

DOI: 10.55105/2500-2872-2022-3-23-38

Портретная живопись дзэнской школы О:баку как часть традиции буддийского искусства *тиндзо*:

А.П. Лугавцова

Аннотация. В статье рассматривается портретная живопись дзэнской школы О:баку, представляющая собой существенную часть творческого наследия последователей данного учения, и её отношение к традиции буддийского портрета *тиндзо*. Школа О:баку, третье направление японского дзэн-буддизма после Риндзай и Со:то, появилась на Японских островах в период Токугава (1603–1868) благодаря прибытию китайских эмигрантов. Искусство монахов О:баку оказало существенное влияние на формирование культурного облика периода Токугава, поскольку всплеск его популярности повлёк за собой трансформацию отдельных жанров и направлений изящных искусств, в частности, живописи, где появились так называемые «китайские стили». Примером этого служит широкое распространение рассматриваемых в статье портретов О:баку.

В исследовании анализируются китайские истоки жанра буддийского портрета, его традиционные черты, ставшие ключевыми характеристиками, а также развитие *тиндзо*: в Японии в Средние века. Отдельное внимание уделяется описанию портретов О:баку как уникального жанра, биографиям наиболее известных портретистов школы, а также разбору имеющихся несоответствий портретов О:баку отдельным стилистическим и функциональным особенностям традиции *тиндзо*:, причины которых кроются во влиянии на портреты О:баку западной манеры живописи и необходимости выпуска большого количества изображений для новых храмов школы. Автор делает вывод, что, несмотря на очевидные отличия (чёткий акцент на фронтальности, особое использование света и тени, заимствованное у западных художников, многочисленность в противовес штучному характеру), сущность буддийских портретов О:баку соответствует традиции портретов *тиндзо*:, которые были призваны выразить тесную связь между дзэнским наставником и его учеником, подтверждая достижение им просветления, а также использовались как замещение умершего монаха в ходе храмовых ритуалов. Портреты О:баку продолжили выполнять эти ключевые функции, что позволяет считать их полноправной частью жанра *тиндзо*..

Ключевые слова: Япония, период Токугава, буддизм, О:баку, дзэн, живопись, буддийские портреты, *тиндзо*..

Автор: Лугавцова Алёна Петровна, кандидат исторических наук, младший научный сотрудник отдела философии, культурологии и религиоведения, Институт монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения Российской академии наук (ИМБТ СО РАН) (адрес: 670047, г. Улан-Удэ, ул. Сахьяновой, 6). ORCID: 0000-0002-6531-4743; E-mail: alena.karnap@mail.ru

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Благодарности. Статья подготовлена в рамках государственного задания (проект «Трансформация направлений и школ буддизма: история и опыт взаимодействия с религиями и верованиями России, Центральной и Восточной Азии (с периода распространения буддизма до современности: Россия – XVIII–XXI вв.; Китай – II–XXI вв.; Тибет – VII–XXI вв.; Монголия – XVI–XXI вв.)») № 121031000261-9.

Для цитирования: Лугавцова А.П. Портретная живопись дзэнской школы О:баку как часть традиции буддийского искусства *чиндзо*: // Японские исследования. 2022. № 3. С. 23–38. DOI: 10.55105/2500-2872-2022-3-23-38

Ōbaku Zen portrait painting as part of the *chinzō* tradition of Buddhist art

A.P. Lugavtsova

Abstract. The article examines the Ōbaku Zen portrait painting, which is an essential part of the cultural heritage of the sect, and its relation to the tradition of the Buddhist portrait called *chinzō*. The Ōbaku school, the third branch of Japanese Zen Buddhism after Rinzai and Sōtō, was established in Japan during the Tokugawa period (1603–1868) by Chinese immigrants. The art of the Ōbaku monks had a significant impact on the formation of the cultural image of the Tokugawa period, since the huge surge in its popularity led to the transformation of certain genres of art, in particular, painting, where so called “Chinese styles” appeared. An example of this transformation is the widespread distribution of the Ōbaku portraits, considered in the article.

