the court were under the power of the dominant position of the emperor and could not fully realize their ideas.

Keywords:

Court painting, court artists, Song era, political context

Одна из основных особенностей придворной живописи сохранялась во все периоды императорского Китая: правители и другие влиятельные люди при дворе нанимали художников для создания картин, которые нередко преследовали политические цели. То же самое можно сказать о ритуалах, совершаемых при дворе, поэзии, написанной при дворе, и банкетах, проводимых при дворе. Чтобы понять, как художники и картины функционировали в более широком придворном контексте, необходимо обратить внимание на то, кто заказывал картины, кто увидел бы их, и как легко смогли бы понять их значение. Является ли император посредником, использующим художника для общения с публикой? Или предполагаемая публика – император?

Когда большинство придворных картин было написано на стенах дворца или ширмах, их аудиторией были те, кто проводил время в этих залах. Стены в храмах, залах для аудиенций и женских покоях были украшены различными росписями. Точно так же, как Будды и Бодхисаттвы были написаны на стенах храмов, в более публичных дворцовых залах часто висели портреты выдающихся личностей или повествовательные картины с морально возвышающими историями. К периоду Северной Сун на дворцовых стенах было написано много разных сюжетов, от пейзажей до изображений деревьев, гор, бамбука, цветов, птиц, обезьян и других животных. Начиная с периода Сун, все больше и больше картин делалось в виде свитков или альбомов, форм живописи, которые часто хранились в свернутом виде или в коробках, вместо того, чтобы постоянно демонстрироваться. С этими картинами мы можем иметь меньше предположений о зрителях, которые на них смотрели.

У императоров и других влиятельных придворных было много способов донести свою политическую позицию, от устных заявлений при дворе до эдиктов и книг, заказанных императором. Почему они иногда предпочитали использовать картины? Если они выбирали картины, почему иногда они добавляли текст, делая смысл более ясным, а иногда нет? Хорошо известно, что художники вне двора иногда использовали картины, чтобы выразить недовольство тем, что происходило при дворе, либо открыто, либо тонко, что могло быть незаметно для большинства зрителей [1]. Были ли когда-нибудь смысл для придворных намеренно скрывать свое послание? Если смысл создания картины состоял в том, чтобы отпраздновать успех правителя, зачем допускать двусмысленность?

Независимо от того, были ли придворные картины когда-либо намеренно двусмысленными, ученые сегодня часто не сходятся во мнении относительно их значения. Многие искусствоведы активно обсуждали панораму Чжана Цзэдуаня «Вдоль реки во время фестиваля Цинмин» (Цинмин шанхэ ту) ее предполагаемую аудиторию и послание, которое хотел донести художник. Другим интересным случаем является набор изображений, описывающих выращивание риса и шелка, первоначально представленных Лу Шоу Гао-цзуну, а затем изготовленных в нескольких экземплярах книг при дворе Гао-цзуна. Джеймс Кэхилл предполагает, что со времен земледелия и шелковой культуры выращивание зерновых, может получиться только в стабильных условиях, они воплощают китайскую идею оседлого сельскохозяйственного общества, в отличие от кочевого, более мобильного образа

жизни. Для Гао-цзуна эти картины были утверждением превосходства его режима над режимом цзинь, которые переняли китайские обычаи, но все еще имели кочевое происхождение, и поэтому можно предположить, что они меньше привержены аграрным процессам [3].

Однако вполне можно спросить, что если целью двора была дискредитация чжурчжэней, то почему для этого был выбран такой косвенный и двусмысленный способ? Учитывая бурлящее негодование относительно чжурчжэней во времена Гао-цзуна и его многочисленные выражения в прозе и поэзии, много ли можно было добавить к тщательно продуманному набору картин? Хуэй-шу Ли, рассматривая тот же набор картин, подчеркивает тот факт, что Гао-цзун показал первоначальный набор императрице и другим дворцовым женщинам, и рассматривал их как своего рода дидактическое искусство, которое императрица могла бы спонсировать, поскольку половина набора показывает женские работы. Рослин Хаммерс, придерживается другого направления, предлагает связь между Лу Шоу и «Новой политикой» Ван Аньши и предполагает, что изображения выражают преданность Ван Аньши и возвышение ученых – чиновников в имперском обществе [10].

