

ИСКУССТВА, НАУКИ И РЕМЁСЛА

М.А. Неглинская

ИВ РАН

О стилевых тенденциях в архитектуре, изобразительном искусстве и ремесле эпох Юань и Мин

Художественная жизнь китайского государства в годы правления династий Юань (1280–1368) и Мин (1368–1644), воплотившаяся в произведениях архитектуры, искусства и ремесла – эстетических знаках своего времени, в полной мере отражала картину происходивших в стране перемен.

Археологические исследования и публикации трёх-четырёх последних десятилетий, посвящённые культуре и искусству монгольского времени, позволяют увидеть многоплановый образ цивилизации, которая в качестве *Rex Mongolica* на время образовывала единое пространство с западным миром, что способствовало сближению крайних восточных и западных частей Старого Света. Однако отступление монголов в Западной Европе (1242) и их почти вековое господство в Европе Восточной, Центральной Азии и Китае довершили формирование двух различных моделей средневековой культуры, позволив народам Запада и Востока осознать взаимное несходство. Эпоха монгольского завоевания оставила неизгладимый след в истории Евразии, испытавшей беспощадную силу ударов Чингис-хана и наследников его империи. И всё же воинственность во внешней политике монголов уравновешивалась религиозной и культурной толерантностью, основанной на стремлении перенимать достойные подражания черты других культур, используя их для собственного развития.

Разрушения, сопровождавшие продолжительную войну в период воцарения в Поднебесной империи монголов, способствовали обновлению городской архитектуры. Открывшийся в годы правления Хубилай-хана (1215–1294) доступ в Китай иностранным купцам, с одной стороны, и значительное улучшение коммуникаций, предпринятое, прежде всего, из военно-стратегических соображений, с другой стороны, вызвали интенсивный рост внутренней и внешней торговли со странами Востока и Европой.

Видя необходимость символически обозначить новую власть как преемницу китайских традиций, Хубилай сделал резиденцией, получившей название Даду 大都 (или Тайду 太都, «Великая столица», тюркск. Ханбалык), район современного Пекина (Бэйцзин 北京, «Северная столица»), где ранее размещалась Чжунду 中都, одна из столиц чжурчжэньского государства Цзинь 金 (1115–1234). Лишь при монголах Пекин, привлекавший торговых гостей многих стран, превратился в один из самых больших и богатых городов Евразии. Интенсивное строительство позволило ему сохранить высокий статус также при двух последующих династиях. До наших дней в Пекине уцелели лишь немногие из ранних памятников, поэтому особое значение приобретают описания столицы Хубилай-хана, оставленные современниками.

По сообщению венецианца Марко Поло (около 1254–1324), город Даду – квадратный в плане, окружён земляным валом и зубчатой стеной; в каждой из её сторон имелось несколько ворот, центральные ворота на южной стене считались главными – их открывали только для «великого хана». Описывая императорский дворец, Марко отмечает его размеры и убранство: «... такого большого нигде не видно, второго этажа нет, а фундамент над землей десять пядей; крыша превысокая. Стены в больших и малых покоях покрыты золотом и серебром, и разрисованы по ним драконы и звери, птицы, кони и всякого рода звери, и так-то стены покрыты, что кроме золота и живописи ничего не видно. Зала такая просторная, более шести тысяч человек может там быть. Диву даёшься, сколько там покоев, просторных и прекрасно устроенных, и никому на свете не выстроить и устроить покоев лучше этих. А крыша красная, зелёная, голубая, жёлтая, всех цветов, тонко да искусно выложена, блестит, как кристальная, и светится издали, кругом дворца»¹. Очевидцем упомянуты находившиеся «между первой и второй стеной» на севере и северо-западе от дворца парковые угодья – «большое озеро», изобилующее рыбой, поросший деревьями «холм в вышину сто шагов», «луга», где водились «всякого рода звери», и так это всё «с виду прекрасно, смотришь, и сердце веселится» [11, с. 106–107].

Опубликованные реконструкции планов представляют Даду в форме обнесённого крепостной стеной правильного прямоугольника со смещённым к югу по длинной оси комплексом внутреннего (императорского) города Хуанчэн 皇城, включавшего и дворец Гунчэн 宮城. Ворота, равномерно располагавшиеся на каждом из четырёх отрезков стены, являлись окончаниями проспектов, которые совместно с поперечными линиями улиц делили весь торгово-ремесленный посад столицы на прямоугольники кварталов. По справедливому замечанию Б.Г. Доронина, с эпохи древности столицы играли главную роль в развитии градостроительства; служа прибежищем интеллектуальной элиты общества, они имели особое значение и для формирования городской культуры любого исторического периода. Притягательность столичной жизни с её особым укладом была поистине неотразимой в стране, абсолютное большинство населения которой составляли земледельцы (см. [7, с. 69–78, 87, 107–108]).

Наиболее значительные архитектурные памятники монгольского периода связаны с буддизмом, часть их повторяла формы культовых сооружений Тибета и Непала. Монголы имели возможность познакомиться с буд-

дизмом уже в период ранних завоевательных походов в Северный Китай, хотя, вероятно, слышали о нём и раньше [13, с. 282]. Примерно к 1240-м гг., во многом благодаря миссионерской деятельности лам известного тибетского монастыря Сакья, относится их первое и весьма продуктивное соприкосновение с северным (тибетским) буддизмом (который в европейской традиции обычно не вполне корректно именуется ламаизмом; см. [25, с. 140–141]). В 1244 г. по приглашению принца Годана – внука Чингис-хана и сына Угэдэй-хана (1186–1241), удел которого располагался на границе с Тибетом, в ставку принца близ Лянчжоу (современный г. Увэй, пров. Ганьсу) прибыл Сакья-пандита (1182–1251), глава школы Сакья и наиболее известный в то время буддийский учёный Тибета. Последовавшее вскоре обращение Годана положило начало распространению учения среди монгольской знати и способствовало формированию особой модели политических отношений, при которых духовное наставничество со стороны лам было ответом на внешнюю защиту. Позднее племянник Сакья-пандиты и его преемник Пагба-лама (1235–1280) был утверждён Хубилаем как духовный глава всего Тибета и получил титул *го-ши* («государственный наставник»). В свою очередь лама признал хана воплощением бодхисаттвы Манджушри (кит. Вэньшушли 文殊師利). Достигнутый с тибетцами на почве буддизма компромисс унаследовали представители маньчжурской династии Цин 清 (1644–1911) (см. [23, с. 122–125]).

Свидетельством возросшей популярности тибетского учения в государстве Юань остаётся Белая ступа (Байта 白塔, 1271, в. 50,9 м, дм. 30 м), спроектированная по канону северного буддизма непальцем Анико 阿尼哥/格 (1244/1245–1306). Находящаяся в ансамбле пекинского храма Мяоин-сы 妙應寺 («Храма чудесного предзнаменования»), она заметно отличается от многоярусных китайских пагод. Основание ступы представляет собой обнесённую низкой оградой квадратную в плане платформу с двухступенчатым пьедесталом в центре, на котором покоится подобное форме колокола тело ступы, увенчанное коническим навершием. Строительными материалами послужили глина и кирпич, в качестве декоративного покрытия использованы побелка и золочение. В годы правления минского императора Ин-цзуна 英宗 (1427–1464) вдоль периметра этой постройки разместили 108 металлических светильников.

Создатель Белой ступы Анико, приглашённый в Даду по рекомендации Пагба-ламы, занимал должности *цзяньчжу да-ши* 建筑大师 и *дяосу да-ши* 雕塑大师 – Главного архитектора и скульптора. При дворе его известность как автора серии зданий в тибетском стиле, украсивших столицу, соперничала со славой мастера произведений из литой бронзы и художника, создавшего официальный стиль юаньской живописи. По сообщениям современников, в построенных им в Пекине ламаистских храмах помещались посмертные портреты монгольских правителей. Они могли быть выполнены в техниках ткачества или живописи по шёлковой ткани. Как объекты почитания портреты августейших духов в храмах тибетского буддизма располагались в специально отведённом для каждого ритуальном помещении Ин-тан 影堂 («Зале теней»). Вблизи Белой ступы находился ритуальный зал Ши-цзу 世祖 (Хубилай-хана). Считается, что эскизами – «малыми

тенями» (*сяо-ин* 小影) к ныне утраченным полноформатным храмовым портретам, были поясные изображения родоначальников, правителей монгольской династии, а также их жён, представленные в двух альбомах из собрания тайваньского дворцового музея [27, т. 8, с. 47–50].

Первый альбом содержит восемь живописных портретов на шёлке, дублированном бумагой (размеры каждого листа – 59,4×47 см), изображающих Тай-цзу 太祖 (Чингис-хана, с 1206 г. Великий хан Монгольской империи), Тай-цзуна 太宗 (Угэдэй-хана), Ши-цзу 世祖 (Хубилай-хана, император династии Юань 1271–1294), Чэн-цзуна 成宗 (Тэмур, 1295–1307), У-цзуна 武宗 (Кайшана, 1308–1311), Жэнь-цзуна 仁宗 (Аюрпарибхадру/Буянтухана, 1312–1320), Вэнь-цзуна 文宗 (Тог-Тэмур, 1328–1331) и Нин-цзуна 寧宗 (Ринчинбала, 1332). Изображения других правителей государства Юань, создаваемые, в соответствии с китайской традицией, вскоре после смерти августейших особ, в составе этой «галереи», к сожалению, не сохранились. Второй альбом состоит из пятнадцати портретов монгольских императриц (61,5×48 см каждый), как следует из надписей на отдельных листах, жён Ши-цзу, Шунь-цзуна (преждевременно умершего внука Ши-цзу), У-цзуна, Жэнь-цзуна, Ин-цзуна 英宗 (Шидэбала/Гэгэн-хана, 1321–1323), Мин-цзуна 明宗 (Кушала, 1329) и Нин-цзуна (титулы остальных опущены). Образы, представленные в альбомах, сопровождаются текстом с биографическими данными на реверсе и смонтированы попарно. Существующий формат изображений (при котором, к примеру, высокие головные уборы императриц в ряде случаев «срезаны» верхней кромкой картины у основания или середины эгретов) позволяет заключить, что портреты были насильственно укорочены. Вероятно, это произошло в 1748 г., когда, согласно сопроводительным надписям, все они подверглись реставрации и оформлению в виде альбомных листов по указу императора цинской династии Гао-цзуна 高宗 (девиз правления Цянь-лун 乾隆, 1736–1795). Обе серии живописных изображений, продолжающие традицию сунских императорских портретов из той же коллекции, отличаются от своих предшественников особым смешением китайских, монгольских, и тибето-непальских черт, отражая многокомпонентность культуры юаньского времени [49, с. 298–301].

Подчинив своей власти Центральный Китай, монголы сделали чужеземными правителями страны, в которой большинство населения составляли китайцы (ханьцы), отличавшиеся от монголов не только по языку и письменности, но также по внешности и одежде. Первый альбомный лист представляет *Тай-цзу* 太祖 (Чингис-хана), облачённого в белый халат и шапку из белого меха, что отвечало требованиям этикета. В *Юань ши* 元史 («Истории [династии] Юань», завершена в 1370 г.) по этому поводу сказано: «С белыми кожаными одеждами носят белый на подкладке головной убор. К одеянию из меха горноста полагается шапка из того же материала» (цит. по: [49, с. 298]). Монголы обривали волосы на голове за исключением лба и висков, пряди ниже висков заплетали в косы, укладывая затем кольцами. Тай-цзу носил с каждой стороны по одной косе, тогда как Ши-цзу, Жэнь-цзун и Чэн-цзун – по три или четыре косы. О том, что такая причёска была типично монгольской, свидетельствуют некоторые живописные свитки юаньского времени, представляющие простых монголов, причёсанных так же, как Чингис-хан.

Головной убор Ши-цзу (Хубилай-хана) на посмертном портрете аналогичен убору Тай-цзу (Чингис-хана); Тай-цзун (Угэдэй-хан) показан в меховой шапке другого типа, сочетающейся по крою с угловатой формой выреза его одежды. Чэн-цзун, У-цзун, Жэнь-цзун, Вэнь-цзун и Нин-цзун, увенчаны *болуань* 鉞笠冠 («коническим головным убором [в виде малой музыкальной тарелки] бо») – шапкой с жемчужным навершием, больше похожей на каску или шлем. По справедливому мнению китайских исследователей, меховые шапки с отворотами у родоначальников династии указывают на прочную связь с кочевым миром, тогда как представленные на портретах их преемников головные уборы в виде литавр отражают милитаристский характер монгольского правления в Китае [49, с. 300; 32, с. 359, рис. 2, с. 367, рис. 21/1].

Определённое сходство с формой шлема угадывается и в парадном головном уборе *гузуань* 姑姑冠 («женский головной убор») монгольских императриц и аристократок, состоявшем из двух частей. Нижняя плотно облегла голову, закрывая лоб спереди и шею сзади; верхняя же часть – высокая и сужающаяся книзу наподобие воронки, состояла из каркаса (для которого применялся нарезанный полосками бамбук, ивовые ветви, проволока и береста), в зависимости от сезона обтянутого шёлком, парчой или тонким войлоком (фетром). Убор декорировали вышивкой шёлковыми нитями, нашивными бусинами из нефрита или жемчуга и драгоценным навершием – эгретом. Шапки *гузуань* закрепляли на голове при помощи лент, концы которых также украшали жемчугом [32, с. 370, рис. 26, с. 371, рис. 27 (1, 2), 28]. Как видно на портретах, головные уборы императриц и их халаты были окрашены в красный цвет, в эгретах использовались перья фазанов. Уборы аристократок могли быть выполнены из золотой парчи, в эгреты вставляли перья павлина или утки. Один из таких уборов XIII в., сшитый из золотой парчи и отделанный жемчугом, хранится в китайском Национальном музее шёлка в Ханчжоу (36×44 см, инв. № 2722). Нижняя часть убора имеет в области темени отверстие, в которое женщины продевали волосы, закрепляя их сверху узлом, наподобие конского хвоста [24, с. 116–117].

В макияже юаньских императриц присутствует некоторая общность, выражающая приверженность определённой моде. Например, брови у многих из них подведены тонкими горизонтальными линиями. Как позволяет заметить поясной формат портретов, жёны монгольских правителей носили аналогичные мужским наплечные одежды с широкими рукавами, запахивающиеся на правую сторону. Воротники одежд окаймлены тремя полосами узорчатой парчи. Мотивы рисунков, как и формы головных украшений императриц в виде подвесок из драгоценного металла, инкрустированных, вероятно, рубинами и жемчугом, имеют аналогии в украшениях и одеждах бодхисаттв (*пуса* 菩薩, *путисадо* 菩提薩多), изображённых мастерами того времени. Две узкие каймы на халатах императриц отделаны красным или чёрным узором на золотом фоне. В широкой кайме, напротив, чередуются золотые или серебряные цветочные розетки либо медальоны, которые, контрастно выделяясь на одноцветном шёлке, кажутся ажурными накладками из драгоценных металлов. Выполненные с удивительной тщательностью рисунки тканей, свидетельствуя о виртуозных достижениях китайского шелкоткачества, напоминают о расцвете в монгольское время этого ремесла

и появлении в государстве Юань новых, заимствованных на Западе, технологий, как будет показано ниже.