The article analyzes the Chinese origins of the Buddhist portrait genre, its traditional features that became key characteristics, as well as the development of *chinzō* in medieval Japan. Special attention is paid to the description of Ōbaku portraits as a unique genre and the analysis of the biographies of the sect’s most famous portrait painters. The article also addresses the inconsistencies between Ōbaku portraits and some stylistic and functional features of the *chinzō* tradition, the reasons for which lie in the influence of Western painting style and the need to produce a large number of images for the new temples of the sect. The author concludes that, despite the obvious differences (a clear emphasis on frontality, a special use of light and shadow borrowed from Western artists, a large number of works produced as opposed to uniqueness), the essence of Ōbaku Buddhist portraits corresponds to the *chinzō* tradition, which was intended to express a close relationship between a Zen master and his student, to confirm his achievement of enlightenment, and were also used as a substitute for a deceased monk during temple rituals. Ōbaku portraits continued to perform these key functions, which allows them to be considered a full-fledged part of the *chinzō* genre.

Keywords: Japan, the Tokugawa period, Buddhism, Ōbaku, Zen, painting, Buddhist portraits, *chinzō*.

Author: *Lugavtsova Alyona P.*, Candidate of Sciences (History), Junior Researcher, Department of Philosophy, Culturology and Religious Studies, Institute for Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (IMBTS SB RAS) (address: 6, Sakhyanovoi St., Ulan-Ude, 670047, Russian Federation). ORCID: 0000-0002-6531-4743; E-mail: alena.karnap@mail.ru

Conflict of interests. The author declares the absence of the conflict of interests.

Acknowledgements. The reported study was carried out within the state assignment – project «Transformation of Buddhist Trends and Schools: History and Experience of Interaction with Religions and Beliefs of Russia, Central and East Asia (from the Period of Spread of Buddhism to the Present: Russia – 18th – 21st Centuries; China – 2nd – 21st; Tibet – 7th – 21st Centuries; Mongolia – 16th – 21st Centuries)», № 121031000261-9.

For citation: Lugavtsova A.P. (2022). Portretnaya zhivopis’ dzenskoy shkoly Ōbaku kak chast’ traditsii buddiyskogo iskusstva *chinzō* [Ōbaku Zen portrait painting as part of the *chinzō* tradition of Buddhist art]. *Yaponskiye issledovaniya [Japanese Studies in Russia]*, 2022, 3, 23–38. (In Russian). DOI: 10.55105/2500-2872-2022-3-23-38

Введение

Школа О:баку (яп. 黄檗), полное название которой звучит как «школа О:баку учения Риндзай» (яп. 臨濟宗黄檗派), представляет собой третье направление японского дзэн-буддизма, в котором сочетаются дзэнские и амидаистские подходы и практики¹ [Кабанов 1993, с. 285]. Появление и распространение данной школы, связанной с деятельностью китайских монахов-эмигрантов, пришлось на эпоху Токугава (1603–1868) и оказало существенное влияние не только на буддийское сообщество страны, но и на формирование культурного облика периода в целом. Китай являлся одной из немногих держав, с которым Япония в период самоизоляции поддерживала хотя бы не прямые контакты, и китайские эмигранты (в основном буддийские монахи) стали посредниками соединения не только религиозных учений, но и переживающей взлёт минской культуры и культуры Японии периода Эдо. Творческое наследие монахов О:баку в первое столетие после официального закрепления школы в Японии (1654 г.) переживало невиданный всплеск популярности и породило своеобразную моду, желание подражать, что повлекло за собой трансформацию отдельных жанров и направлений изящных искусств. Несомненно, со временем культура О:баку неизбежно начала ассимилироваться, однако культурные идеалы Китая периода Мин (1368–1644), привнесённые монахами О:баку, стали неотъемлемой составляющей «золотого века» национального японского искусства.