Во многих случаях, смысл придворной росписи был совершенно очевиден. В 1044 году у императора Жэнь-цзуна была комната в одном из главных залов для аудиенций, украшенная картинами, изображающими хорошие и плохие поступки предыдущих правителей, которые он поручил своим советникам рассматривать и созерцать [11]. Как выразилась Джулия Мюррей, «Несмотря на то, что высокообразованные ученые – чиновники не нуждались в наглядных пособиях, чтобы усвоить уроки прошлого, это способствовало утверждению интерпретаций иногда неоднозначных исторических событий» [4].

Когда у императора были картины, изображающие события его собственного правления, мы можем рассматривать их как часть программы самопрезентации. В ранний период Южной Сун продвигал свой образ ученого, серьезного и морально безупречного человека, заставляя художников изображать дидактические истории, часто добавляя свою собственную каллиграфию. Гао-цзун заказал «Благоприятные предзнаменования для династического возрождения», чтобы представить двенадцать случаев, которые предвещали его восхождение на трон с момента его рождения в 1107 до его восшествия на престол в 1127 году [4].

В период Мин император Сюаньдэ (1425-1435 гг.) использовал несколько средств для продвижения образа культурного правителя. Он написал много стихотворений о своих прогулках по императорским паркам, а его памятное эссе об одном из залов было высечено на стеле. Во время поездок он приглашал высокопоставленных чиновников сопровождать его, и они в знак благодарности писали отчеты о своих путешествиях. Сюаньдэ также призвал придворных художников сделать наброски во время его прогулки по парку. На этой сохранившейся картине, вероятно, первоначально являвшейся ширмой, изображен Сюаньдэ верхом на лошади с большой конной свитой в парке с цветущими деревьями, белыми оленями и черными зайцами, среди других животных [8].

Ни один правитель не пошел дальше Цяньлуна в создании картин, которые способствовали его самопрезентации. Как и Сюаньдэ, он использовал свою прозу, поэзию и каллиграфию, чтобы представить свой образ. Он приказал художникам изобразить его командующим войсками, охотящимся, устраивающим торжества для своих чиновников, выполняющим ритуалы и проводящим время со своей семьей. Самое масштабное из них – набор из двенадцати свитков, общей длиной более 360 метров, о шести южных путешествиях. Несмотря на то, что во время своего первого путешествия Цяньлун опубликовал набор книг объемом 6700 страниц с иллюстрациями 150 живописных мест по пути, он решил, что ему также нужен набор картин, каждая из которых иллюстрировала бы одно из стихотворений, написанных им во время путешествия. Его художники под руководством Сюй Яна потратили на этот проект более пяти лет (рис. 1). Многие другие картины Цяньлуна были дополнены текстами, которые он написал. Иногда, кажется, что тексты и изображения работали в разных целях. Например, Цяньлун писал о своем простом вкусе, но на картине с любовью и подробностями был изображен тщательно продуманный дворец [13].

На этом фрагменте свитка изображено, как вдоль Большого канала тянут баржу матери императора, которая сопровождала его во время тура.

Во многих случаях император был скорее предполагаемым зрителем картины, чем посредником, инициировавшим ее создание. Сочинения, восхваляющие или льстящие правителю, были центральной частью китайской литературы со времен «Книги Сун» Шэнь Юэ. Во времена Тан и Сун, любой чиновник, служащий при дворе мог умело преподносить события и проблемы таким образом, чтобы привлечь внимание к многочисленным достоинствам династии нынешнего правителя.

Чиновники не только должны были писать памятные записки, чтобы поздравить правителя с днем рождения, завершением крупного жертвоприношения и другими обычными событиями, но и когда им предстояло выполнить важное дело, они должны были знать, как избежать оскорбления правителя, сначала подчеркнув его достоинства которых он достиг.