Портретные листы не сохранили печатей или подписей художников. Тот факт, что в монгольский период не было учрежденной ранее придворной Академии живописи (Хуа-юань 畫院), рисовальщики которой выполняли заказы сунских императоров, побудил исследователей к выдвиганию гипотез об авторской принадлежности портретов. Известно, что живописью в государстве Юань занимались не только профессионалы, но и люди, находившиеся у власти, например, влиятельный буддийский монах Хайюнь и канцлер Хуо-лу-хуо-сунь, судя по имени, человек не китайского происхождения, писавший Чингис-хана и Мэнгу-хана [13, с. 291]. Однако в данном случае естественнее предположить использование усилий профессиональных живописцев. При монгольском дворе существовали мастерские императорских одежд и те, что отвечали за создание живописных изображений святых тибетского буддизма и предметов культа. Наиболее значительные придворные мастера монгольского времени – это выполнявший заказы Ши-цзу непалец Анико и китайцы Лю Гуань-дао 劉貫道 (годы работы около 1279–1300) и Ли Сяо-янь 李肖岩 (годы работы 1320–1329). Анико и Ли Сяо-янь, известные как иконописцы, могли специализироваться также на создании императорских портретов. Ли Сяо-янь, которого величали «вызывающим духов» (*чуань-шэн* 傳神), писал в особой «реалистичной» манере и, вероятно, был автором портретов Вэнь-цзуна и Жэнь-цзуна. Честь создания листов с изображениями Ши-цзу и его жены, умершей в 1281 г., на основании анализа исторических данных и стилистики портретов приписывается Анико [49, с. 301].

Наряду с традиционными для китайской живописи чертами, в портретах августейших духов обнаруживаются многочисленные следы внешних влияний. Прежде всего, монгольские государи и их жёны показаны в положении анфас или близком к фронтальному, уподобляясь божествам на буддийских живописных иконах – танка. Такой ракурс был редкостью в портретах сунского времени. Особого внимания заслуживает и применённый в изображениях некоторых императриц способ трактовки полупрозрачной газовой ткани в композиции головного убора *зугуань*, имеющий, по мнению Ван Яо-тина, аналогии в живописных иконах, весьма правдоподобно передающих тканые облачения буддийских персонажей. Подобную прозрачную ткань с рисунком можно видеть, например, в одеянии Будды Амиабхи (Амито-фо 阿彌陀佛) на хранящейся в Эрмитаже живописной иконе сино-тибетского стиля из Хара-Хото (вторая половина XII–XIV вв., инв. № X–2419) [19, с. 320–321, № 219]. Тот же художественный источник угадывается в составе красочных пигментов (включаящих в частности киноварь) и способе их нанесения. В результате использования портретистами заимствованного в иконописи метода наложения несколькими тонкими слоями, перекрывающими друг друга, почти сухих и лишь слегка разбавленных водой красок, достигнут эстетический эффект, уподобляющий живопись вышивке или аппликации. Примечательно, что в более поздних листах влияние буддийской живописи как будто несколько ослабевает. Так, в написанном после 1322 г. портрете Вэнь-цзуна приоритет китайской традиции очевиден благодаря разнообразию штрихов

кисти и более тонким колористическим переходам. Однако и в этом случае изображение создаётся не столько линиями, сколько красочными пятнами. Объёмность лиц в основном передана при помощи различной интенсивности тона и вариации оттенков внутри одного цвета. Таким образом, введённые Анико живописные методы, культивируемые иконописцами, не только обогатили китайскую живопись монгольского периода новыми техническими возможностями, но и определили вытекающие из этих возможностей эстетические и этические следствия.

Третий упомянутый выше знаменитый портретист, служивший при монгольском дворе – Лю Гуань-дао, происходил, как и Ли Сяо-янь, из местности Чжуншань (в современной провинции Хэбэй). Наряду с произведениями культовой живописи он создавал картины в жанре *хуа-няо хуа* 花鳥畫 («цветов и птиц»), прославившись изображениями бамбука, а также пейзажами *шань-шуй хуа* 山水畫 в духе Ли Чэна 李成 (919–967?) и высоко почитаемого в Китае северосунского мастера Го Си 郭熙 (1020/1023 – ок. 1085). В качестве придворного художника Лю Гуань-дао в 1279 г. был зачислен в ведомство императорских одежд и вскоре после этого создал находящийся теперь в тайваньском дворцовом музее вертикальный свиток, изображающий Хубилай-хана (Ши-цзу) на охотничьей прогулке, что ясно из сохранившейся надписи («В 1280 году чиновник ведомства императорских одежд Лю Гуань-дао с почтением сделал») [49, с. 302]. Как показывает свиток, автор был далёк от желания написать брутальную охотничью сцену. В живописи на удивление лирично и увлекательно представлена окружённая небольшой свитой императорская семья, пребывающая в благодушном и беспечном настроении. При этом не исключено, что целью художника являлось прославление правителя, достигнутое в деликатной и нелестливой манере. Ши-цзу изображён в центре композиции верхом на чёрной лошади в окружении других участников охоты. Поверх красной одежды, облегающей фигуру, его плечи покрывает широкая длиннополая верхняя одежда из белого меха. Дама в белом платье, восседающая на более светлой крапчатой лошади слева от государя, по видимому, его жена. Как художник ведомства императорских костюмов Лю Гуань-дао очень точно и понятно передал крой, материалы и отделку облачений, детально прописав узоры тканей. На переднем плане различимы фигуры пяти конников, один из которых посадил за спину кошачьего хищника, вероятно, охотничьего гепарда, двое других держат на плечах охотничьих соколов². Гарцующий в стороне слева от них юный наездник, натягивая лук, целится в летящего в небе дикого гуся. Этот персонаж в зелёных одеждах (возможно, сын Ши-цзу) всецело завладел вниманием небольшой компании. Стиль письма Гуань-дао превращает великолепный образец китайской живописи периода Юань в ценный источник информации о придворных костюмах и обычаях монгольской эпохи.

Разнообразие типов лиц, заметное в свите императора, составляет отличительную черту придворной жизни того времени. Хубилай привлекал на службу не только (и не столько) китайцев, но и более близких монголам тангутов, найманов, выходцев из Центральной Азии и других «цветноглазых» – *сэму жэнь* 色目人, при нём Даду посещали и европейцы. Примечательно также пристрастие двора к охотам, на которые правители выезжали вместе с

жёнами. Эта традиция народов, живших к северу от Великой стены, нашла продолжение при пекинском дворе в период правления маньчжурской династии Цин. Долгим охотничьим прогулкам особенно самозабвенно предавались в мирное время, рассматривая их не только как развлечение, но и в качестве способа сохранения воинских навыков. Для удовлетворения этой страсти монгольских императоров существовало подчинённое военному ведомству специальное дворцовое учреждение, занимавшееся разведением соколов.

Неудивительно поэтому, что в годы монгольского правления так ценилось творчество прославившегося изображением лошадей и всадников придворного художника Чжао Мэн-фу 趙孟頫 (1254–1322), известного под псевдонимами Чжао Цзы-ан 趙子昂 («Потомок высоко стоящих») и Сунсюэ дао-жэнь 松雪道人 («Даос-отшельник [из „Студии/обители] Заснеженной сосны“»). Неплохими живописцами были работавшие в стиле Чжао Мэн-фу его сыновья Юн 雍 и И 奕 [40, с. 315–417]. Жена художника – Гуань Дао-шэн 管道昇/升 (1261/2–1319) артистично изображала побеги бамбука, сливовых деревьев и орхидей [31, с. 252; 48, т. 7, с. 102–105]. Литератор, музыкант и рафинированный аристократ, происходивший из императорской семьи династии Сун, Чжао Мэн-фу был величайшим мастером полихромной живописи в манере «тщательной кисти» (*гун-би* 工筆). Созданные им изображения охотничьих сцен и другие произведения жанрового характера (*жэнь-у хуа* 人物畫, «живопись фигур»), казалось бы, отвечали настроениям и вкусам эпохи больше, чем монохромные пейзажи или изображения растений, вдохновлённые классической философией и лирической поэзией. Тем не менее, он писал пейзажи, деревья и камни, цветы и бамбук. Китайские знатоки обычно оценивают его произведения в монохромной туши выше, чем полихромные работы. Эта творческая разносторонность как результат личного таланта и, вместе с тем, свидетельство чуткости натуры и образованности – прямых следствий аристократического происхождения, позволила Чжао Мэн-фу выступить вдохновителем и отчасти учителем уже для многих своих современников. К его последователям относят «четырёх (великих) художников эпохи Юань» (*Юань сы (да) цзя* 元四大家): Ни Цзяня 倪瓚 (1301 – 1374), Ван Мэна 王蒙 (1308–1385), Хуан Гунвана 黃公望 (1269–1354) и У Чжэня 吳鎮 (1280–1354) – лучших из почти тысячи живописцев и каллиграфов, работавших в этот период. По мнению китайских знатоков в шестёрку главных пейзажистов эпохи входит и уроженец Пекина уйгур Гао Кэ-гун 高克恭 (1248–1310) [8, т. 6, с. 551–552].

Мастер классического монохромного и тонированного пейзажа Ни Цзянь работал в традициях одного из «столпов» китайской живописи, прославленного художника Ван Вэя 王維 (701–761), таким образом, апеллируя не к сунским, а к танским временам. Выбранная дистанция позволила Ни Цзяню свободнее обращаться с традицией, чем это делал Чжао Мэн-фу, выступавший в пейзаже прямым наследником сунской живописи (хотя и он использовал находки Дун Юаня 董源 (900?–962?) и Ли Чэна (李成, 919?–967). Ван Вэй подражал современник Ни Цзяня и в определённом смысле его единомышленник Ван Мэн, внучатый племянник Чжао Мэн-фу, развивавший традиции монохромного и тонированного красками пейзажа, одним из адептов которого считается всё тот же представитель южной живописной школы – Дун Юань [8, т. 6, с. 680–681, 534–535].

У Чжэнь – каллиграф, поэт и теоретик, автор сочинения *Мо чжу пу* 墨竹譜 («Книга [живописи] бамбука тушью»), мастер пейзажа и монохромной живописи бамбука и прославленный пейзажист монгольского времени Хуан Гун-ван, наследуя мастерам X века – Дун Юаню и Цзюй-жаню 巨然, оказали значительное влияние на живописный стиль эпохи. Экспериментируя с комбинациями штрихов влажной и сухой кисти, в поисках оптимального результата они часто отказывались от шёлка в пользу бумаги, заметив её ценные фактурные и гигроскопические свойства. Обретения, ставшие результатом этих поисков, выразились в решительном характере живописных контуров и штрихов, ставших более резкими, временами даже грубыми, но по выразительности предельно близкими каллиграфическим линиям (о каллиграфии живописцев монгольского времени см. [3, с. 285–289]).

Многие мастера эпохи Юань были равно знамениты в живописи, поэзии и каллиграфии. Это сочетание интересов и достижений наиболее устойчиво, поскольку основывается на структурных связях внутри традиционной культуры – опосредованной (связи настроений) поэзии с живописью, и прямых связях поэзии с каллиграфией («улавливающей» слово на бумаге) и каллиграфии с живописью. В последнем случае оба искусства, подобно всем рисункам имея общую природу, используя одни и те же материальные и выразительные средства (шёлк, бумагу, кисть, тушь и краски; пространство фона, линию и пятно), уже с эпохи Хань 漢 (206 г. до н.э. – 220) стали иногда соседствовать на свитке. В монгольскую эпоху каллиграфическая надпись подверглась структурным преобразованиям, чтобы воздействовать не только как знак, но и как пластическая форма, составляющая идейное и композиционное единство с другими элементами свитка. В целом же общность живописи и каллиграфии была осознана очень рано, что отразилось в немногих сохранившихся сочинениях по истории китайского искусства, например, в *Лидай мин хуа цзи* 歷代名畫記 («Записях о знаменитых живописцах/картинах [всех] прошедших времён») Чжан Янь-юаня 張彥遠 (815–890?) [13, с. 289].

Самым известным каллиграфом монгольского периода признан тот же Чжао Мэн-фу, в творчестве которого и здесь отмечают универсальность, хотя наследники традиции больше всего ценили его достижения в уставе (*кай-шу* 楷書, *чжэнь-шу* 真書) и полууставе (*син-шу/синкай-шу* 行楷書) [40, с. 315]. В каллиграфии в целом проявились тенденции, характерные для живописи монгольского времени: достигший апогея импровизационный и несколько экзальтированный сунский стиль уступал место уравновешенному строю, заданному классическими образцами эпох Цзинь 晉 (265–420) и Тан 唐 (618–907). Прибегнув к опыту танского каллиграфа Ли Юна 李邕 (678?–747), Чжао Мэн-фу угадал в нём основы каллиграфического искусства, заложенные Ван Си-чжи 王羲之 (307?–465?), и очистил технику от более поздних культурных напластований. В поисках «древней простоты» (*гу пу* 古朴) и духовной цельности, гениальный юаньский художник обратился также к письму на стелах династий Хань 漢 (206 г. до н.э.–220 г. н.э.) и Вэй 魏 (220–265). Его способность «учиться у древних» признана столь же уникальной, как свойственное ему чувство меры и ритма в работе с собственной энергией. Благодаря этим качествам насыщенная силой каллиграфия Чжао Мэн-фу совершенно лишена эксцентричности. Несколько менее известны другие мастера монгольского

времени, например, Юй Цзи 虞集(1272–1348) – теоретик и практик, знаток протоустава *ли-шу* 隸書, работавший и во всех основных почерках, включая «печатный» (*чжжуань-шу* 篆書); Сянь-юй Шу 鮮于樞 (1257?–1302), выходец из корейской семьи, поэт, любитель старины, мастер скорописи (*цао-шу* 草書) и курсива, смешанного с элементами полуустава (*синцао-шу* 行草書); Ян Вэй-чжэнь 楊維禎 (1296–1370), создавший оригинальную версию полуустава, приближённую к скорописи, и Чжан Юй 張雨 (1283–1350) – один из лучших тогда мастеров курсива (*цао-шу* 草書) [3, с. 278–289].

В целом искусство монгольского времени оперировало сложившимся набором традиционных почерков, живописных жанров и сюжетов. Новации эпохи, пожалуй, наиболее примечательны в пейзаже. Чжао Мэн-фу, Цянь Сюань 錢選 (1235/39?–1303/01?), Цао Чжи-бай 曹知白 (1271–1355), Чжу Дэ-жунь 朱德潤 (1294–1365) – уроженцы и жители городов Юга, проявили закономерный интерес к видам окрестностей Сучжоу и Ханчжоу с их просторами и обилием воды. Изображая долины рек, озёр, болотистых низин, они задали новое направление этому жанру, предложив достойную альтернативу высокогорным «штудиям» мастеров кисти периода Северная Сун (Бэй Сун 北宋, 960–1127). В политической ситуации монгольского правления многие китайские интеллектуалы были вынуждены оставить государственную службу и заняться живописью и каллиграфией. Имея время вдумчиво оценить и использовать накопленный художественный опыт, они смогли выразить актуальные настроения, проявляя искренность чувств и простоту формального языка. Нарастающая в реалистичном стиле изображений экспрессивность показывает наличие процесса, как правило, предшествующего качественному скачку, хотя преобладание в пейзажах мотива спокойного уединения свидетельствует об осознанном обретении внутреннего равновесия.

Исследователи юаньской живописи обычно с некоторым, в целом понятным, сожалением отмечают, что привнесённое монголами упрощение взглядов и вкусов вызвало утрату былой глубины, основанной на связи классической (и, особенно, монохромной) живописи с китайской философией и поэзией. Однако духовный потенциал юаньской живописи всё же очень значителен. Это обстоятельство устраняет право утверждать, что живописное мастерство как таковое исчезло, скорее оно перешло в другое качество, как это случилось с искусством периода Юань в целом. Поэтому речь может идти лишь об иной принятой в этом искусстве системе однородности и внутренней связи. Пора монгольского владычества вовсе не сопровождалась ослаблением высокого духовного напряжения в китайской культуре: когда же ещё, как ни в период смут, войн и внешнего давления культура переживает не только шок, но и предельное духовное напряжение? Правильнее будет сказать, что в монгольское время сложилась новая система приоритетов. Станковая живопись периода Юань, претерпев обозначенные выше изменения, по уровню концентрации часто действительно уступала своей предшественнице, сунской живописи, так же как она временами уступала в этом отношении своей современнице – буддийской бронзовой пластике, возможно, более адекватно выражавшей устремления монгольской эпохи с их качественной новизной.