Особый вклад искусство монахов О:баку внесло в развитие живописи и каллиграфии, в которых появились т.н. «китайские» стили, в названии которых содержится явная отсылка на их источник. Манера живописи, получившая название *кара-э* (яп. 唐絵), своими корнями уходила в стиль работ монахов О:баку, хранивший в себе культурные особенности периода династий Мин и Цин (1644–1912). Само слово *кара-э* является сокращением от *кара-ё:-но э* (яп. 唐様の絵), «живописи в китайской манере» – понятия, делающего акцент на пришлом происхождении и чужеземных особенностях нового стиля. Это понятие впервые появляется в середине периода Хэйан (794–1185) на фоне развития светской живописи в японском стиле. Такие картины получили название *ямато-э* (яп. 大和絵, букв. «живопись Ямато»), и *кара-э* противопоставлялись им, поначалу обозначая привезённые в Японию картины китайских художников; затем определение было расширено, чтобы включить японские произведения, созданные по образцу китайской живописи [Willmann 2012]. Таким образом, живопись разделилась на две контрастные категории, и этот контраст поддерживался в Японии многие века, сохраняясь при обозначении разных видов японской живописи на протяжении всего средневековья. Изначально живопись *кара-э* изображала китайских мужчин и женщин или экзотические пейзажи с высокими скалистыми горами и глубокими пропастями. В картинах использовались яркие краски из минеральных пигментов, а тени и контуры были выполнены чётко различимыми мазками чёрной туши.

Однако, начиная с периода Камакура (1185–1333), когда Япония через прибывающих из Китая дзэнских монахов познакомилась с монохромной живописью, термин *кара-э* стал относиться к японской монохромной живописи тушью. Китайскую живопись династий Мин

¹ Japanese Buddhism. Part I. A Brief History of Buddhism in Japan: 7. The Edo period. http://www.buddhanet.net/nippon/nippon_partI.html (дата обращения: 09.02.2022).

и Цин, появившуюся в Нагасаки в XVIII в., и японские картины, созданные по их образцу, также можно отнести к *кара-э*². Родоначальником *кара-э* периода Эдо японские исследователи называют монаха О:баку Ижань Синжуна (кит. 逸然性融, 1601–1668, яп. Ицунэн Сё:ю:). Ицунэн был заслуженно известен не как священник, а в основном как художник. В живописи его называют «отцом *кара-э*», «прародителем, привёзшим *нанга* (яп. 南画, школа живописи тушью и водяными красками на шёлке, пик расцвета которой приходился на конец периода Эдо) в Японию», «основателем *Нагасаки-нанга*» [Ōbaku bijutsu... 2004, pp. 1–2; Kimura 2007, p. VIII]. И, говоря о живописи монахов О:баку, особо стоит отметить упомянуть жанр буддийского портрета *тинсо:* или *тиндзо:* (яп. 頂相), который играет важную роль в творческом наследии приверженцев этой школы.

Буддийские портреты *тиндзо:* как жанр живописи

Тинсо:, или *тиндзо:* (букв. изображение головы), – скульптурный или рисованный портрет наставника Дзэн, выполненный при его жизни или вскоре после смерти, а также название изображений знаменитых патриархов Чань (Дзэн), заказанных их наследниками Дхармы.

По преданию, традиция *тиндзо:* берёт начало в Китае. Понятие *тиндзо:*, или *динсян* по-китайски, изначально было переводом санскритского термина «*uṣṇoṣa*» – обозначения трёхмерного овала в верхней части головы Будды, символа достигнутого просветления. В Индии считалось, что этот выступ, имеющий сверхъестественную природу, невидим для живых существ. Подобно тому, как выступ на макушке Будды символизировал достижение им просветления, *тиндзо:* стали символизировать просветление, достигнутое учеником, когда наставник вручал ему этот портрет [Штейнер 2013, с. 187]. *Тиндзо:* в Китае достигли расцвета в эпохи Сун (960–1279) и Юань (1279–1368), и, скорее всего, на это напрямую повлияли нужды приезжавших из Японии монахов. Непосредственно в эпоху Сун термин *тиндзо:* начал использоваться для обозначения портретов чаньских монахов, и тогда их ничто особо не отличало от других портретов, создаваемых представителями китайской элиты.