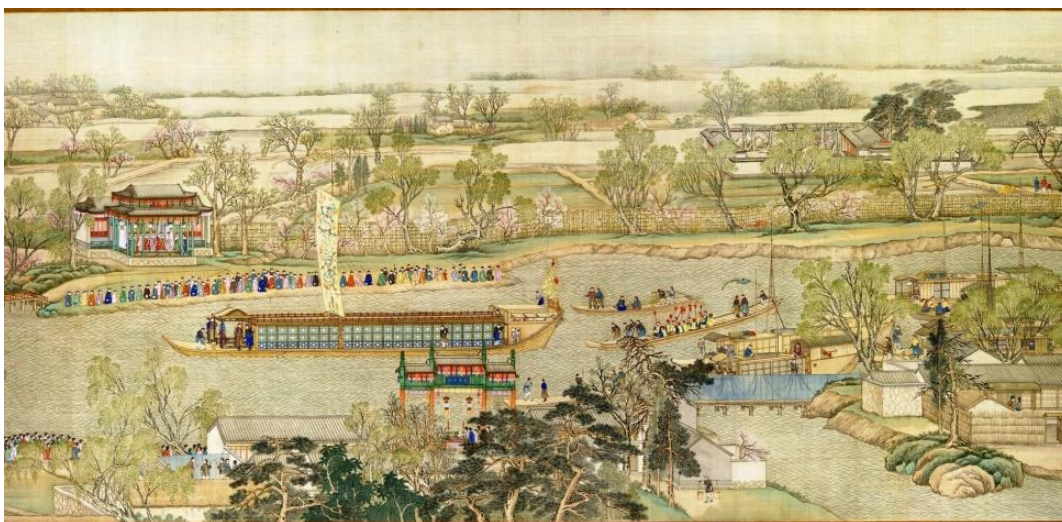


Рисунок 1 – Фрагмент шестого из двенадцати свитков – «Южные путешествия Цяньлуна» изображает императора, посещающего город Сучжоу.

Китайский императорский двор – как и королевские дворы других стран – были местами, где лесь была возведена в ранг высокого искусства. Многие придворные картины, которые обычно рассматриваются как формы политического убеждения, можно также рассматривать как формы лести. Это предполагает сдвиг в понимании посредничества – от видения активного заказчика как императора, который обращается к более широкой публике, которую он хочет убедить в своих достоинствах, – к восприятию императора как предполагаемой аудитории, а заказчик – либо сам художник, либо кто – то, кто сказал ему, что написать, например, высокопоставленный чиновник, надзиратель евнухов или дворцовая женщина. Эти люди привыкли льстить императору на словах, а использование картин было стратегией диверсификации. Хорошим примером картины, созданной для того, чтобы польстить правителю, является «Литературное собрание» в Национальном музее в Тайбэе, картина, предположительно написанная одним или несколькими придворными художниками Хуэй-цзуна и украшенная надписями как Хуэй-цзуна, так и Цая Цзин (рис. 2). Восемь литераторов сидят вокруг искусно накрытого стола, им помогают слуги, двое других беседуют неподалеку. Из надписей мы знаем, что Хуэй-цун и Цай Цзин вместе

Научный журнал «Бизнес и общество» №4 (36), 2022
ISSN 2409-6040

смотрели на картину и обдумывали ее значение. Стихотворение Хуэй-цзуна, в правом верхнем углу, напоминает о славе элегантных литературных собраний, утверждает, что как в прошлом, так и в настоящем ученые собирались вместе, чтобы читать стихи и пить, намекает на удовольствие иметь так много талантов в пределах двора, и восхваляет картину за то, что позволили нам увидеть такую литературную элегантность. В левом верхнем углу – ответ Цай Цина, использующий те же рифмованные слова. Он сравнивает способность Хуэй-цзуна привлекать талантливых людей со знаменитыми восемнадцатью учеными, которых нанял Тай-цзун. Далее Цай Цин намекает, что их время превосходит Танское, потому что Хуэй-цзун привлек гораздо больше, чем просто восемнадцать ученых. Очевидно, что Цай Цин использует картину, чтобы польстить Хуэй-цзуну, вероятно, что Цай заказал картину либо художнику, либо кому-то, кто руководил придворными художниками, чтобы использовать ее таким образом.