Возросшее значение буддизма «реанимировало» угаснувшую было традицию монументального культового искусства, как показывают росписи комплекса расположенных в окрестностях современного города Дуньхуан敦煌 пещерных монастырей Могао 莫高 («Невысокие пещеры», известен и под названием Цяньфодун 千佛洞, «Пещеры тысячи будд») и Юйлинь 榆林 («Вязовый лес»). Хотя период расцвета этого уникального памятника в первой половине правления династии Тан 唐 (618–907) остался в прошлом, и уже с конца XIII в., на всём протяжении периода Мин, Дуньхуан находился в запустении, в начале монгольского времени в монастыре Цяньфодун было отстроено и расписано клеевыми красками по сухому грунту несколько новых пещерных залов. Как правило, это квадратные или прямоугольные в плане помещения, на восточной стене которых расположен вход, а в центре – алтарь, имеющий в основании форму круга или восьмигранника. По-видимому, последними обитателями пещер Дуньхуана были приверженцы ваджраяны (санскр. Vajrayana, «алмазная колесница», кит. Цзиньган-шэн 金剛乘, Ми-цзун 密宗, тантрический буддизм/ тантризм), возможно, выходцы из Тибета, как свидетельствует обилие тибетских надписей, сопутствующих китайским [8, т. 6, с. 578].

Влияние ваджраяны проявилось не только в разнообразии персонификаций божеств, но и в иконографии образов. Так, весьма популярный в китайском варианте махаяны бодхисаттва Авалокитешвара (санскр. Avalokitesvara, кит. Гуаньшиинь 觀世音, Гуаньинь 觀音) изображён в живописи Могао по тибетскому канону – в облике тысячерукого божества цянь-шоу Гуаньинь 千手觀音. На стенах одной из хорошо сохранившихся пещер (№ 465) преобладают многорукие персонажи и парные образы младших тантрических божеств, сжимающие в руках магическое оружие – ваджру (кит. цзинганчу 金剛杵) и соединённые со своими женскими «половинами». Композиция росписи потолка этой пещеры, ориентированная по сторонам света, образована сценами, изображающими пятерых будд-татхагат (Учжи жулай 五智如來), покровителей мира. Каждый из них окружён свитой защитников веры, архатов, бодхисаттв и младших будд. В центре помещён медитирующий Вайрочана (Будда Бесконечного света, кит. Дажи жулай 大日如來). Его изображение фокусирует эманации четырёх окружающих фигур дхьяни-будд, мощное медитативное сосредоточение которых позволяет каждому из них держать под контролем ситуацию в одном из главных секторов буддийского космоса³. В росписях комплекса Юйлинь, возникших в юаньское время, встречается такой популярный в тибетском буддизме, и не знакомый более раннему китайскому культовому искусству сюжет, как мандала – ещё более условное изображение буддийской космографии, переданное на языке геометрических форм. В стилистике росписей, сдержанных и пунктуальных по манере, но экспрессивных и резковатых по колориту (возможно, в связи с разрушением отдельных красителей), заметен приоритет тибетской традиции, пришедшей на смену преобладавшей ранее китайской. Композиции (насколько позволяет судить их нынешнее состояние) нередко выполнены с особой тщательностью, фиксирующей внимание на деталях одеяний, украшениях и атрибутах персонажей. Цветовая гамма образована соотношениями белого цвета и оттенков зелёного, серого, синего, чёрного и охристого цветов;

зелёный пигмент, по-видимому, используется в качестве грунта, обводка изображений по контуру выполнена охрами. Созданные в монгольское время росписи Дуньхуана интересны, прежде всего, как наиболее ранние сохранившиеся образцы монументальной живописи тибетского буддизма. Они показывают, что канон этого искусства к монгольскому периоду уже полностью сформировался [29]. В эстетическом плане росписи заметно отличаются от соседствующих с ними танских композиций.

Реакцией на усиление буддизма и буддийских институтов в конце правления династии Тан стало высочайшее преследование учения, вызвавшее в период правления династии Сун 宋 (960–1279) эффект «растворения» буддизма в китайской традиции [15, с. 270–271]. Его доктринальное истощение усугублялось и преобладавшей в официальной культуре установкой на реконструкцию и утверждение традиционных ценностей, взлелеянных конфуцианством. В такой ситуации почитание буддийского божества милосердия бодхисатвы Авалокитешвара (*Гуаньинь*), вобравшего в себя идеи трёх религий (буддизма, конфуцианства и даосизма), надолго приобрело исключительное значение, доминируя в скульптурных и живописных изображениях танского и сунского времени. С установлением династии Юань ситуация изменилась во многом благодаря вниманию, проявленному монголами к системе ваджраяны. Этот выбор способствовал обновлению и серьёзному преобразованию всего позднего китайского буддизма.

С воцарением монголов в Поднебесной прочно утвердился экзотический мир тантр, вкус и почти материальную привлекательность которого можно ощутить в золочёной бронзовой пластике. Находящаяся в одном из музеев Австралии фигура будды Майтрейи (санскр. *Matrigēye*, «Благопожелательный», «Благоволящий», кит. *Милэ 彌勒*) – замечательна не только своими внушительными размерами, но и тонкостью чеканных деталей (в. 69 см, бронза, литьё, золочение). Будда Будущего восседает на троне, его руки сложены перед грудью в жесте витарка-мудра, согнутые в коленях ноги широко расставлены, опираясь ступнями о пьедестал. Эта необычная для более ранних изображений (по определению исследователей, «европейская») позиция означает готовность божества подняться на ноги, чтобы сойти на землю. Роскошные украшения (массивные серьги, браслеты, ожерелья, понизи из бусин) и тщательно проработанная корона типичны для подобных манифестаций Майтрейи в образе бодхисатвы. Жест его рук символизирует один из аспектов проповеди, предполагающий обдумывание и рассуждение как актуальное состояние духовного учителя, пребывающего на небе Тушита и готовящегося стать преемником Будды Шакьямуни (*Шичзяфо 釋迦佛*) в роли наставника этого мира. Руки божества обвиты стеблями лотосов – символов чистоты и духовной просветлённости [39, с. 165, № 121].

Мощное влияние буддийской бронзовой пластики ощутимо в скульптуре конца монгольского периода в целом. Фигуры буддийских божеств в это время создавались даже в керамических мастерских города Цзиндэчжэнь 景德鎮 (пров. Цзянси), который с периода Юань сделался основным центром китайского фарфорового ремесла. Шедевром средневекового искусства по праву считается находящаяся в парижском музее Гиме фарфоровая скульптура Гуаньинь (в. 56 см, около 1290–1310 гг., Цзиндэчжэнь) [40, № 377].

Аналогичный образ главенствует в композиции близкого по времени производства керамического глазурованного киота из Тяньцзиньского музея [6, с. 139, № 58]. Киот выполнен в мастерских Лунцюаня 龍泉窯 (пров. Чжэцзян) и имеет вид грота (45×26×11,5 см), заключающего внутри Гуаньинь и фигуры четырёх предстоящих. Отмечая редкость и сложность композиции, общее сходство со скульптурой из музея Гиме в материале и иконографии, приходится всё же признать, что в художественном плане алтарный образ из Тяньцзиня не столь хорош.

Гуаньинь из парижского собрания восседает на троне в позе медитации со сложенными на уровне живота кистями рук. Вся фигура (за исключением реверса основания и верхней части головы) покрыта толстым слоем шелковистой слегка зеленоватой глазури, выделяющейся на белом фарфоровом черепке. Через отверстие в центре головного убора «протянуты» собранные в пучок волосы бодхисаттвы, при этом две длинные пряди спадают у висков, что напоминает головные уборы и причёски, изображённые на живописных портретах правителей и императриц монгольской династии. Те же ассоциации вызывает набор украшений – подвесных фигурных пластин; длинных, сложных по композиции серёг; «стекающих» на плечи унизанных перлами лент головного убора; жемчужных нитей, наподобие рыболовной сети покрывающих всё нижнее одеяние фигуры. Чистота каждой детали, элегантность простых непринуждённо расходящихся спереди в стороны складчатых пол наброшенного на плечи длинного плаща, беспредельная в своей тщательности тонкость отделки объясняют данную этой вещи высокую эстетическую оценку. Черты овального, слегка опущенного и поэтому чуть затенённого, «задумчивого» лица, вероятно, проработанные резцом, кажутся удивительно чёткими даже в сравнении с элементами прекрасно моделированной одежды. Рельефное профильное изображение лотоса в центре груди Гуаньинь находится на одной оси с ладонями рук, формы удлинённых пальцев которых, слегка выгнутых на концах, напоминают контуры лепестков, благодаря чему ладони, прямо на глазах зрителя преобразуясь в пластическую метафору, кажутся раскрывающимися, подобно лотосу.

Духовная красота и возвышенность образа, нашедшие материальное воплощение в безупречности пропорций фигуры, точности линий и «чеканных» деталей формы, напоминают не только лучшие произведения этого периода, выполненные из золочёной бронзы, но и монументальные изображения так называемой «Белохитонной Гуаньинь». В процессе адаптации буддизма и формирования в Китае собственной иконографии индийских по происхождению персонажей образ бодхисаттвы Авалокитешвара принимал всё более женственные формы и (возможно, под воздействием ваджраяны) постепенно превращался в «богиню» милосердия и сострадания Гуаньинь. Появился и особый тип божества в длинном белом плаще («хитоне») [40, с. 324, 325]. Во многом благодаря этой иконографической примете для воплощения образа богини милосердия оказался так удобен добываемый в окрестностях Цзиндэчжэня каолин – главный компонент белой фарфоровой массы, отличавшейся чистотой и бесподобными пластическими свойствами.

Образцы художественного металла дополняют картину развития ремёсел в монгольский период, поскольку в них виден процесс взаимовлияний

всаднической культуры евразийских степей, стран Ближнего Востока, Западной Европы и Китая⁴.

Не вызывает сомнений роль монголов в трансляции на Запад китайского искусства золотой филигрании, достигшей расцвета в империи Сун и сохранявшей значение в ювелирном деле Поднебесной по крайней мере до середины эпохи Цин. К лучшим образцам филигранных вещей XIII в. относятся инкрустированная горным хрусталём фигурная золотая подвеска (12,0×11,5 см) и отделанное сердоликом нашивное украшение из золота (дм. 5,3 см), обнаруженные в 1902 г. в Бухарском оазисе в составе вещей Шахрисябзского клада. Высказывалось резонное соображение о том, что китайская «спиральная» филигрань, распространившаяся через приморские города Крыма, стимулировала развитие аналогичного искусства на Ближнем Востоке (у златокузнецов Египта и Дамаска), а также в мастерских русских митрополитов, и тем самым она определила одно из направлений мировой ювелирной моды XIV столетия [12, с. 30–42].

В быту народов Евразии в золотоордынский период были популярны ковши, носимые на поясе в кожаном футляре. География их находок включает обширную территорию (от китайской провинции Шэньси до крепости Шумен на северо-востоке Болгарии). В Эрмитаже хранится золотой ковш с полусферическим туловом и ручкой в виде протомы дракона, найденный близ урочища Гашун-Уста Ставропольской губернии в 1890 г. (Улус Джучи, середина или вторая половина XIII в., золото, выколотка, чеканка, гравировка, 12,5×4 см). Тип его зооморфной ручки с подвесным кольцом восходит к древнекитайской бронзе. Украшающие ковш чеканные и гравированные узоры (чешуйчатый орнамент снаружи борта и круглый медальон на дне с изображением лотосов на фоне из мелких кружков, похожих на рассыпанный бисер) имеют аналогии в танском металле [45, № 60, 82, 91, 106, 113], из которого они были восприняты мастерами империи Сун и киданьского государства Ляо 遼 (907–1125). Другой вариант ковша бытовал у киданей, чжурчжэней и тангутов, его форму и гравированный узор даже копировали керамисты Северного Китая [43, с. 42]. Такой ковш представлен находкой 1876 г. на реке Иртыш в Тобольской губернии (Великое монгольское государство или Улус Джучи, XIII в., золочёное серебро, выколотка, чеканка, дм. 10,5 см). Плоская с фестончатым краем ручка, закреплённая горизонтально у верхнего борта, украшена рельефными изображениями цветов и пары китайских уток-мандаринок [12, с. 3–4].

К интересным в историческом и художественном планах образцам торевтики относятся найденные на территории юга России пайцзы – действительные в государствах, основанных монголами, верительные документы из драгоценного металла, наградные или подорожные знаки официальных лиц, выполнявших поручения ханов. Документом, выданным за особые заслуги, считается случайно найденная в 1845 г. в селе Грушовка Екатеринославского уезда пайцза с монгольской надписью уйгурским письмом: «Силою Вечного неба, милостию величества и могущества, кто указу Абдуллы не покорится, тот будет виновен, умрёт» (золочёное серебро, гравировка, 28×9 см, 1362–1369, Золотая Орда). На пластине над круглым отверстием выгравирована геральдическая по структуре зеркально симметричная композиция в виде

маски, восходящей к зооморфному образу *tao-te* 饕餮 на древнекитайской бронзе. Над маской расположен неполный круг луны, по сторонам – два стилизованных зооморфных существа, похожие на змееподобных ханьских драконов *chi* 螭. По справедливому мнению М.Г. Крамаровского, в период активности младших Чингисидов, включающий годы «правления» Абдуллы (подставного хана беклярибека Мамай), изображения главных небесных светил (солнца и луны) на золотоордынских пайцзах были обращены к харизме великого предка – Чингис-хана [12, с. 29].

В китайском Национальном музее шёлка (г. Ханчжоу) хранится реконструированный мужской халат, представляющий собой вид одежды, принятый на севере Китая в эпоху Юань. Халат запахивался по-монгольски (на правую сторону), его верхняя часть и узкие рукава без манжет плотно облегли фигуру, широкая «юбка» была присборена на талии. Эта одежда, удобная для верховой езды и охоты, отражает в крое особенности бытового уклада монгольской эпохи. Халат сшит из узорчатого китайского шёлка тёмно-пурпурного цвета, плечи украшены вышивкой с мотивами символического орнамента, встречающимися уже на знаменитой шёлковой завесе из Мавандуй (II в. до н.э.). Слева сверху расположены изображения «лунного зайца», луны и залитых её светом облаков, справа – составляющие им семантическую пару «красное» солнце и золотой ворон [24, с. 120–121, № 47]. Если реконструкция костюма выполнена корректно, то он представляется ещё одним свидетельством синтеза китайской и монгольской традиций. В контексте последней солнце и луна, как и «замещающие» их драгоценные металлы – золото и серебро, считались (по формулировке М.Г. Крамаровского) «знаками одолженной харизмы».