В Японию *тиндзо:* проникли в период Камакура (1185–1333), что совпало с проникновением и ростом популярности дзэн-буддизма. Когда японские паломники возвращались из Китая, они часто привозили с собой *тиндзо:* своих китайских наставников³. Их реалистичный стиль, не свойственный японской живописи, выделил *тиндзо:* среди других японских портретов. Хотя самые типичные образцы *тиндзо:* изображали наставников на стуле с высокой спинкой в анфас три четверти на тёмном фоне, с надписью сверху, не все *тиндзо:* следовали этим требованиям. Около семидесяти сохранившихся *тиндзо:* XIII–XVI вв. из Японии и Китая внесены в перечень национальных сокровищ, примерно в десять раз большее количество содержится в музеях и частных коллекциях.

Обычно *тиндзо:* подписывались наверху хвалебным стихотворением, написанным в свободной форме, где объяснялось, кто этот монах, почему был написан портрет и иногда –

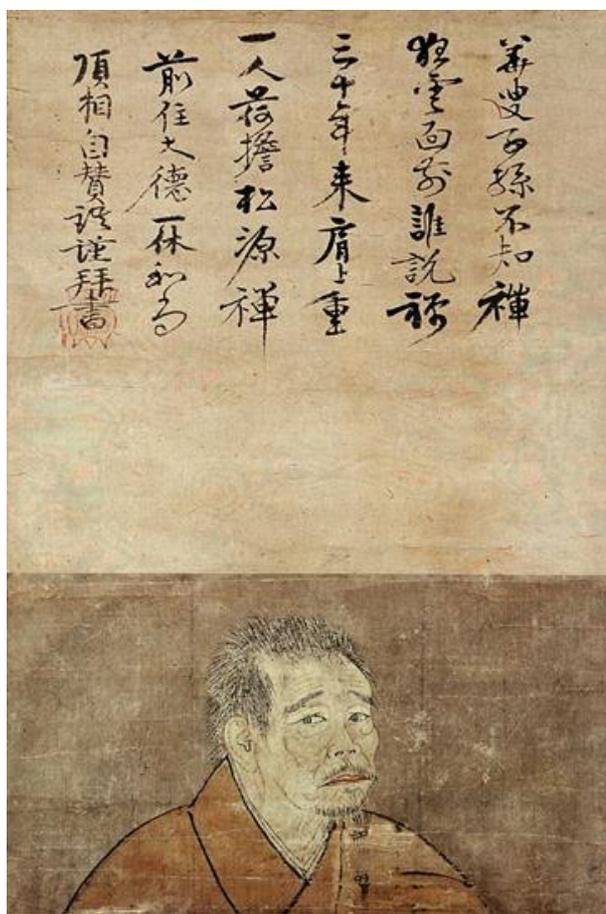
² JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System. <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/k/karae.htm> (дата обращения: 09.03.2022).

³ JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System. <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/c/chinsou.htm> (дата обращения: 28.03.2022).

почему и кем был сложен этот стих. Ранние *тиндзо*:, сохранившиеся в Японии, зачастую не подписаны, что очень сильно усложняет определение автора и даже страны происхождения. В качестве одного из самых ранних примеров можно привести портрет Будзюн Сибан кисти неизвестного художника (1238 г.), подаренный японскому монаху Энни, который по возвращении в Японию основал храм То:фукудзи. Изначально в японских дзэнских монастырях не хватало собственных художников, способных писать *тиндзо*:, и они прибегали к помощи портретистов из других школ. Возможно, самым ранним *тиндзо*: кисти именно японского дзэнского монаха-живописца является портрет Мухон Какусин кисти Какуэ из храма Ко:кокудзи (илл. 1). К середине XIV в. японские художники уже создавали полноценные *тиндзо*:, что демонстрирует портрет Дайто: Кокуси кисти неизвестного художника (1334 г.), хранящийся в Дайтокудзи, и портрет Мусо: Кокуси (1349 г.) кисти его ученика Муто: Сю:и, хранящийся в храме Мё:тиин. Эта традиция продолжилась и в XV столетии, примером чего служит великолепный портрет Иккю: (1394–1481) кисти его ученика Бокусай (?–1492), хранящийся в Дайтокудзи (илл. 2) [Штейгер 2013, с. 188–190].