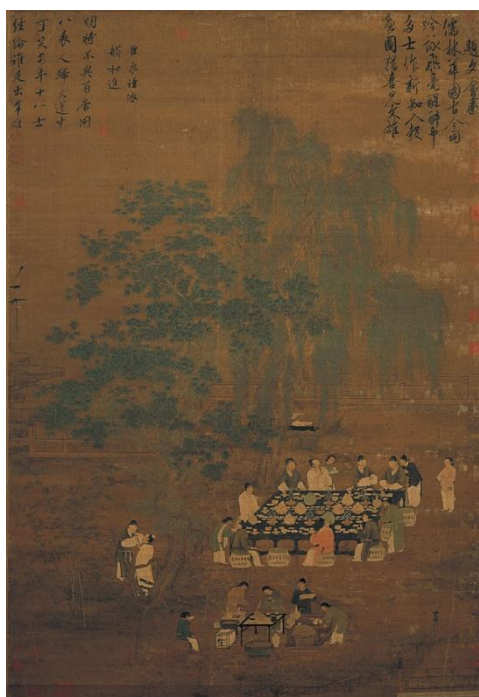


Рисунок 2 – «Литературное собрание», XII в. автор неизвестен.

Конечно, не нужно делить все придворные картины, которые несли смысл, на две группы: те, в которых император был заказчиком, как форма самопрезентации; и те, которые заказывал кто-то другой, где император был самым важным зрителем. Легко представить, что оба процесса могли бы происходить одновременно. Например, император мог заказать картину, но художник или его наставник увидели в этом возможность угодить императору, польстив ему, создав панегирическую картину.

Нам труднее понять картины, которые, по-видимому, были созданы для хранения в коробках и редко, если вообще когда-либо, просматривались после того, как император впервые одобрил их. Иногда, особенно в период Цин, количество усилий, вложенных в картину, кажется совершенно непропорциональным количеству людей, которые, когда-либо имели возможность взглянуть на нее. Документальные изображения императоров в походе, на охоте или при выполнении ритуалов, по-видимому, могли выполнять несколько функций в свернутом виде, служа доказательством для будущих историков (хотя нет недостатка в текстовых свидетельствах о тех событиях) и возможно, чтобы польстить императору, картины должны были принадлежать только ему.

Историки искусства часто предполагали, что более маленькие придворные картины могли быть сделаны для раздачи [9]. Китайские императоры, как и монархи всего мира, демонстрировали свою щедрость, щедро раздавая подарки. Какая часть работ придворных художников была посвящена этой цели и как, с точки зрения правителя, картины сравнивались с другими возможными подарками? Конечно, у правителя, который хотел вознаградить, или почтить чиновника, было много вариантов. Вероятно, наградой, которой чиновники больше всего желали, было продвижение по службе на более важный или высокопоставленный пост. Когда император не считал новую должность подходящей, он мог оказать чиновнику честь, написав для него стихотворение, или подарив ему произведение собственной каллиграфии, или пригласив его на торжество. Он мог дарить ценные подарки, такие как золотые пояса и даже дома. Хуэй-цзун в свое время оказывал такое внимание Цай Цзину. С точки зрения чести, получить картину придворного художника, вероятно, было ниже произведения собственной каллиграфии императора.

Исторические источники сообщают о множестве случаев, когда императоры дарили картины чиновникам. В 1113 году Хуэй-цзун подарил Цай Цзину длинный пейзаж, написанный от руки восемнадцатилетним студентом придворного общества живописи Ван Симэном [9]. Мы знаем об этом только потому, что картина сохранилась вместе с колофоном Цай Цзина. Учитывая тесную связь Хуэйцзуна с Цай Цзином, маловероятно, что Хуэй-цзун использовал картину, чтобы убедить Цай Цзина в чем-либо, кроме своей щедрости и привязанности. Другой хорошо документированный подарок был сделан Гао-цзуном Цао Сюню, одному из чиновников, участвовавших в переговорах с чжурчжэнями о возвращении его матери. Гао-цзун сначала попросил

Цао Сюня написать памятные изображения о ее возвращении. Он также поручил придворному художнику написать момент, когда она и ее сопровождающие достигают официальных лиц, приветствующих ее, эта картина сохранилась. Когда Цао Сюнь попросил об отставке, Гао-цзун подарил ему картину в качестве прощального подарка. Это интересный случай, потому что картина имела четкий политический смысл – в нем утверждалось, что достижение мирного соглашения с чжурчжэнями было актом, достойным увековечения памяти, поскольку Гао-цзун выполнил свой сыновний долг заботиться о своей матери и позаботиться о надлежащем погребении своего отца. Однако вместо того, чтобы показать эту картину чиновникам, которых нужно было убедить (многие считали, что Сун не должна была заключать мир с чжурчжэнями), Гао-цзун отдал ее чиновнику, который уже одобрил заключение мира. Более того, поскольку Цао покидал столицу и уходил на пенсию на гору Тяньтай он вряд ли стал бы показывать ее многим членам политической элиты, на которых Гао-цзун, возможно, хотел повлиять [4]. Таким образом вместо того, чтобы использовать эту картину для самопрезентации или политического убеждения, Гао-цзун придал ей новое назначение в знак благосклонности.