Принятая у монголов символика драгоценных металлов объясняет расцвет искусства торевтики в государстве Юань и обилие узоров из золотых нитей в тканях того времени. Монголы проявили особую заинтересованность в развитии текстильного ремесла. Ткацкие мастерские с 1287 г. вошли в систему столичного Ведомства общественных работ Гунбу 工部, которое, как сказано в *Юань ши*, возглавлял образованный мусульманин *Чжа-ма-ла-дин* 札馬刺丁 (Джамал ад-Дин). В Пекине по центральноазиатским образцам производилась тонкая хлопчатобумажная ткань *садалацзинь* 撒答刺欺錦 (букв. «рассыпчатая плотная резанная ложная парча»). Китайский термин представляет собой транскрипцию оригинального названия ткани «занданечи», которое происходит от посёлка Зандана в окрестностях Бухары [36, с. 2149; цит. по: 24, с. 26–27, 31–42]. Ткани на основе этой западной технологии производили в пекинских мастерских монгольского времени. Вероятным аналогом их является «западный самит», под которым, возможно, подразумевается византийский бархат [4, с. 11–12]. В декоре ткани «занданечи», подобно танскому текстилю испытывавшей в VIII–IX вв. сильное орнаментальное влияние византийского искусства, при общем преобладании узора из повторяющихся крупных медальонов круглой формы с симметричными профильными изображениями животных или птиц встречаются и куфические арабские надписи. Технологические нововведения коснулись в период Юань и шёлковых материй. В предшествующие времена китайцы производили златотканые шелка – парчу (*цзинь* 錦), используя одну систему нитей основы и

две – утка, по необходимости вводя дополнительные золотые уточные нити на отдельных участках фона, ограниченных размерами декоративного мотива. Такая техника позволяла заполнять монохромное поле односторонней ткани редкими золотыми узорами, при этом часть нитей не была связана с основной ткани на изнаночной стороне. Вкусы кочевников требовали более роскошного декора, который обеспечило применение новой техники *чицзеизинь* 持結錦 («равномерно связанная парча», синоним – *наишиши* 納石矢, производный от «насидж» (перс.), лампасная ткань). Её отличает непрерывный золотой узор, образованный уточными нитями благодаря введению дополнительной перевязочной системы в основе. Родиной технологии считается Самарканд – крупнейший торговый и ремесленный центр на Шёлковом пути. Лампасные ткани в монгольское время изготавливались в Иране и Персии [44, с. 288–289, № 330, 331]. При юаньском дворе техника «насидж» была адаптирована персидскими ткачами. Она представлена в памятниках улуса Джучи. Среди дошедших фрагментов – краснофонные шелка женского и мужского халатов – плотно затканый золотыми пионами лампас из Новопавловского могильника и образцы ткани с золотыми фигурами драконов, летящих гусей и фениксов среди растительных побегов и цветов из могильника Джухта в Ставропольском крае (вторая половина XIII–XIV вв.) [28, с. 41–43, 110].

Монгольское завоевание способствовало увеличению импорта китайского шёлка в Италию⁵. Популярность китайских тканей в Европе XIII–XIV вв. вызвала определённые изменения в стиле и мотивах отделки итальянского текстиля, в котором геральдические или «гербовые» композиции, соединявшие зооморфные образы декора византийских и китайских шелков, были потеснены заимствованными в тканях юаньского времени цветочными и лиственными узорами⁶. Техника «насидж», щедро использующая нити чистого золота, лучше многих других отражала стиль монгольского времени. По-видимому, именно она подразумевается в костюмах юаньских императриц на портретах из тайваньского дворцового музея.

Правление монголов несколько упростило и по-своему деформировало автохтонную традицию. «Юаньский стиль», создаваемый при пекинском дворе, как в архитектуре, живописи и каллиграфии, так и в художественном ремесле, отразившем вкусы монгольской знати и заказчиков внешнего рынка, обозначил в формах и технологии производства вещей влияние других стран и народов Востока. Творческие идеи, воспринятые из ближневосточного ремесла, угадываются в наиболее востребованных продуктах внешнего торгового обмена – тканях и фарфоре. Качественно иным следует признать глубокое воздействие буддийского мира Тибета, проявившееся в архитектуре, скульптуре и живописи государства Юань.

Не менее важна и другая, обращённая внутрь, сторона искусства монгольской эпохи. Время правления иноземной династии вынудило носителей китайской традиции заново проанализировать и пересмотреть своё отношение к ней. Это очевидно в классической живописи и каллиграфии, где «возвращение к истокам» способствовало сохранению внутренней свободы в ситуации потери внешней независимости и отвечало стремлению к национальной самоидентификации.

Примечательно, что возврат к «древности», который стимулировал также искусство минского времени, был окрашен уже в другие тона, поскольку в этом случае он сопровождал рождение нового имперского стиля и знаменовал победу китайской династии.

Произошедшая в период Мин централизация власти в руках автохтонной династии знаменовала возрождение китайских традиций и позволила правителям оперировать значительными материальными и людскими ресурсами, что проявилось в сооружении грандиозных ансамблей, демонстрирующих имперский стиль в архитектуре.

В градостроительстве сосуществовали основные типы построек (дворцовые, гробничные, ритуальные, парковые, жилые) и соблюдались нормативы *фэньшуй* 風水. В соответствии с ними считалось, что космическая энергия *ци* 氣 расплывается ветром и собирается водой, поэтому нежелательным признавалось всё, что препятствует накоплению или прерывает циркуляцию энергии. Выдерживалось единство планировочных подходов, общих для отдельного дома, города и страны в целом. Все ансамбли представляли собой набор автономных архитектурных комплексов, ограждённых стеной, проход в которой оформляли ворота. Принцип подобия планов позволял органично соединять разномасштабные композиции в градостроительном ансамбле. Примечательно в такой связи, что в период Мин реконструировали и достроили Великую китайскую стену Чанчэн 長城, являвшуюся не только символом государства, но и оборонительным сооружением, отмечавшим его границы.

Значительные архитектурные работы начались в годы правления императора Чжу Ди, девиз Юн-лэ (календарные соответствия девизам правления императоров династии Мин см. в [10, с. 169–170] и Приложение). Тогда усилиями сотен тысяч строителей был возведён Цзыцзиньчэн 紫禁城 («Пурпурный Запретный город», ныне – дворцовый музей Гугун 故宮), и столицу перенесли из Нанкина 南京 («Южной столицы») в Пекин. «Пурпурный город» (подвергшийся некоторой реконструкции в годы правления маньчжурской династии Цин) представляет собой прямоугольный в плане комплекс (961×753 м), обнесённый снаружи рвом и крепостными стенами (выс. 10 м) с угловыми башнями и воротами на каждой из четырёх сторон. Главными считались южные ворота Умэнь 午門 – самое высокое сооружение дворца (ок. 38 м), оно обозначает ранг императора и имеет сложную конструкцию в виде центрального терема и боковых флигелей с башнями. Вымощенный белым камнем широкий двор, пересечённый полукружьем канала с пятью дугообразными мостами, соединяет южный вход со следующими дворцовыми воротами Тайхэмэнь 太和門, за которыми расположены три главных дворцовых павильона южной/внешней части (Вайчао 外朝) – Тайхэдянь 太和殿, Чжунхэдянь 中和殿 и Баохэдянь 保和殿, служившие для проведения государственных приёмов и официальных церемоний. Им соответствовали три основных дворцовых павильона жилой, северной/внутренней части (Нэйтин 內廷) – Цяньцингун 乾清宮, Цзяотайдянь 交泰殿 и Куньнингун 坤寧宮. Рядом с центральными залами на внутренней

половине располагались шесть западных (Сиюгун 西六宮) и шесть восточных (Дунлюгун 東六宮) дворцов – жилых покоев императриц и наложниц государя; его личные покои, дворцовый сад, театральный павильон и хозяйственные постройки. Ансамбль «Пурпурного города» основан на принципе симметрии основных зданий относительно центральной оси, хотя планировка «Внутреннего двора» была свободнее в сравнении с «Внешними палатами». В устройстве всех дворцовых покоев с отдельным двором и собственным входом угадывается принцип, характерный для жилой усадьбы *сыхэюань* 四合院 северного Китая, в которой здания распределялись по периметру прямоугольного двора, причём главная постройка была обращена входом к югу, остальные – внутрь двора.

Каждое здание дворца представляет собой установленную на высоком фундаменте лёгкую каркасную конструкцию из деревянных столбов-опор и балок перекрытия, несущих кровлю. Для равномерного распределения веса последней на опорные столбы и поддержания выноса крыши использовали сборные деревянные консоли *доу-гун* 斗拱, основные элементы которых (*доу* и *гун*) соединялись при помощи системы выступов и пазов. Ширина паза в *доу* стала стандартной размерной единицей, отличающейся в каждую эпоху. *Доу-гун*ы играли не только конструктивную, но и декоративную роль, они определяли эстетическое своеобразие китайских зданий. Прёмы между столбами заполняли досками и рядами кирпича, образующими стены, которые у дворцовых зданий окрашены в красный цвет. Выразительность архитектуры «Пурпурного города» усиливали охристая желтизна черепичных крыш, белый цвет фундаментов и пепельно-серый – напольных плит в павильонах. В декоративной отделке «Внешних палат», и в самой грандиозной из них – Тайхэдянь («Павильоне высшей гармонии») размеры: 60×33,3 м.; выс. 35 м), преобладают изображения дракона – символа императорской власти и мужского начала (*ян* 陽). В зданиях «Внутреннего двора» – Цзяотайдянь («Зале общения с Небом») и Куньнингун («Дворце земного спокойствия»), служивших соответственно официальной приёмной и опочивальней минских императриц, с драконами соседствовали изображения фениксов – символов женского начала (*инь* 陰). Традиционная технология строительства позволяла рассчитать любую дворцовую конструкцию по эталонным размерам, а также организовать отдельное производство и доставку деталей на место сборки зданий. Опорные столбы и балки дворцовых павильонов сделаны из древесины южных провинций (Чжэцзян, Цзянсу, Хунань и Хубэй); кирпичи изготовлены в Сучжоу; глазурованная черепица – в Пекине (где с этой целью создали специальные мастерские); белый камень фундаментов, балюстрад и отмостки доставлен из окрестностей северной столицы. Рационализация позволила быстро (в течение 13 лет) закончить строительство огромного ансамбля, включающего в себя десятки обширных дворов и не менее тысячи павильонов.

К дворцу примыкал «Императорский город» (Хуанчэн 皇城), образованный грандиозными парковыми ансамблями по берегам озера и на горе Цзиншань 景山 (на западе и севере от дворца); «Храмом предков» Таймяо 太廟 и «Алтарем земли и злаков» Шэцзитань 社稷壇 (1421, соответственно к юго-востоку и юго-западу от «Пурпурного города»). В храмах император

ежегодно приносил жертвы предкам, божеству земли Шэ и божеству злаков Хоу-ци 后稷, от которых зависело плодородие и благополучие государства. Дворец, парки и храмы составляли так называемый «Внутренний город» Нэйчэн 内城, отчасти совпавший с планом юаньской столицы Даду на востоке и западе [25, с. 209]. В ансамбль минского Пекина входил и «Внешний город» Вайчэн 外城, обнесённый крепостной стеной торгово-ремесленный посад. В середине правления династии в городскую черту были включены находившиеся вдали от «Императорского города» жертвенники – «Алтарь Неба» Тяньтань 天壇 и «Алтарь [божества земледелия] Шэньнуна» Шэньнунтань 神農壇, размещённые к востоку и западу от центральной градостроительной оси – магистрали, связавшей юг Пекина с дворцом. Построенные при Чжу Ди (1421) южные городские ворота Чжэньянмэнь 正陽門 (в. 42 м) сохранились до наших дней [37, с. 16]. В то же время возрождались и перестраивались некоторые знаменитые китайские храмы в провинциях. Например, заложенный в эпоху Тан даоский комплекс в горах Уданшань (пров. Хубэй) был по распоряжению Чжу Ди украшен серией «небесных дворцов» и превзошёл в размере его пекинскую резиденцию.

В дворцовых, монастырских и жилых ансамблях эпохи Мин важная роль отводилась садово-парковым зонам. Преобладающим постепенно стал озёрно-островной парк, сложившийся к югу от Янцзы в усадебной архитектуре городов Ханчжоу (прежнее название Линьянь, пров. Чжэцзян) и Сучжоу (древний «Город У», Учэн 吳城, пров. Цзянсу), считающихся центрами южной школы пейзажной живописи. После перенесения в эти края столицы Китая (при династии Южная Сун 南宋 (1127–1279) начался расцвет южных городов, и художники нередко вовлекались в строительство расположенных в Сучжоу частных пейзажных парков. Так, знаменитый ансамбль «Львиного сада» Шицзылинь 獅子林, основанный (1342) при буддийском монастыре, складывался при участии Ни Цзяня 倪瓚 – ведущего пейзажиста эпохи Юань, а среди владельцев сучжоуского «Сада нерадивого управляющего» Чжочжэньюань 拙政園, возникшего в XVI в. на территории буддийского монастыря, упоминают прославленного минского живописца Вэнь Чжэн-мина 文徵明 (1470–1559) [8, т. 6, с. 95–96].

Сад китайского интеллектуала (*вэньжэнь* 文人) восходит к хозяйственному двору богатой усадьбы; дворцовые парки – к императорским охотничьим угодьям. Последние, как правило, огромны, и в их великолепии отражено могущество государственной власти; монастырские и частные сады – изящнее, меньше по площади и сложнее по композиции, однако, для всех средневековых китайских садов характерен единый подход к организации природной среды. Пейзажный сад заменял путешествия среди «гор и вод», он был необходим для приобщения к энергетическому началу (*ци* 氣) природы. Отсюда использование принципов *фэншуй* 風水, рождающее впечатление спонтанности при продуманной организации сада, пространство которого обладает, подобно горизонтальному свитку, потенциальной («свернутой») динамикой. Рациональность создателей парковых композиций позволяла учесть множество точек зрения, реализовать возможности статичного созерцания и долгих прогулок. Разбивая целостность ландшафта экранами и стенами (фигурные проёмы которых фиксировали взгляд на фраг-

ментах пейзажа), достигали эффекта многообразия и изменчивости в ограниченном пространстве; садовая архитектура констатировала присутствие в природе человеческого начала. В эпоху Мин обаяние южных садов оценили при дворе, как показывает камерный сад Юйхуаюань в северной части дворцового комплекса Цзыцзиньчэн в Пекине.

С воцарением автохтонной династии связана реставрация китайской погребальной обрядности, что отразилось в ансамбле императорского некрополя Шисаньлин 十三陵 «Тринадцать усыпальниц». Единственная исследованная археологами усыпальница Динлин 定陵 представляет собой захоронение императора Чжу И-цзюня (девиз Вань-ли) [28, т. 1, с. 2–5]. Традиционное представление о том, что духи предков определяют для живых «круговращение [энергии] ци» (*юнь ци* 運氣), обусловило отношение к гробничному комплексу как средству «пестования жизни». Выбранная для погребений минских императоров долина к северо-западу от Пекина отвечает требованиям *фэншуй*: с трёх сторон её замыкают горы, а открытая южная часть обращена к Пекину. В погребальный ансамбль входит серия наземных и подземных сооружений и монументальных каменных скульптур. Он построен по образцу сохранившейся в Нанкине гробницы первого минского императора Чжу Юань-чжана 朱元璋 (Тай-цзу 太祖, девиз Хун-у 洪武, 1368–1398). Ансамбль Шисаньлин обозначил возврат к традиции прижизненного строительства императорских могил; в нём использовалась система компактного размещения династийных захоронений на сравнительно малой территории, принятая в период Сун. Отличие от предшествующих по времени погребальных комплексов состоит в том, что минские могилы в окрестностях Пекина располагают общей Дорогой духов (*шэньдао* 神道, дл. 800 м). Такая планировка согласуется с идеей консолидации Китая под властью сильной национальной династии, стоящей на страже могущества государства. Центральная ось Шисаньлин местами совпадает с Дорогой духов, по сторонам которой установлены пары каменных фигур животных (лошадей, верблюдов, слонов) и людей (воинов и сановников). Несколько архаическая массивность и обобщённость скульптуры сочетаются с тонкой проработкой рельефных и гравированных деталей, что сближает её с бронзовой пластикой той же эпохи.