Илл. 1. Портрет Мухон Какусин. Автор – Какуэ. 174,8×87,2 см. 1315 г. Навесной свиток, шёлк, краски. Место хранения – храм Ко:коку-дзи, префектура Вакаяма.



Илл. 2. Портрет дзэнского наставника Иккю:.. Автор – Бокусай. 43,7×26,1 см. Входит в перечень объектов национальных сокровищ Японии. Место хранения – Национальный музей Токио.

Самый традиционный тип *тиндзо*:, берущий начало ещё в эпоху Сун, обычно вписывался в следующие характеристики: монах изображался в три четверти, в полном церемониальном одеянии, сидящим в позе лотоса на стуле с высокой спинкой, ноги закрыты

полами одеяния, туфли стоят на скамеечке. Накидка могла скрепляться декоративным кольцом чуть выше сердца монаха. В правой руке позирующий, как правило, держал посох, скипетр, жезл или бамбуковую палку. Позднее появились портреты, изображающие монаха по пояс и сосредоточенные на прорисовке лица [Кужель 2018, с. 247–248]. Обычно на таких портретах руки были спрятаны в объёмных рукавах, за исключением большого пальца левой руки. Традиционные *тиндзо*: были выполнены в духе реализма с чёткими линиями контура и задействованием большого спектра цветов, хотя более поздние монохромные варианты писались чёрной тушью. Впоследствии появились ещё более не стандартные варианты *тиндзо*., изображающие монахов во время прогулки или отдыха и включающие в себя пейзажные элементы, и бюстовые портреты в круглой рамке.

В зависимости от функций, которые они выполняют, *тиндзо*: подразделялись на два вида. Первый вид – *инка* (яп. 印可), портрет, который наставник преподносил ученику в качестве подтверждения обретения учеником духовного просветления и символа непрерывной линии наследия Дхармы данной школы. На этих портретах наставником часто были начертаны *хо:го*: (яп. 法語, «слова Дхармы»). Детальный портрет, выполненный в духе реализма, подписанный самим учителем, давал ученику возможность чувствовать осязаемое присутствие наставника и вдохновение для продолжения практики даже после того, как их общение прерывалось из-за смерти наставника. Второй тип – *кэсин* (яп. 掛真), портрет, который вешался вместе с портретами чаньских патриархов прошлого либо в зале Дхармы, либо у главных ворот на поминальных церемониях. *Тиндзо*: этого вида писались после смерти монаха, а надпись на портрете выполнял кто-либо из современников. Скульптуры *тиндзо*: относят ко второй категории. Желание укрепить личные отношения между позировавшим наставником и учеником, а также увековечить его память для будущих последователей, требовало выполнять портреты с высокой степенью реализма и правдоподобности. Однако зачастую художник отходил от непосредственной схожести для того, чтобы выразить внутреннюю сущность, подчеркнуть духовное величие своего натурщика⁴.