Иногда картины, представленные чиновникам, были написаны не нынешними придворными художниками, а взяты из придворной коллекции старых картин. Например, Чжэнь-цзун на прощальной аудиенции у высокопоставленного чиновника Дин Вэя, недавно назначенного в Нанкин, подарил ему восемь свитков неизвестного художника. Они были выбраны из-за послания, которые передавали, повествования об образцовом ханьском чиновнике. Чжэнь-цзун мог бы поручить одному из своих придворных живописцев написать эту тему. Предположительно вместо этого он решил подарить старые картины либо потому, что считал это еще большей честью, или потому, что не испытывал особой привязанности к картинам из придворной коллекции. Хуэй-цзун, который был привязан к своей коллекции картин, предпочитал дарить картины, которые он написал сам.

Главной причиной, по которой не следует переоценивать роль дарения в придворном искусстве, является явное свидетельство того, что большое количество картин не было отдано. В дворцовых музеях Тайбэя и Пекина хранятся тысячи свитков придворных художников династии Цин, которые никогда никому не дарились. Несмотря на то, что Го Си был одним из любимых художников Шэнь-цзуна, император, похоже, редко дарил картины Го Си. Когда сын Го Си Го Сы получил аудиенцию у Хуэй-

цзуна в 1117 году, император рассказал о любви Шэнь-цзуна к картинам отца и упомянул, что они до сих пор заполняют дворцовые залы [12]. Столь же маловероятно, что Шэнь-цзун отдал многие картины с изображением птиц и цветов, выполненные Цуй Бо, другим любимым художником, поскольку во времена Хуэй-цзуна во дворце все еще оставалась, по меньшей мере, 241 картина.

Один из проблемных вопросов касающихся придворной жизни – придворный стиль в живописи. Стиль живописи, наиболее тесно связанный с Сунским искусством, был реализм Цинского двора. Майкл Салливан назвал это «декоративным, кропотливым дворцовым стилем, который должен был определять вкусы двора вплоть до наших дней» [7]. В Северной Сун мимесис был доминирующим стилем, не связанным конкретно с двором, но, безусловно, практиковался там. Вероятно, отчасти из-за того, что стиль литераторов, ориентированный на мазки кисти обычно рассматривается как выражающий некоторую степень несогласия, некоторые ученые интерпретировали, тщательно соблюдая описательный стиль как выражение поддержки установленным властям. Хуэй-шу Ли пишет о правдоподобию, доминирующем в придворной живописи XI века: «реализм, пропагандируемый императорами, такими как Чжэнь-цзун и Императрица Лю создали форму визуальной коммуникации, которая укрепила саму основу династии» [4]. Рослин Хаммерс, напротив, утверждает, что реализм был оружием теми, кто был вне власти: «реформаторски настроенные ученые – чиновники ценили сходство в картинах и использовали его, чтобы бросить вызов устоявшейся идеологии». В XII веке, по ее мнению, подобие означало отказ от придворного искусства «с его манерной и элегантно манерой письма» [11].

Правители Цзинь, Юань и Мин склонялись впоследствии к сунскому стилю. Марша Вайднер пишет, что «умение буквального описания» особенно ценилось при дворе Юань. [11] Кэтлин Лискомб утверждает, что в раннюю эпоху Мин ведущие придворные чиновники были открыты для новых стилей, однако императоры предпочитали подражательную живопись [7].

Несмотря на то, что Ван Хуэй руководил созданием огромных картин, посвященных южному региону Канси, центром внимания на этих картинах были не мазки кисти или подражание на работы более ранних художников, а места, наблюдаемые в произведениях. Значение, придаваемое действительности, реализму

объясняется готовностью живописцев маньчжурского двора, экспериментировать с западными стилевыми приемами, достигая ощущения объема и присутствия.