Иконография и стиль буддийской скульптуры периода Мин продолжает традицию монгольского времени, как позволяет понять фигура коронованного Будды из музейного собрания в Нью-Джерси (бронза, литьё, золочение, 47×33×22,9 см, начало XV в.). Сравнительно редкий иконографический вариант изображения Будды с короной на голове, напротив, обычен для буддизма, например, Майтрейи. Жест расположенных перед грудью рук (вигарка-мудра, кит. *ань вэй инь* 安慰印) характерен для него же, равно как и для иконографии Вайрочаны, проповедующего небесную мудрость. Интерпретация вещи сопряжена с определёнными трудностями. По мнению австралийского исследователя Дэвида Тэмплимэна, присутствие короны указывает на изображение Будды в одном из «умозрительных тел» (самбхогакая), которое может быть увидено только теми, кто достаточно развит для вхождения в состояние транса, сопровождающее медитацию [39, с. 64, 65, № 47]. Скульптуру отличает высокое качество исполнения, редкое даже для этого времени,

когда техника литья из бронзы в Китае достигла совершенства. Мастерство художника особенно заметно в композиции складок одежды, например, в месте их расположения на левом плече и на согнутых в коленях ногах Будды. Пластика линий одежды и украшений, сочетающаяся с графичностью мелких, тщательно проработанных деталей, нивелирует роль обнажённых участков тела, превращая их в фон. Ритмическое совершенство и ювелирная тонкость в отделке лotosовых лепестков на пьедестале, зрительно уравновешивающем корону на голове божества, определяют гармонию всей композиции. Золотое покрытие, наложенное поверх красочного пигмента, столь равномерно, что оно способно имитировать идущее изнутри свечение фигуры, сдерживая рефлективный блеск материала.

В период Мин в мастерских Дэхуа 德化 (пров. Фуцзянь) процветало производство белой глазурованной скульптуры из фарфора, изображавшей буддийских святых – Гуаньинь, Бодхидхарму (Дамо 達摩, яп. Дарума, буддийский патриарх, основатель секты *чань* 禪, яп. *дзэн*) и Будду Будущего (Майтрейю/Милэ). К редким и в минское время авторским работам относится фигура Гуаньинь, выполненная, как следует из сохранившейся надписи, Хэ Чао-цзуном 何朝宗 (в. 20, 9 см, ш. 15 см). По мнению китайских исследователей, эта сидящая в сложной позе и опирающаяся рукой о стопку книг фигура, утопающая в мягких складках плаща, остаётся лучшим из сохранившихся произведений известного скульптора [6, с. 144, № 64]. Полная божественного достоинства, она производит смешанное впечатление женственной красоты и гибкой силы мастера боевых искусств.

Влияние фарфоровой пластики угадывается в станковой живописи *бай-мяо* 白描 («контур на белом [фоне]») периода Мин, как показывает свиток из Тяньцзинского музея, созданный знаменитым мастером этой техники Дин Юнь-пэном 丁云鵬 (1547–1628) [6, с. 126, № 49]. В его исполнении Будда, окутанный белой тканью и естественно сидящий в полуоборот к зрителю на подстилке из листьев, больше напоминает архата (*алохань* 阿羅漢, *лохань* 羅漢). Удлиненные мочки ушей почти скрыты длинными прядями волос, разреженных лишь на темени с едва различимой выпуклостью – ушнишей. Лицо представляется слишком широким, заросшим густыми усами и бородой. Заметные в его чертах напряжённые раздумья, разрешившиеся достижением состояния будды, по-видимому, более интересны (и, вероятно, лучше знакомы) художникам той эпохи, чем само просветление, выражаемое иконописцами прежних времён в асанах и мудрах буддийского канона. Присутствие личного аспекта в выборе сюжета и способе его интерпретации подтверждает авторская подпись: «В год *цзячэнь* (1604) в конце весны сын Будды – Дин Юнь-пэн с благоговением написал». Талант мастера побудил известного художника и теоретика живописи этого времени Дун Ци-чана 董其昌 (1555–1636) подарить ему печать с вырезанными иероглифами *хао-шэн гуань* 毫生館 («обитель кисти»).

Аналогичные тенденции прослеживаются в свитке из Кливлендского художественного музея, изображающем Будду Шакьямуни под деревом бодхи (шёлк, тушь, краски; 128,9×62,2 см; первая половина XVII в.) [39, с. 28, № 10]. Характерными приметами времени служат увлекательность сюжета и «бытовизм» образа – черты, как правило, не свойственные более

ранним изображениям Учителя. Шакьямуни, тело которого почти полностью скрыто складками широкого красного плаща, восседает на спинах трёх демонических персонажей. Их судорожные движения и гримасы, приковывая внимание зрителя своей экспрессивностью, подчёркивают невозмутимую уравновешенность медитирующего Будды. Удивляет отсутствие внешней привлекательности в его облике и очевидная невыразительность привычных иконографических черт. Ладони рук, спокойно скрещенные в центральной точке тела, не имеют фиксированного значения (мудры), чему хотелось бы найти внятное объяснение. Возможно, всё это указывает на возросшее влияние низового буддизма и общую демократизацию отношений в обществе.

Приёмы трактовки окружающей природной среды в каждом из двух свитков соответствуют китайской традиции. Отличаясь некоторой орнаментальной условностью, они напоминают узоры на ткани. В колорите вещи из Кливленда больше яркости и контрастов, хотя вся полихромия свитка гаснет в фокусе красного цвета, заливающего плащ Будды. Тонкими переходами коричневатых и серо-голубых тонов и однообразными, но рафинировано изящными линиями переданы роскошная густая листва дерева бодхи, развернувшаяся, как зонт, над головой Учителя, и расположенная за его спиной, обнимающая фигуру наподобие ореола-мандорлы (кит. *бэйгуан* 背光) вертикальная скала, каменные складки которой трактованы как струи застывшего водопада.

Два свитка, написанные на один сюжет, позволяют осознать главную проблему китайской станковой живописи периода Мин, состоявшую в том, чтобы сочетать свободу творчества с приверженностью полностью сложившемуся к этому времени живописному канону. Эту проблему каждый мастер решал по-своему, самостоятельно избирая художественные ориентиры и оптимизируя пропорцию между собственной индивидуальностью и наследованием традиции.

В период правления под девизом Сюань-дэ Пекин стал местом пребывания учреждённой императором Академии живописи Сюань-дэ Хуа-юань 宣德畫院. Придворные живописцы были в большинстве своём уроженцами Юга – провинций Чжэцзян, Фуцзянь и Цзянсу. Они направлялись в столицу местной администрацией и поступали под опеку евнухов, ведавших вопросами снабжения двора [20, с. 136]. Минская династия очень серьёзно отнеслась к решению проблемы развития искусства, регулируемого вкусами императоров. Живопись в государстве Мин процветала в годы Сюань-дэ, Чэнхуа, Хунчжи и Чжэн-дэ. В ситуации придворной службы стиль художников, прибывших с Юга, должен был измениться, прежде всего, по настроению. Искусство, ещё недавно оппозиционное к власти иноземной династии, призвано было теперь во славу победившей китайской императорской семьи создавать фигуры героев народных легенд и национальной истории, крупноформатные изображения картин природы, отмеченные величием и декоративностью имперского стиля. Этот государственный заказ не мог встретить сопротивления в условиях, когда внутренние противоречия монгольского периода были исчерпаны, а новые настроения и вкусы, казалось, готовы к качественному переходу в адаптированной при дворе живописи южных школ – Умэнь-пай 吳門派 («Школы [города] У»), территориально и

исторически связанной с Чанчжоу, древний Учэн 吳城, «Город У», совр. г. Сучжоу, пров. Цзянсу) и Чжэ-пай 浙派 («Чжэцзянской школы» города Линьянь, совр. г. Ханчжоу, пров. Чжэцзян).

Обращение художников государства Мин к национальной традиции обусловлено не только последовательностью исторических событий – изгнанием монголов и воцарением автохтонной династии. Оно диктовалось пониманием необходимости инвентаризировать доставшееся им грандиозное живописное наследие. Имевшиеся в распоряжении людей искусства средства и технические приёмы, достигнув к этому времени предельного совершенства, неминуемо должны были стать набором пластических цитат, из которых складывалась композиция всякой новой картины. Только знаки, мыслящие традиционными категориями и свободно оперирующие формулами этой понятийной системы, рискнули бы отследить среди потока готовых форм подлинную непринуждённость, внушённую тенью вдохновения ушедших мастеров. Качественный скачок, совершённый на пороге безумия, служил критерием, показывающим, что живописное искусство (подобно другим творческим манифестациям, как будто, не нуждающееся в оправданиях) в этом случае стало «путём» (*дао*) – единственным и естественным оправданием самой жизни.

Академическая стадия искусства вызвала появление очень талантливых живописцев, преуспевших в интерпретациях и стилизациях своих знаменитых предшественников. Даже те мастера, которые сформировали оригинальный стиль минской живописи в пейзаже (Вэнь Чжэн-мин 文征明, 1470–1559, и Шэнь Чжоу 沈周, 1427–1509), изображении фигур (Дай Цзинь 戴進, 1388–1462; Тан Инь 唐寅, 1470–1523; Цю/Чоу Ин 仇英, 1494?–1552?; Дин Юнь-пэн 丁云鵬, 1547–1628; Чэнь Хун-шоу 陳洪綬, 1597–1652), в портрете (Цзэн Цзин 曾鯨, 1568–1650) и жанре «цветов и птиц» (Лань Ин/Лань Тянь-шу 藍瑛/藍田叔, 1585–1664/1666?), не избежали упреков в эклектизме, хотя эта сторона их таланта определялась самой принадлежностью к эпохе. «Четырьмя великими минскими мастерами» (*Мин сы да цзя* 明四大家) или «Четырьмя мастерами школы У» (*Умэнь сы цзя* 吳門四家) китайские знатоки называют уроженцев Сучжоу – Вэнь Чжэн-мина, Шэнь Чжоу, Тан Иня и Цю Ина.

Стремление осмыслить ситуацию, сложившуюся в традиционном искусстве к эпохе Мин, реализовал её современник Дун Ци-чан 董其昌, в годы Тянь-ци 天啟 (1621–1628) служивший в южной столице (Нанкине). Он отметил факт существования южной (*нань-цзун* 南宗) и северной (*бэй-цзун* 北宗) школ китайской живописи и каллиграфии, различных по техническим и формальным приёмам. В южной школе, развивающей традиции Ван Вэя, Дун Юаня и Цзюй-жэня, минский теоретик нашёл воплощение идеала *вэньжэнь хуа* 文人畫 (живописи интеллектуалов-*вэньжэнь*). Понятие северной школы подразумевало у него академическую традицию, зародившуюся в период Тан и достигшую совершенства в творчестве художников эпохи Южная Сун. Таким образом, Дун Ци-чан констатировал также наличие в китайской живописи профессионального (академического) и «любительского» искусства.

Важная заслуга южных школ минского времени заключалась в создании нового образа природы, который, будучи прочно укоренён в искусстве

южносунских и юаньских пейзажистов, всё же отражал ощущения другой эпохи. Свитки Шэнь Чжоу, например, горный пейзаж из тайваньского дворцового музея (горизонтальный свиток, бумага, тушь, краски; 193,8×98,1 см), служат лучшими выражениями чувства, которое движет художником, когда он впитывает красоту мира глазами и накапливает ее в сердце, чтобы затем передать её кистью и тушью «во имя любви к жизни» [20, с. 139, 140]. Эти же настроения воплотил в искусстве Вэнь Чжэн-мин – прославленный пейзажист, поэт, каллиграф, учёный и теоретик живописи. В его горизонтальном свитке из Тяньцзиньского музея *Цзяньпу чунь юнь ту* 劍浦春雲圖 («Весенние облака [над] Цзяньпу»), бумага, тушь, краски; размеры 30,1×88,7 см), отдалённо напоминающем картины природы в исполнении юаньских мастеров, с изумительной простотой использован пустой фон. Создающий впечатление бесконечного небесного и водного простора, он омывает сверху и снизу «тела» окутанных облаками гор, сгруппированных вдоль длинной оси композиции [6, с. 124, 125, № 47]. Горы на свитке – тихи и безлюдны, но проникнуты чувством гармонии, позволяющей им из своего «зазеркалья» спокойно созерцать зрителя. Горизонтальные и вертикальные линии в рисунке гор и авторской каллиграфии свитка абсолютно равновесны, подобно каркасной системе китайских зданий или нитям утка и основы в отрезе ткани, и так же «естественны». Эта присутствующая в произведении Вэнь Чжэн-мина на структурном уровне необходимая рациональность, вызванная любовью к жизни, не переходит в академическую рутину, но и не мешает полёту духа, а только направляет его.

Среди каллиграфов периода Мин, работавших в Сучжоу, особенно знаменит Чжу Юнь-мин 祝允明 (1460–1526) – эрудит, изучивший стиль корифеев предшествующих эпох, автор каллиграфических шедевров в скорописи и уставе [3, с. 294–295]. Он был способен с поразительной лёгкостью мыслить в стиле своих предшественников. Синтезируя в курсиве достижения каллиграфов разных времён от Хань до Сун, он группировал скорописные знаки, разбивая их на компактные уставные столбцы, параллельно практиковал ранний размеренный курсив и «неистовую» скоропись танских и сунских каллиграфов. Проецирование ритмических достоинств устава в технику курсива помогало мастеру контролировать «поток сознания», не снижая его скорости. Чжу Юнь-мин представляет одно из двух основных направлений каллиграфии эпохи Мин – академическое, ориентированное на авторитеты в данной области и противостоящее «археологическому» направлению каллиграфов, возрождавших стиль надписей «на древних камнях». Дун Ци-чан и, вслед за ним, коллекционеры периода Цин отдавали явное предпочтение академической каллиграфии, произведения мастеров которой преобладали в собрании дворца.

Основателем школы Чжэ считается Дай Цзинь – уроженец провинции Чжэцзян. Он некоторое время исполнял при дворе заказы Сюань-цзуна (1425–1435), затем жил в Ханчжоу. Дай Цзинь утвердил в академической живописи минской эпохи манеру представляемой им школы, опиравшейся на северосунскую живопись и «стиль Ма-Ся 馬夏», южносунских классиков – Ма Юаня 馬遠 (ок. 1170 – ок. 1240) и Ся Гуя 夏圭 (1180/1195?–

1230/1264?). Подобно своим вдохновителям, чжэцзянские художники тяготели к монументальным пейзажам, размещая элементы композиции в одном из углов свитка. Их способы передачи пространства по традиции воздействуют светлый фон шёлка и размыты туши, создающие ощущение снежной дымки или окутавших горы облаков. Но в характере штрихов явно использованы достижения выдающихся юаньских живописцев. В этих канонах выполнен пейзаж Дай Цзиня *Сюэ шань чжань дао ту* 雪山棧道圖 («Путь [через] висячий мост в заснеженных горах», вертикальный свиток, шёлк, тушь, краски; 173×89 см). Как следует из названия и композиции полотна, автор обратился к одному из самых глубоких образов китайской философии и классической поэзии – образу «пути» (*дао*), которому посвящены следующие природа и человек. В живописи Дай Цзиня приведены примеры «возвышающихся» путей, таких, как подъём в горы ради посещения далёкого храма. Другой чжэцзянский художник – Лань Ин, принадлежал к тому же архаизирующему направлению в искусстве, среди мастеров минского времени больше других ценил Шэнь Чжоу. Лань Ин исследовал не только сунскую и юаньскую живопись (среди авторов монгольского периода предпочитая Хуан Гун-вана), но проявил глубокий интерес к эстетике «сине-зелёного пейзажа» (*цинлюй-шаньшуй* 青綠山水) в академической живописи эпохи Тан 唐 (618–906). Эти источники угадываются в его написанном в 1622 г. вертикальном свитке *Сун ло вань цуй ту* 松蘿晚萃圖 («Лазоревые сумерки в замшелых соснах», шёлк, тушь, краски; 160×55 см). Формат сильно вытянут по вертикали, благодаря чему изображения гор срезаны боковыми краями полотна. Это побуждает зрителя поднять взгляд на высоту громоздящихся вершин, чтобы затем, скользя глазами по каменным ступеням, мысленно стечь к подножию вместе с мощным горным потоком. Лань Ин обладал тонким чувством цвета. Колорит его пейзажа, мерцающего лазуритовыми и бирюзовыми крапами, позволяет вспомнить дошедшие в копиях полихромные свитки VII века и свежие краски танской живописи Дуньхуана [6, с. 122, 123, № 45, 46].