Интересно, что насчёт функций *тиндзо*: в научном сообществе до сих пор нет единой точки зрения – ведётся дискуссия о том, что *тиндзо*: больше использовались в контексте поминальных церемоний, нежели как доказательство обретения просветления, особенно в Китае. В статье Т. Фолка и Р. Шарфа, опубликованной в 1994 г., утверждается, что роль *тиндзо*: как символа достижения просветления сильно преувеличена: надписи на них действительно могли легитимизировать линию наследия Дхармы определённой школы, но не были однозначным доказательством наследования Дхармы от одного монаха к другому. Это утверждение авторы подкрепляют тем фактом, что *тиндзо*., в отличие от одеяний и некоторых других атрибутов, не ограничивались узким кругом монашества, а достаточно свободно были доступны в Китае мирянам, купцам и новообращённым [Foullk, Sharf 1993, pp. 149–150]. Таким образом, по их мнению, *тиндзо*: просто были частью традиции дарения подарков. Тем не менее, порой именно *тиндзо*: помогали разобраться в запутанной линии наследия Дхармы знаменитых наставников Дзэн, примером чему служат портреты трёх дзэнских монахов: Тикоцу Дайэ, Энни Бэнъэн и Учжунь Шифаня (илл. 3–5). Надпись на

⁴ JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System.
<https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/c/chinsou.htm> (дата обращения: 28.03.2022).

портрете Тикоцу Дайэ (1229–1312) крайне схожа с надписью кисти Энни Бэнъэн (1202–1280) на его собственном портрете, что с высокой долей вероятности делает Тикоцу учеником Бэнъэн. Надпись кисти Бэнъэн, в свою очередь, похожа на надпись Учжунь Шифаня (1178–1249), китайского монаха Чань. Портрет Учжунь Шифаня был привезён в Японию в 1241 г. его учеником Энни Бэнъэн и является одним из старейших сохранившихся *тиндзо*:. Хотя доподлинно неизвестно, служили ли *тиндзо*: своеобразным сертификатом достижения просветления учеником, в ходе истории они действительно использовались для установления линий наследия Дхармы, что можно наблюдать на примере этих трёх портретов [Lippit 2007, pp. 75–77].



Илл. 3. Портрет Тикоцу Дайэ. Автор неизвестен. 111×53 см. 1301 г. Навесной свиток, шёлк, тушь, краски. Памятник культурного наследия Японии. Место хранения – храм То:фуку-дзи, Киото.



Илл. 4. Портрет Энни Бэнъэн. Подписан Энни Бэнъэн. Навесной свиток, шёлк, тушь, краски. Памятник культурного наследия Японии. Место хранения – храм Мандзю:-дзи, Киото.



Илл. 5. Портрет Учжунь Шифаня. Автор неизвестен. 124,8×55,2 см. 1238 г., Китай. Навесной свиток, шёлк, краски. Место хранения – храм То:фуку-дзи, Киото.

Портреты О:баку как разновидность *тиндзо*:

В научном сообществе до сих пор ведётся дискуссия, считать ли портретную живопись О:баку частью традиции *тиндзо*:, поскольку она заметно отличается от традиционных буддийских портретов манерой исполнения и, кроме того, в силу многочисленности выполненных портретов не совсем соответствует «штучному» характеру *тиндзо*:. Действительно, в творческом наследии монахов О:баку буддийские портреты занимают значительное место. Из сохранившихся портретов середины XVII – начала XVIII вв., которых насчитывается около 250 штук, большинство изображают главных наставников

О:баку и их духовных наследников. Есть и те, на которых изображены не столь значимые представители заграничной китайской диаспоры – купец, политик, мать настоятеля, монах, известный как медик и деятель науки, и другие. Художники также создавали изображения буддийских божеств – будд, бодхисатв, архатов и чудаков – которые традиционно ассоциировались с учением Дзэн в Японии. Такая острая необходимость в буддийских портретах была обусловлена тем, что монахам новой школы на самом высоком уровне было дозволено строить собственные храмы или восстанавливать для О:баку разрушенные монастыри других школ, на что богатые феодалы, симпатизировавшие школе, выделяли щедрые пожертвования. Новые храмы нуждались в портретах как неотъемлемой части ритуального церемониала, поэтому изображения монахов-современников и почтенных патриархов О:баку пользовались особым спросом. Эти портреты демонстрировались в ходе различных церемоний и празднеств календарного года и по праву заняли своё место среди других категорий культурного достояния монастырей – ритуальных принадлежностей, регалий и украшений, музыкальных инструментов, библиографических коллекций, каменных памятников, скульптур, каллиграфических работ, садов, залов и ступ. Многие из них были выполнены с соблюдением всех формальностей светлыми оттенками на шёлке или бумаге; какие-то представляли собой быстрые наброски тушью. Как бы то ни было, они существенно отличались от японской живописи, выделяясь своей экзотичностью, и сильно повлияли на японское буддийское искусство [Sharf 2004, pp. 295–296].