Вторая проблема, заслуживающая более пристального внимания – это анонимность многих картин, написанных при дворе. Есть записи многих имен придворных художников Северной Сун, но лишь немногие придворные картины подписаны кем – либо из них, многие произведения эпохи Сун не подписаны вовсе. В мире коллекционирования большое значение придавалось известности художника, и каталог живописи Сюаньхэ приписывает каждую картину определенному художнику. Предполагается, что Хуэй-цзун любил причислять себе картины, созданные его придворными художниками, это объясняет, почему так много высококвалифицированных художников, работавших на него, не были известны по своим картинам. Но оставлять придворные картины без подписи делалось не только тогда, когда император хотел приписать себе чужую работу. Недавний том избранных картин Цинского двора из Пекинского дворцового Музея проиллюстрировал семьдесят пять работ, чуть больше половины из них анонимные. Несколько групп придворных картин, неизменно оставались без подписи: портреты предков императоров и императриц; изображения императора, занимающегося охотой, отдыхая во дворце или развлекаясь на торжестве, сделанные во времена Мин и Цин, часто не подписывались, возможно, потому, что они тоже должны были быть посвящены теме, а не художнику [7].

Таким образом, отвечая на поставленные вопросы, можно сказать, что картины несли в себе политический контекст и часто скрытый, в большей степени направленные на узкий круг лиц образованных людей. В тех случаях, когда император являлся основным зрителем написанной картины, художник ставил себе цель польстить и восхвалить императорские достоинства. Период Сун является расцветом живописи, к этому времени искусство воспринимается как важный источник информации, воздействуя на людей и на общественную жизнь в целом. Каллиграфия, картина или книга содержат в себе культурный код, в скрытом или в очевидном виде, мировоззрение, политика, жизненные принципы в эстетическом восприятии. Поэтому неудивительно, что даже картины использовались для достижения своих стремлений.

Список использованных источников

1. Альфреда Мурк, Поэзия и живопись периода Сун в Китае: Тонкое искусство инакомыслия. – Лейден: BRILL, 2020. – 433 с.
2. Виноградова Н. А. Искусство Средневекового Китая. – Москва: Издательство Академии художеств СССР, 1962. – 102 с.
3. Джеймс Кэхилл, Показатель ранних китайских художников и картин: Тан, Сун и Юань. – Лондон: Издательство Калифорнийского университета, 1980. – 391 с.
4. Джулия К. Мюррей, Зеркало морали. Китайская нарративная живопись и конфуцианская идеология. – Гавайи: Издательство Гавайского университета, 2007. – 208 с.
5. Изобразительное искусство Китая / сост. О. Н. Глухарева. – Москва: Государственное издательство изобразительного искусства, 1956. – 148 с.
6. Кравцова, М. Е. История культуры Китая / М. Е. Кравцова. – Москва: Издательство «Лань», 2003. – 416 с.
7. Кэтлин Морин Лискомб, Китай и за его пределами: наследие культуры. – Виктория, Британская Колумбия: Художественный музей и галерея Малтвуда, 2002. – 84 с.
8. Крейг Клунас, Завеса королей: королевское искусство и власть в Китае эпохи Мин. – Лондон: Reaktion Books, 2013. – 248 с.
9. Леонг Пинг Фонг, Эффектный пейзаж: Об авторитетах живописи при дворе Северной Сун. – Кембридж: Издательство Гарвардского университета, 2015. – 295 с.
10. Патриция Бакли Эбрей, император Хуэйцзун. – Кембридж: Издательство Гарвардского университета, 2014. – 712 с.
11. Рослин Л. Хаммерс, Картины земледелия и ткачества: Искусство, труд и технология в Китае Сун и Юань. – Гонконг: Издательство Гонконгского университета, 2011. – 304 с.
12. Хуэйпин Панг, Придворный климат: искусство, политика и изменение устоев при дворе императора Северной Сун Хуэйцзуна / Журнал исследований Сун – Юань, т. 39, 2009. – с. 1-41.
13. Чжан Хунсин, Император Цяньлун: сокровища из Запретного города. – Калифорния: NMS, 2002. – 192 с.