Известным мастером школы Чжэ был современник Лань Ина – Чэнь Хуншоу, любитель музыки и разносторонний художник. Он преуспел в жанре *жэнь-у хуа* 人物畫 («живопись фигур/ люди [и] предметь») при создании собственного варианта «архаичного» стиля *баймяо* («контур на белом [фоне]»), продолжая традицию знаменитого сунского мастера Ли Гун-линя 李公麟 (1049–1106), как показывает вертикальный свиток «*Цань чжи ту*» 餐芝圖 («Поедание древесных грибов», шёлк, тушь, краски; 107,4×44,9 см) [6, с. 128, № 51]. На переднем плане – мальчик-слуга поддерживает огонь в бронзовом очаге, на котором установлен котёл с тонкими ручками в виде подвесных колец, доверху наполненный древесными грибами. Рядом представлена и другая изящная утварь – приземистый сосуд светло-зелёного цвета (изображающий изделие из старой, патинированной бронзы или имитирующей её глазурированной керамики) и погружённый в сосуд черпак. В центре свитка показан учёный, сидящий на земле с поджатыми ногами. Его фигура почти полностью скрыта светлыми драпировками, напоминающими одновременно белый «хитон» Гуаньинь и одежду сунских *вэньжэнь* 文人 (см.: [33,

с. 272, рис. 8/2, с. 275, рис. 13]). Кисть левой руки персонажа обнимает *цин* 琴, струнный инструмент, высоко чтимый китайскими интеллектуалами. Пальцами правой руки он подносит к губам «гриб долголетия» (*чжи* 芝). На заднем плане возвышается садовый камень причудливой формы – предмет коллекционирования и любования, а также, по-видимому, «инструмент» в магической практике созерцания (на глазах зрителя камень принимает очертания собаки). Вертикальная каллиграфическая строка *Хун-шоу хуа юй Люцяо* 洪綬畫于柳橋 («Хун-шоу нарисовал в Люцяо»), помещённая в верхний угол свитка справа от зрителя, сдержанной экспрессией штрихов подчёркивает ритм и направление основных линий живописной композиции.

Портретист Цзэн Цзин (曾鯨, второе имя Цзэн Бо-чэнь 曾波臣, 1568–1665, пров. Фуцзянь), работая в конце минского периода, едва ли не первым соединил в произведениях жанра *жэнь-у* опыт китайской живописи с европейской художественной манерой, которая стала известна в империи Мин благодаря деятельности западных миссионеров, показавших в 1579 г. в Гуанчжоу/Кантоне гравюры картин итальянских художников⁷. Созданный Бо-чэнем в 1616 г. вертикальный свиток *Ван Ши-минь сяо сян ту* 王時敏小像圖 (шёлк, тушь, краски 64×42,3 см) запечатлел его младшего современника Ван Ши-миня (1592–1680), знаменитого пейзажиста, творившего в начале правления маньчжурской династии Цин. Портрет показывает использование традиционной плоскостной манеры письма в трактовке фигуры на белом фоне и европейского объёмного («выпукло-вогнутого») метода в изображении глаз и лица модели [6, с. 127, № 50]. Предложенный Цзэн Цзином живописный стиль, обладающий очевидной новизной благодаря очень тонкому отбору и деликатному использованию в русле китайской традиции возможностей западной техники рисунка, нашёл признание у современников мастера, но получил развитие лишь в следующий (маньчжурский) период.

Особое место в ряду художников эпохи Мин занимает творивший вне школьной системы Сюй Вэй 徐渭 (1521–1593), уроженец провинции Чжэцзян, литератор, каллиграф и художник. Реализованная им культурная программа в действительности не освобождала от традиции, лишь предлагая альтернативный академическому искусству образец – живопись и каллиграфию мастеров даоско-чаньского круга. Одним из «заочных» учителей Сюй Вэя был Лян Кай 梁楷 (вторая пол. XII–XIII вв.), преодолевший канон академизма, а наследниками – цинские художники Ши Тао 石濤 (1642–1707) и Чжу Да 朱耷 (1626–1705). Свойственная их произведениям философская глубина сочеталась с мировоззрением и приёмами, открывшими пути демократизации этого, возможно, самого консервативного вида китайского искусства. Сюй Вэй страдал тяжким психическим расстройством и прожил нелёгкую жизнь, в течение которой опыт искусства, по удачной формулировке В.Г. Белозёровой, «давал силы на редкость одарённому человеку нести бремя своего заболевания» [8, т. 6, с. 707–709]. Начав рано заниматься живописью и каллиграфией, в зрелом возрасте он под влиянием обстоятельств использовал свои произведения как источник дохода. Сюй Вэй работал в жанрах *жэнь-у хуа* и *хуа-няо хуа* и по праву считается одним из крупнейших мастеров монохромной живописи в манере *се-и* 寫意 («писание идей»). Свиток *Чжу ши иуэйсянь ту* 竹石水仙圖 («Бамбук, камень, нарцисс», бумага, тушь, 135×47 см) показывает высокий

уровень каллиграфического и живописного мастерства [6, с. 129, № 52]. Секрет артистизма как будто заключён в полярности используемых приёмов. Импровизируя, мастер играет глубиной и насыщенностью чёрного тона туши. Лёгкие размытые пятна, почти сливаясь с белым фоном бумаги, изображают камни, погружённые в ручей. Очень чёткий, хотя и неровный потёк густой туши, «запекшейся» на кромке, передаёт шероховатую фактуру валуна, нависшего над водой. Расплывчатые пятна уравновешены тонкими штрихами, подобными линиям авторской каллиграфии. Ими прописаны отдельные фрагменты композиции – похожие на лапы птиц листья бамбука, нитевидный стебель травинки и абрис склонившегося над ручьём куста белых нарциссов, выхваченных из светлого фона бумаги подвижной контурной линией.

Важным наследственным качеством художественной культуры императорского Китая представляется её цельность. Поэтому созданные в традиционной среде шедевры каллиграфии и классической живописи (которые вместе с уцелевшими монументальными произведениями обычно считаются образцами «высокого» искусства) не могут дать исчерпывающего представления об эпохе, постоянно апеллируя к реалиям предметного мира, частные манифестации которого принято называть произведениями «малых» или декоративных видов искусства. Существует и обратная связь, пример тому – упоминавшаяся уже фарфоровая пластика с её одновременной принадлежностью скульптуре и прикладному искусству.

В эпоху Мин Китай оставался важнейшим центром производства шёлковых тканей, но ситуация смены династий вызвала временное падение художественного качества изделий. По сравнению с юаньскими тканями, декор текстиля, созданного в начале правления минской династии, кажется иногда перегруженным, а ритмы орнамента недостаточно чёткими, поскольку китайские мастера попытались отойти от локальных цветных фонов, но они скоро осознали свою оплошность и вернулись к прежнему успешному опыту. В минских тканях практиковались способы совмещения орнаментальных мотивов разного типа: «облачный узор» *юнь вэнь* 云纹 мог служить основой для зооморфных изображений, а геометрический (например, «свастиковый» *ваньвэнь* 卍纹) орнамент композиционно удерживал наложенный на него прихотливый растительный рисунок [33, с. 330–462]. В геометрических узорах эпохи Мин заметен след орнаментального совершенства, достигнутого в искусстве соседних Китаю стран исламского мира.

Мотивы декора, популярные в отделке тканей, были общими для всех видов художественного ремесла. Их комплекс опирался на сформировавшийся уже до юаньского времени символический слой китайской культуры, который превратил вполне реалистичные по виду изображения (животных, птиц, цветов) в набор знаков, имеющих иносказательный план, что не мешало сохранению визуальной связи с природными прототипами. Роль декора в китайском прикладном искусстве в целом трудно переоценить. Согласуясь с бытующей системой ценностей, он выступал значимой частью произведения, не только украшая его, но и «обнажая» внутреннюю сущность, раскрывая структурные связи с окружением. Орнамент визуализировал ощущение полноты и совершенства жизни – качества, реализующиеся в непрерывных

превращениях вещей. Формализованное до абстрактной идеи это ощущение породило многочисленные рефлексии в традиционной философии.

В период Мин развитая система символов была поставлена на службу династии. Особую роль в произведениях прикладного искусства играли изображения дракона (*лун* 龍) и феникса (*фэн* 鳳). Как символы мужского и женского начал они традиционно использовались в официальной и ритуальной одежде представителей императорской семьи. Феникс также считался символом счастья в широком смысле – согласно легенде, он появлялся в мире как вестник всеобщего благоденствия. Фигуры этих мифических птиц в орнаменте часто соседствовали с изображением пиона (композиция *фэн чуань мудань* 鳳穿牡丹, «фениксы проникающие [сквозь] пионы»). Пион, в индустриальном плане – знак женской красоты, любви и процветания, до сих пор часто встречается в китайском искусстве. Эти цветы заботливо культивировали садоводы, чтобы художники и ценители могли любоваться ими в праздник середины лета (пятый день пятой луны).

Важной особенностью орнамента в период Мин представляется его «реалистичность», благодаря чему в декоративном мотиве *бай хуа* (百花 «сто цветов») можно опознать большинство видов китайской флоры. С этим обширным «гербарием» успешно сосуществовал фантастический цветок всех сезонов (*баосян-хуа* 寶相花), в основу генеалогии которого положен глубоко традиционный принцип создания образов мифических существ – дракона и феникса. Соединяя приметы зимней сливы, весеннего лотоса, летнего пиона и осенней хризантемы, цветок всех сезонов символизировал идею непрерывного благоденствия государства и совпадал по духу с новым имперским стилем в искусстве.

Ткани, созданные в конце эпохи Мин, особенно в период Вань-ли, поражают богатством колористических и декоративных решений, варьирующих традиционные (геометрические, зооморфные и растительные) узоры и заимствованные у живописцев сложные жанровые и пейзажные сцены, сочетающиеся иногда с элементами эпиграфического орнамента. В тканях из погребения Вань-ли встречаются изображения младенцев, подражающих взрослым, гуляющих в саду, резвящихся и задирающих друг друга [28, т. 2, ил. 45–63]. Тема играющих детей – одна из «вечных» в китайском искусстве. В зависимости от контекста она может означать пожелание иметь наследников, продолжающих линию семьи, или воплощать даоский символ нескончаемой юности.

Высоко ценившиеся в мире китайские ткани служили предметами экспорта и посольскими дарами. Такими путями в собрание Московского Кремля попали образцы позднеминской парчи, бархата и камки (однотонной шёлковой ткани с двусторонним узором), использованные в отделке облачений духовных и светских особ, предметах официального церемониала и придворной жизни России XVII века. Для царского парадного костюма и выезда обычно выбирались обладающие жёсткостью и хорошо сохраняющие форму парчовые ткани. Из китайской камки сделаны полотнища русских знамён XVII в.; эта ткань служила фоном для лицевого (изобразительного) и орнаментального шитья – вышивок золотными и шёлковыми нитями, низанным жемчугом. Гладкая фактура, тонкость и мягкость камки позволяли применять

её в нижней («натальной») одежде знати и головных уборах (клобуках) русских митрополитов и патриархов [5, с. 6–14, 160–169]⁸.

Дипломатическими дарами, возможно, служили и некоторые представленные в собрании Кремля перегородчатые эмали (*цясы фалан* 掐絲琺瑯, клуазоне). Адаптация в Китае в период Юань этого ремесла, особенно развитого тогда в Византии и Франции, определялась «интерактивным» культурным фоном монгольской эпохи. В настоящее время известны единичные образцы китайских перегородчатых эмалей, которые могут быть соотнесены с монгольским временем. Например, украшенная эмалью бутылка из золочёного серебра, находящаяся в музее Дублина, считается дипломатическим даром одного из юаньских императоров королю Венгрии и Польши Людовику I (Лайошу Великому, 1326–1382) [44, с. 1–11]. В изданном недавно каталоге коллекции эмалей пекинского дворцового музея Гутун представлено восемь вещей, отнесённых авторами к монгольской эпохе, хотя вопрос датировки ранних клуазоне пока трудно считать полностью решённым [30, с. 2–10]. Среди этих произведений преобладают предметы с, возможно, проставленными позднее марками правления минского императора под девизом Цзин-тай 景泰 (1450–1457), которое традиционно признают временем первого расцвета китайских перегородчатых эмалей, определившим литературно-метафорическое название техники – *цзинтайлань* 景泰藍 («бирюзовоголубые [изделия эпохи] Цзин-тай»). Формы вещей выполнены из меди и сплавов (реже – из драгоценных металлов) в техниках литья иликовки и отделаны чеканкой и гравировкой. Все свободные от эмали участки металла обычно покрыты тонким слоем золота. Колорит клуазоне в начале периода Мин основывался на нескольких цветах: бирюзовом, красном, жёлтом, белом, синем, зелёном и фиолетовом. Смешение их, особенно частое в эмалях XVI в., позволяло обогащать палитру оттенками. Клуазоне высокого художественного качества создавались уже в годы Сюань-дэ 宣德 (1426–1436). В минскую эпоху определились основные типы изделий бытового и сакрального характера, ставшие позднее эталоном. Формы эмалей в «древнем» стиле часто восходят к бронзовым предметам династий Шан 商 и Чжоу 周 (II–I тыс. до н.э.). Такими вазами в виде архаичных винных сосудов *ху* 壺, *цзунь* 尊 и *гу* 觚, курильницы, напоминающие литые бронзовые треножники *ли* 鬲 и *дин* 鼎, служившие в древности котлами для приготовления жертвенной пищи. В новом качестве ритуальные формы сохранили только визуальную и символическую связь с китайской архаикой.

После адаптации техники перегородчатой эмали в Китае новыми произведениями заинтересовались знатные коллекционеры. Клуазоне использовали как храмовую и дворцовую утварь, во дворцах эмалью обычно украшали женские покои. В Государственном музее Востока (ГМВ, Москва) находится курильница в форме утки, служившая для ароматизации воздуха в жилом помещении (XV в., медный сплав, литьё,ковка,резьба, перегородчатая эмаль, золочение; 17,5×13,0 см) [17, с. 35, 78, № 1]. Подобные вещи бывали и парными, о чём свидетельствует их комплект XVII в. из собрания Пьера Олдри [42, № 220]. Устойчивость формы, возможно, определялась её символическим смыслом: пара уток-мандаринок означала пожелание семейного счастья. Для женских покоев мог предназначаться и

умывальный таз из ГМВ, созданный в начале правления Вань-ли (медь, ковка, перегородчатая эмаль, золочение; дм. 46,0 см, в. 9,5 см) [17, с. 38, 85, № 10]. Он декорирован подобающим случаю изображением сада с побегами цветущей сливы, лотосов, хризантем, гвоздик, камелий, с летящими бабочками и камнями *тайхуши* 太湖石, названными по имени знаменитого озера (Тайху), вблизи которого камни добывали. Эти геологические образования причудливых очертаний особенно ценились китайскими садоводами. Композиция вещи показывает, что декор эмалей испытывал значительное влияние других видов ремесла (ткачества, вышивки) и традиционной живописи. Аналогичные тенденции прослеживаются в керамике и фарфоре.

В эпохи Юань и Мин некоторые виды китайской керамики существовали только для внутреннего рынка, например, получаемые в результате высокотемпературного обжига изделия *Цычжоу-яо* (磁州窯), появившиеся уже в XI веке. Их название определил главный центр производства – Цычжоу в провинции Хэбэй, однако и другие северные мастерские (в пров. Хэнань, Шэнси, Шаньси, Шаньдун, Аньхой) выпускали керамику этого типа. Посуда, мелкая пластика, подушки-подголовники формовались из плотного керамического теста серого или красноватого цвета и расписывались тёмно-коричневой или чёрной «железной» краской по белому ангобу (иногда в отделке использовалась и техника резьбы) [40, с. 322–423, № 375; 6, с. 141, № 60]. Росписи представляют собой самостоятельные в эстетическом плане «бессюжетные» вертикальные полосы (напоминающие потёки туши в монохромной живописи), простые геометрические орнаменты, стилизованные изображения растений, насекомых и другие мотивы. Начиная с XIII в. рисунки сочетались с текстовыми композициями – благопожелательными формулами, фрагментами классических произведений, конфуцианских притч, выполненными скорописью (*цаошю*) или уставом (*кайшю*). Эстетическая и сюжетная связь этой керамики с монохромной живописью и каллиграфией находится в явном противоречии с неослабевавшим долгое время стремлением учёных рассматривать *Цычжоу-яо* только в качестве дешёвых предметов, доступных широким слоям китайского населения. В период Мин набор изделий включал большие винные сосуды. Как показали исследования, их периодически заказывали для двора крупными партиями (в десятки тысяч единиц). Предметы этого типа могли передавать властям и в счёт уплаты налогов [42, с. 433]. Несколько расписных винных сосудов XIV–XVI вв. с удлинённым округлым туловом и широким горлом представлено в собрании Государственного Эрмитажа. По аргументированному мнению Т.Б. Араповой, они могли быть частью одного из дворцовых заказов [1, с. 105].

В отличие от керамики Цычжоу, фарфоровое производство Цзиндэчжэня уже в конце монгольского периода постоянно стимулировали как запросы государства, так и экспорт вещей во многие страны мира. Это сказалось в заметном увеличении размеров и усложнении форм и декора бытовой утвари. Появились вместительные круглые блюда и похожие на бутылки многогранные сосуды, стилизующие керамику стран Ближнего Востока. В росписи фарфора XIV–XVI вв. часто использована синяя краска (кобальт), яркий оттенок которой эффектно контрастирует с белизной черепка. Живописные

мотивы в основном следуют китайской традиции. В сюжетных композициях монгольского времени узнаются заимствованные из классической живописи пейзажи, изображения животных, птиц и цветов, но краевые орнаменты некоторых тарелок буквально повторяют узоры иранских и персидских лампасных тканей [40, с. 289, № 331, с. 322, № 372, 373]. В жанровых сценах (появившихся уже в эпоху Юань и широко распространённых в фарфоре периода Мин) встречаются образы играющих детей, восьми даосских бессмертных (*ба сянь* 八仙), фигуры мифических персонажей, иллюстрации популярных пьес (например, «Западного флигеля» Ван Ши-фу 王實甫, 1295–1307)⁹. В стиле кистевых росписей фарфора сохраняется прочная связь с классической живописью и каллиграфией.

Благодаря огромному числу собранных западными коллекционерами изделий XVI – первой половины XVII вв., в основном – расписанных кобальтом, можно понять, что производство фарфора не имело конкурентов в современном ему китайском ремесле. О размахе торговых операций позволяют судить находки подводной археологии. Примерно 23 тысячи фарфоровых предметов было в 1983 г. обнаружено в трюме только одного из перевозивших их кораблей, который затонул около 1645 г. вблизи Сингапура [41, с. 93]. Уже в XVII в. белый фарфор с синим подглазурным декором, перестав быть «редкостью», постепенно уступил первенство на внешнем рынке произведениям с полихромной росписью у *цай* 五彩 («пятицветной»), известной в Европе под названием «famille verte» («зелёного семейства»). Новая надглазурная техника, введённая минскими керамистами, использовала прозрачные эмалевые краски, апеллируя к опыту клуазоне [2, с. 21–26]. Но в то же время, при всём обилии способов отделки керамических и фарфоровых изделий, китайские коллекционеры (и в их числе – правящие императоры) отдавали предпочтение монохромам – вещам с едва различимым под «сладкой белой» глазурью *тяньбай* 甜白 «скрытым узором» *аньвэнь* 暗紋 в виде волн, цветов или лotosовых лепестков [10, с. 106–107, № 32]. Знатоков привлекала и поливная керамика с «пламенеющей» глазурью *яобянь* 窯變 («трансформирующейся при обжиге») или монохромной красной поливой *хунью* 紅釉, получившей позднее на Западе образное название «sang-de-bœuf» («бычья кровь») [39, с. 28].

Лаковое искусство монгольской и минской династий выступило наследником давней (существующей с эпохи неолита) традиции резьбы по камню, бамбуку, дереву и кости, хотя многие изделия из наиболее хрупких материалов не сохранились. Лучшие образцы резных лаков – *дяоци* 雕漆 монгольского периода представлены в Шанхайском музее, а за пределами Китая – в Музее Линден (Штутгарт, Германия) [34, с. 71, 219–220; 40, с. 318–419, № 363–466]¹⁰. В немецкой коллекции интересна редкая по сохранности и качеству полусферическая чаша (XIII в.; в. 18,2 см, дм. 20,8 см), показывающая, что в лаковой утвари с максимальной эффективностью использовались технические возможности эпохи. Вещь собрана из плотно пригнанных друг к другу и проклеенных деревянных колец, выложена листовым оловом изнутри и лакирована снаружи. Высокая подставка на фигурных ножках украшена изображениями пионов в медальонах, симметрично расположенных на фоне мел-

кого геометрического орнамента (так называемого «парчового» узора). Им отделаны и крупные элементы резьбы – лепестки и листья цветов. Рельеф на тулове чаши изображает двух фениксов между побегами пиона с цветами и листвой. В качестве краевого орнамента вверху использован геометрический мотив китайского меандра (雷纹 *лэйвэнь*, «громовой узор», восходящий к декору древней бронзы), внизу – воспринятый от буддийской скульптуры фриз из стилизованных лепестков лотоса. Изображения очень тщательно вырезаны в глубоком пласте лака, наложенного многими слоями, разными по толщине и цвету – охристому и зелёному в тонких нижних, чёрному и красному – в верхних слоях. В композициях лаков XIII в. появляются изображения бытовых сцен среди пейзажа, что объединяет их с другими видами ремесла. Так, краснолаковое овальное блюдо из Штутгарта (период Юань, 24,8×15,7×2,7 см) украшает заключённая в медальон рельефная композиция, которая изображает сад с соснами, широколиственным бананом, побегами вьющихся растений на камне *тайхуши* и павильон на берегу озера, напоминающий строения в пейзажных парках Сучжоу. В павильоне отдыхает учёный; один из слуг сервирует предстоящее чаепитие, другой – несёт воду в дом. Эта полная тишины жанровая сцена, передающая атмосферу усадебной жизни южных китайских городов, могла бы существовать и в живописном свитке мастера «тщательной кисти».

Ремесленники периода Мин достигли равного успеха в рельефе, плоской резьбе и гравировке. Демонстрация технического совершенства побуждала их сочетать трёхмерные формы с ажурным декором, использовать тонировку и раскраску, причём все техники могли быть применены в одной вещи. Участки сквозной, глубокой и плоской резьбы по-разному оттеняли блеск гладко полированной поверхности фона [26, с. 5–15].

Материалом, особенно ценившимся резчиками, оставался нефрит (玉 *юй*), используемый при монголах для производства незамысловатых по формам подвесок и амулетов. Они отражали вкусы кочевников, в то же время указывая на древнейшую автохтонную традицию. Нефритовые украшения в Китае были исторически связаны с ансамблем регламентированной одежды знати, но их носили и простолюдины, убеждённые в том, что нефрит приносит здоровье и удачу. Характерным образцом примитивного оберега служит очень простая в исполнении подвесная пластинка в виде фигуры наделённого благой силой мифического единорога *би-се* 辟邪 – одного из «сыновей дракона» (дл. 6,5 см, период Юань, Музей Виктории и Альберта, Лондон) [46, с. 26–27, № 22]. Уже в XIII–XIV вв. развивается традиция производства нефритов в «древнем» стиле. В коллекции лондонского Музея Виктории и Альберта находится чаша с гравированными изображениями птиц, стилизующими образы шанской и чжоуской бронзы; композицию дополняет зооморфный мотив ханьского времени – изображение безногого дракона *чи* 螭 (XIII–XIV вв.; в. 12,1 см). Примечательно, что все орнаменты, располагавшиеся на древних оригиналах чёткими горизонтальными фризами, структурно уравновешенными благодаря выделению вертикальных осей симметрии, используются стилизатором в произвольном порядке. Эти ритмические изменения влекут за собой полную трансформацию художественного облика вещи – эффект,

обратный тому, который применял минский каллиграф Чжу Юнь-мин. Нефриты, имитирующие архаичный стиль, отвечали вкусам знатных коллекционеров. Источником вдохновения, вероятно, служили не столько реальные «древности», сколько их изображения в знаменитых каталогах (например, в созданном Чжу Дэ-жунем 朱德潤 труде *Гу юй ту* 古玉圖, «Изображения древних нефритов», 1341) [46, с. 38–49, № 35, с. 72]. Наиболее удачные композиции повторялись несколькими поколениями мастеров. Среди знатоков минского времени бытовало убеждение, что изделия из нефрита, пролежавшие долгое время в земле, чернели. Этим объяснялась возросшая тогда популярность предметов из «черного» камня, хотя его цвет мог быть искусственно получен при помощи ртути. Изучение «античных» камней, возведённое в ранг ритуальных занятий, служило источником вдохновения для китайских интеллектуалов, включавших подобные раритеты в состав кабинетных собраний. Традиция применения нефрита, жадеита, горного хрусталя, халцедона и других материалов для производства письменных принадлежностей (подставок для кистей, каплениц, печатей, миниатюрных каменных скульптур, служивших прессами для бумаги) восходит к XIII веку и согласуется с образом жизни южносунской знати.

Шедеврами минского периода по праву считаются две подставки для запястья каллиграфа, имеющие форму расколотого по вертикали колена бамбука. Одна из них, сделанная из белого нефрита, дополнена изображением цветущей сливы у подножия садового камня и каллиграфической надписью в почерке древних печатей (*чжуань-шу*): «Мысль даже гладкий камень сравнивает с добродетелью. Светлый и чистый он выявляет красоту литературы». Вторая подставка из зелёного полупрозрачного нефрита, украшена изображением драконов *чи* 螭 и каллиграфической надписью, выполненной уставом, которая, намекая на функцию предмета, гласит: «Литература с сиянием, изливающимся из запястья» (XVI–XVII вв.; в. 14,7 см, Музей Виктории и Альберта, Лондон) [46, с. 63–65, № 67, 68]. Стоящая ниже надписи печать *Цзы-ан* и подпись, называемая местом хранения вещи «Студию заснеженной сосны» (*Сунсюэ-чжай*), являясь псевдонимами Чжао Мэн-фу, связывают предмет с образом этого знаменитого мастера кисти монгольской эпохи.

Отмеченные черты взаимного образного и формального соответствия вещей, отделанных с использованием разных материалов и техник, показывают принадлежность к единому информационному полю, общему художественному процессу развития китайского искусства и, наконец, целостному материальному миру. Это обстоятельство, вероятно, требует внесения корректив в бытующую и теперь практику искусствоведческих оценок, которая исходит из иерархического деления искусства на основные (архитектуру, скульптуру, живопись, каллиграфию) и второстепенные его виды (к ним привычно относят все художественные ремёсла). Такое деление во многом справедливо. И всё же, позволяя исследователям концентрироваться на «высоких» парениях творческого духа и снисходительно взирать на предметный мир той же эпохи, оно нарушает равновесие, достигнутое в традиционной культуре. А это, в свою очередь, создаёт условия для значительных исторических погрешностей и мешает ощутить вкус самой жизни.

Периоды царствования династий Юань и Мин, совпавшие с порой позднего китайского средневековья, знаменуют его разные этапы. Созданные тогда произведения искусства, «цементируя» материальный пласт китайской культуры, естественным образом заключают в себе черты и сходства и различия. Так, культовое искусство, вдохновлённое идеями ваджраяны, обозначив этический и эстетический выбор монголов, оказало многоплановое влияние на китайскую культуру этого и последующего периодов.

В искусстве и ремесле периода Мин можно заметить фильтрацию, усвоение и качественное изменение многих обретений монгольской эпохи. При этом в условиях возросшего торгового и культурного обмена государства Мин с Западной Европой, из европейского источника на рубеже XVI–XVII вв. были почерпнуты новые творческие импульсы, преобразование которых в интегральную часть китайского искусства стало делом недалёкого будущего.

Примечания

¹ Производство цветных глазурей, заимствованное у гончаров Центральной Азии, позволило сделать китайскую архитектуру монгольского времени полихромной – тенденция, имевшая продолжение в китайском зодчестве последующих эпох.

² Сведения об этих охотничьих животных и птицах хана приведены в Книге Марко Поло (см. главы XCII–XCIV).

³ Амитабха, кит. Амитофо 阿彌陀佛 – на западе, Акшобхья, санскр. Akshobhya, кит. Ачу-жулай 阿闍如來 – на востоке, Ратнасамбхава, санскр. Ratnasambhava, кит. Баошэн-жулай 寶生如來 – на юге, Амогхасиддха, санскр. Amoghasiddhi, кит. Букун-жулай 不空如來 – на севере.

⁴ Произошедшую в монгольское время «встречу латинского Запада и татарского Востока» иллюстрируют образцы торевтики из коллекции Государственного Эрмитажа (Петербург). Влиянием раннего итальянского Возрождения отмечен ковш из оксидированного в золочёное серебро морской раковины (Золотая Орда, середина XIII–XIV вв., 13,3×16,8×5,5 см), найденный в 1892 г. на территории города Бердянска Таврической губернии. Другой образец обнаружен на Северном Кавказе экспедицией Н.И. Веселовского (1895) и представляет собой «гербовое» блюдо с ренессансным арочным фризом, львиными масками и сценами борьбы животных (золочёное серебро, выколотка, чеканка, гравировка, дм. 30 см, Северная Италия или Дубровник, конец XIV–XV вв.). Я.И. Смирнов связывал ремесленное происхождение последней вещи с латинскими поселениями Причерноморья. В центре блюда расположен герб в виде подтреугольного щита с шахматным узором, по мнению М.Г. Крамаровского принадлежавший представителю генуэзского нобилитета из альберго Кальви или Каттанео [12, с. 22–23].

⁵ До IV крестового похода (1202–1204) и победы венецианцев над Константинополем (1204) Византия была на Западе главным поставщиком шёлка в европейские страны. После указанных событий вплоть до начала XVI в. ту же роль играла Италия, ставшая и первым европейским производителем шёлковых тканей (основные центры – Венеция, Генуя и Флоренция) [5, с. 94]. Благодаря этому итальянская валюта (золотой дукат Венеции, дженовин Генуи и флорин Флоренции) приобрела тогда значение международного торгового эквивалента. Итальянцы в начале XIII в. получили возможность участвовать в посреднической торговле китайским шёлком: Венеции удалось колонизировать Северное Причерноморье и основать несколько факторий в Крыму. Крупнейшей венецианской, а затем и генуэзской, факторией был Судак (итал.

Солдайя, рус. Сурож). В 1261 г. Генуя подписала с византийским императором Михаилом Палеологом (1259–1282) договор, по которому за обещанную военную помощь против крестоносцев генуэзцы получали монопольное право прохода в Чёрное море. В результате Генуэзская республика экономически подавила Византию и вытеснила из Крыма Венецию, заложив поселения и крепости по всему Средиземноморью. Однако и после этих событий венецианские караваны (линии) заходили в Каффу – одну из двух генуэзских факторий в Причерноморье (второй была Тана/Азов). Активности итальянцев, направленной на экономическое и политическое освоение региона, противостояли монголы, которые к этому времени превратили Крым в один из улусов Золотой Орды. Искусная дипломатия и щедрые дары монгольским наместникам позволили урегулировать отношения, в результате чего генуэзцы отстроили стены крепостей Воспоро (Керчи) и Чембало (Балаклава). По договору с монголами (1381) они закрепили за собой окрестности Солдайи и приобрели капитанство Готию (средневековое название южного берега Крыма). Находившиеся там итальянские поселения (Форос, Алушка, Мисхор, Ялта, Никита, Гурзуф, Алушта) получили общее название Генуэзская Газария, торговая столица которой – Каффа, уже к концу XIII в. большой город с полиэтничным населением, заметно увеличилась к XV веку. При участии Византии, Золотой Орды, Руси и Западной Европы итальянские фактории Крыма и Приазовья сделались местом транзитной торговли мехами, кожами, холстом, воском, оружием, а также драгоценными камнями, пряностями, красителями и шелками Востока [16]. Китайские шелковые ткани периода Юань, попадавшие в Европу как предметы международной торговли и дипломатические дары, представлены в храмах Св. Петра (Рим), и Св. Павла (Лондон), городском соборе Регенсбурга (крупный средневековый речной порт и ремесленно-торговый центр, расположенный вблизи Мюнхена), в Николаирхе (Штралзунд), городском соборе Хальберштадта, храме Мариенкирхе (Гданьск) [22, с. 439–440].

⁶ Появление в европейской культуре XIII в. геральдических (гербовых) узоров исторически связано с культурным фоном Крестовых походов (1095–1270), приблизивших рафинированный Восток с его экзотическими нравами и чудесными товарами к неискущённым интеллектуальными и материальными богатствами средневековой Европе. Последовавшее развитие торговых связей открыло новый период в истории европейской культуры вообще и западного костюма в частности. Участвуя в битвах на чужой территории в непривычных климатических условиях, крестоносцы надели поверх кольчужных доспехов прямое полотнище ткани, спасавшее от солнечных лучей; переняли у своих восточных врагов эмблематику тканого орнамента и перенесли её на щиты и одежду, положив начало геральдике. Рыцарские турниры и сопровождавшая их пестрая экипировка породили так называемые «гербовые» костюмы. Франкские женщины, обосновавшиеся на Ближнем Востоке, восприняли местные моды – длинные платья с широкими рукавами из тонкого муслина (расшитого золотом шёлка, производившегося в Мосуле, городе на реке Тигр) или индийских тканей и «платки» из привозных китайских шелков. Использование восточного текстиля в костюме представителей городской буржуазии (патрициата) стало знаком конкуренции богатого купечества и замковой аристократии, что вызвало эдикт Филиппа Красивого о роскоши (1294), запрещавший носить шёлк женщинам недворянского происхождения [9, с. 62–65].

⁷ Католические миссионеры появились в Китае уже в конце эпохи Мин. В 1601 г. итальянский иезуит Маттео Риччи (Matteo Ricci, 1552–1610), передал императору

Вань-ли сочинение, восхвалявшее Поднебесную, и свидетельства последних достижений западной культуры (механические часы и новый европейский географический атлас *Theatrum Orbis Terrarum* Абрахама Ортелия, 1527–1598), добившись лояльного отношения трона к христианской деятельности в Китае. Следуя просветительской стратегии иезуитов, Риччи и новообращённые китайцы – Павел/Сюй Гуан-ци 徐光啓 (1562–1633) и Лев/Ли Чжи-цзао 李之藻, (1565–1630) переводили труды западных учёных, знакомили китайцев с основами европейских наук (математики, астрономии, географии) [8, т. 5, с. 793]. Отношение к миссионерам уже в это время порой принимало угрожающие формы, но их образованность и способности к искусству вызвали интерес. В годы маньчжурского вторжения последние представители династии Мин пытались заручиться поддержкой католического Запада. Некоторые из них официально приняли христианство (например, одна из вдовствующих императриц, взявшая имя Елена) [47, с. 259]. Однако использовать потенциал миссионеров для развития китайской культуры и искусства удалось только победившей маньчжурской династии Цин.

⁸ В музеях Кремля находится фелонь (накидка без рукавов, верхнее служебное облачение священника) из китайской парчи, вытканной полосками золочёной бумаги. Узор фелони состоит из растительных побегов с цветами стилизованных лотосов и хризантем, густо расположенных на одноцветном коричневатом-красном фоне. Китайские бархаты имеют гладкий золотой фон, на котором располагался собственно бархатный узор с полуразрезным ворсом. В саадачном покровце (церемониальном декоративном платке; Москва, мастерские Кремля, до 1642 г. 173×119 см, ткани – Китай, первая треть XVII в.) использованы две разные китайские шёлковые парчи атласного плетения. Средник шит из красной ткани фиолетового оттенка, украшенной чередующимися цветами сливы, хризантемы и пиона, изображениями рыб – *юй* 魚 и «огненных жемчужин» – 火珠 *хо чжу*, вытканых белым, жёлтым, синим, голубым, алым шёлком и тонкими полосками золочёной бумаги. В кайме использован жёлтый атлас с изображением символических «сокровищ» из наборов *ба бао* 八寶 и *ба цзи сянь* 八吉祥 (свастики, каменного гонга, слитков серебра, жемчужин, коралла, рогов носорога, наверхий жезла *жу-и* 如意 и других предметов). Подобные полихромные узоры, меняющие цветовую гамму в определённом ритме и использующие полосы фольги (а не золотые проволоки), были, по-видимому, распространены среди парчовых позднеминских тканей. Высокий художественный и технический уровень, применение (в одной из тканей) жёлтого фона указывают на императорские мастерские как вероятное место их производства. В группу конских попон кремлёвской коллекции входит тёмно-синий парчовый чепрак с тканым изображением четырёхкоготного дракона в облаках над морскими волнами (в центре) и восьми буддийских драгоценностей *ба цзи сянь* (на кайме). Возможно он был привезён в 1675 г. посольством Николая Спафария. Находящееся в том же собрании полотнище белой камки (дл. 484 см) с тканым узором в виде ветвей и цветов хризантемы содержит круглую печать с надписью: «Великого Государя Сибирского приказа торговая печать», указывая альтернативный путь поступления в XVII в. китайских тканей к русскому двору [5, с. 6–14, 160–169, № 60–62].

⁹ Театр пользовался поддержкой монголов, любивших зрелища, ещё и потому, что был главным развлечением горожан. Театральными столицами Китая в XIII–XIV вв. были Пекин (Тайду) на севере и Ханчжоу (Линьань) на юге. В предместьях Пекина, где размещались подворья для приезжих купцов, жили не только ремесленники и торговцы, но также актрисы и гетеры, выступавшие на подмостках театров, число которых быстро росло. Поскольку труппы нуждались в обновлении репертуара,

появились работавшие специально для них талантливые авторы, происходившие из учёного сословия и не занятые при монголах на службе государству (например, Ма Чжи-юань 馬緻遠, 1250?–1324). Пьесы использовали сюжеты танских новелл и средневековых народных легенд – постоянные источники тем и образов всего китайского искусства [18, с. 8–16].

¹⁰ В нашей стране коллекции китайских лаков есть в нескольких государственных музеях, среди которых – ГМВ (Москва) и Государственный музей-заповедник «Ораниенбаум» (Петербург). В московской коллекции представлен квадратный поднос с подлинной маркой периода Сюань-дэ (1426–1436), украшенный резьбой и гравировкой по полихромному (жёлтому, зелёному и красному) лаку; резьба изображает дракона в центре лицевой стороны и цветы камелии (?) на реверсе борта (инв. № 6462.1). В той же коллекции хранятся предметы XV–XVII вв. с орнаментальным декором – подставка для руки каллиграфа (инв. № 6468.1) и два прямоугольных подноса (инв. №№ 6464.1; 6466.1). В Ораниенбауме представлена редкая по качеству и сохранности круглая коробочка из резного красного лака с цветочным узором (первая половина XV в., 7,8×4,4 см) [14, с. 48–49, № 62], её аналогия периода Юн-лэ (1403–1425) хранится в собрании пекинского дворцового музея Гутун [10, с. 116–117, № 37].

Литература

1. *Арапова Т.Б.* Сосуды для вина типа Цычжоу из мастерских Северного Китая // Сообщения Государственного Эрмитажа. LXII, СПб., 2004, с. 101–106.
2. *Арапова Т.Б.* Фарфор и керамика Китая из собрания Шанхайского музея (каталог выставки). СПб., 2007.
3. *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007.
4. *Вейс Г.* История культуры народов мира. Европейское средневековье. Пламенеющая готика. М., 2005.
5. *Вишнева И. И.* Драгоценные ткани. Сокровища Оружейной палаты. М., 2007.
6. Возвращение Будды. Памятники культуры из музеев Китая. СПб., 2007.
7. *Дорнин Б.Г.* Столичные города Китая. СПб., 2001.
8. Духовная культура Китая (энциклопедия). В 6 т. М., 2006–2010.
9. *Захаржевская Р.В.* История костюма. М., 2007.
10. Запретный город. Сокровища китайских императоров (каталог выставки). М., 2007.
11. Книга Марко Поло. М., 1956.
12. *Крамаровский М.Г.* Сокровища Золотой Орды (каталог выставки). СПб., 2001.
13. *Кучера С.* Проблема преемственности китайской культурной традиции при династии Юань // Роль традиций в истории и культуре Китая. М., 1972, с. 276–408.
14. *Лебединская М.П.* Восточная коллекция (каталог выставки музея «Ораниенбаум»). СПб., 2007.
15. *Малявин В.В.* Буддизм и китайская традиция (к проблеме формирования идеологического синкретизма в Китае // Сб. Этика и ритуал в традиционном Китае. М., 1988, с. 256–273.
16. *Моисеенкова Л.С.* Генуэзцы и венецианцы // Сб.: От киммерийцев до крымчаков. Симферополь, 2004, с. 124–136.
17. *Неглинская М.А.* Китайские перегородчатые эмали XV – первой трети XX века. Собрание государственного музея Востока. М., 2006.
18. *Петров В.* Юаньская драма // Китайская классическая драма. СПб., 2003, с. 5–20.

19. Пещеры тысячи Будд. Российские экспедиции на Шёлковом пути. Каталог выставки к 190-летию Азиатского музея. СПб., 2008.
20. Сокровища музея императорского дворца Гугун. М., 2007.
21. *Торчинов Е.А.* Введение в буддологию. Курс лекций. СПб., 2000.
22. *Фишман О.Л.* Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.). СПб., 2003.
23. *Цендина А.Д.* И страна зовется Тибетом. М., 2002.
24. Шёлковый путь. 5000 лет искусства шёлка (каталог выставки). СПб., 2007.
25. Бэйцзин ши (История Пекина). Пекин, 1985.
26. Гугун дяокэ чжэньцуй (Собрание шедевров резьбы и гравировки музея Гугун). Пекин, 2002.
27. Гугун шухуалу (Каталог живописи и каллиграфии музея императорского дворца). Тайбэй, 1965.
28. Динлин. В 2 т. Пекин, 1990.
29. Дуньхуан би хуа. Юань дай (Настенные росписи Дуньхуана. Династия Юань). Цзянсу, 1998.
30. Цзиньшутай фалан ци (Предметы из металла с эмалью). Сянган, 2002.
31. Цзяньмин мэйшу цыдянь (Краткий словарь изобразительного искусства). Харбин, 1982.
32. *Чжоу Сибао.* Чжунго гудай фуши ши (История китайского костюма древних династий). Шанхай, 1984.
33. Чжунхуа фуши ишу юаньлю (Происхождение и развитие искусства национального китайского костюма). Пекин, 1992.
34. Шанхай боугуань цанбао лу (Каталог художественных сокровищ Шанхайского музея). Шанхай, 1989.
35. Шанхай боугуань чжунго таоцы чэньле (Выставка китайской керамики и фарфора Шанхайского музея). Шанхай, 1990.
36. Юань ши. Байгуань чжи и (История юаньской династии. Чиновники, часть 1). Пекин, 1976, т. 85.
37. Beijing: Glimpses of History. Beijing, 1989.
38. *Brinker H., Lutz A.* Chinese cloisonné. The Pierre Uldry collection. N.-Y., 1989.
39. Buddha. Radiant awakening. Sydney, 2001.
40. Dschingis Khan und seine Erben. Bonn, Muenchen, 2005.
41. *Harrison B.* Porcellan: Der Kaiser als Unternehmer // Europa und die Kaiser von China, Frankfurt am Main, 1985, S. 92–95.
42. *Harrison-Hall J.* Ming ceramics in the British museum. L., 2001.
43. *Krahl R.* Some notes on Song and Yuan Silver // Oriental Art, vol. XLIV, 1998, № 2, pp. 39–43.
44. *Le Corbeiller C.* China trade porcelain. Patterns of exchange. N.-Y., 1974.
45. *Michaelson C.* Gilded Dragons. Buried Treasures from China's Golden Ages. L., 1999.
46. *Ming Wilson.* Chinese Jades. Victoria and Albert Museum. London, 2004.
47. *Ronan Charles E., Oh Bonnie B.C.* East Meets West: The Yesuits in China (1582–1773). Chicago, 1988.
48. *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters & Principles. Vol. 1–7, L.–N.Y., 1956–1958.
49. *Wang Yao-t'ing.* Die Darstellung der mongolischen Herrscher in der chinesischen Malerei der Yuan-Dynastie // Dschingis Khan und seine Erben. Bonn/Munchen, 2005, S. 298–411.

Приложение
Императоры династии Мин (1368–1644)

Личное имя	Посмертное имя	Годы правления	Девиз правления
Чжу Юаньчжан 朱元璋	Тайцзу 太祖	янв. 1368 – июнь 1398	Хуньу 洪武
Чжу Юньвэнь 朱允炆	не было присвоено	июнь 1398 – июль 1402	Цзяньвэнь 建文
Чжу Ди 朱棣	Тайцзун 太宗	июль 1402 – авг. 1424	Юнлэ 永樂
Чжу Гаочи 朱高熾	Жэньцзун 仁宗	сент. 1424 – май 1425	Хунси 洪熙
Чжу Чжаньцзи 朱瞻基	Сюаньцзун 宣宗	июнь 1425 – янв. 1435	Сюаньдэ 宣德
Чжу Цичжэнь 朱祁鎮	Инцзун 英宗	Чжэнтун февр. 1435 – сент. 1449 Тяньшунь февр. 1457 – февр. 1464	Чжэнтун 正統 Тяньшунь 天順
Чжу Циюй 朱祁鈺	Дайцзун 代宗	сент. 1449 – февр. 1457	Цзинтай 景泰
Чжу Цзяньшэнь 朱見深	Сяньцзун 憲宗	февр. 1464 – сент. 1487	Чэнхуа 成化
Чжу Ютан 朱祐樞	Сяоцзун 孝宗	сент. 1487 – июнь 1505	Хунчжи 弘治
Чжу Хоучжао 朱厚照	Уцзун 武宗	июнь 1505 – апр. 1521	Чжэндэ 正德
Чжу Хоуцун 朱厚熜	Шицзун 世宗	май 1521 – янв. 1567	Цзяцзин 嘉靖
Чжу Цзайхоу 朱載堉	Муцзун 穆宗	февр. 1567 – июль 1572	Лунцин 隆慶
Чжу Ицзюнь 朱翊鈞	Шэньцзун 神宗	июль 1572 – авг. 1620	Ваньли 萬曆
Чжу Чанло 朱常洛	Гуанцзун 光宗	авг. 1620 – сент. 1620	Тайчан 泰昌
Чжу Юцзяо 朱由校	Сицзун 熹宗	окт. 1620 – сент. 1627	Тяньци 天啟
Чжу Юцзянь 朱由檢	Сыцзун 思宗	окт. 1627 – апр. 1644	Чунчжэнь 崇禎