Интересно, что в изучении портретов О:баку с точки зрения истории искусств не было почти никакого движения вплоть до 1983 г., за исключением монографии исследователя школы Нисимура Тэй. Вообще до 1980-х гг. интерес к портретам О:баку проявляли лишь учёные, занимавшиеся традициями региональной живописи юга Японии. Большинство из них называли портреты О:баку и в целом живопись этой школы не более чем одной из ветвей «нагасакской живописи», а особый стиль и манера живописи О:баку приписывались влиянию фламандских картин из Европы, которые привозили с собой миссионеры. Иначе говоря, портреты О:баку чаще всего понимались как продукт небольшого ответвления «вестернизированной» японской живописи. Однако в 1980-х гг. началось продвижение искусства и культуры О:баку на всеобщее обозрение, и в связи с этим отдельного упоминания заслуживают словарь персоналий школы О:баку, подготовленный исследователем искусства О:баку О:цуки Микио [Otsuki 1988], книга профессора университета Китакою Нисигори Рё:сукэ, где исследовались совершенно не известные ранее портретисты школы, переоценивались имеющиеся примеры портретной живописи и более детально изучались личности заметных портретистов О:баку [Nishigori 2006], статьи старшего куратора Национального музея Киото Нисигами Минору, рассматривающие китайскую предысторию манеры живописи О:баку [Nishigami 1981, 1987], монография доцента Гавайского университета в Маноа Хелен Барони, представляющая эволюцию и роль школы в японской истории [Baroni 2000]. Благодаря представленным выше работам значение портретной живописи О:баку для истории юго-восточной живописи подверглось определённой переоценке, поскольку наряду с противниками появились и сторонники включения портретов О:баку в традицию *тиндзо*: в качестве новой ступени её развития, несмотря на очевидную экзотичность.

Экзотичность портретной живописи О:баку, сразу отличающая её от традиционного японского портрета, прежде всего проявлялась в заметном акценте на анфасе, а также

прорисовывании лица более чёткими, тёмными оттенками. Эти особенности портретов О:баку, по мнению отдельных исследователей, берут начало от манеры фуцзяньского портретиста Цзэн Цзин (илл. 6–7). Цзэн Цзин (кит. 曾鯨, 1564–1647) был уроженцем Фуцзяни, однако жил и работал в Нанкине и в целом много путешествовал по стране. Постоянное пребывание в столице давало ему возможность активного знакомства и общения с европейцами, а также изучения привезённых и создаваемых ими картин. Он использовал западные техники светотени в своих работах, создавая портреты столь близкие к натуре, что их называли «поразительно реалистичнее всех тех, что писались в Китае до него» [Cahill 1982, p. 120]. Умело совмещая западную светотень, фуцзяньский акцент на прорисовке линий и особую технику многократного наложения краски, он фактически выработал идеальную комбинацию традиционных и новаторских элементов, которая впоследствии выросла в создание собственной школы почитателей. Его реалистичный стиль был унаследован в том числе и портретистами О:баку – Ё: До:син, Кита До:ку и Кита Гэнки.



Илл. 6. Портрет Ван Шимина. Автор – Цзэн Цзин. 1616 г., Китай. Место хранения – музей искусств Тяньцзиня.



Илл. 7. Портрет Пань Циньтая. Автор – Цзэн Цзин. 1621 г., Китай. Навесной свиток, шёлк, тушь, краски. Место хранения – художественный музей Мичиганского университета.

К сожалению, биографии портретистов О:баку до сих пор фактически не исследованы, об их жизни известно очень мало. Годы жизни и смерти Ё До:син (楊道真, кит. Ян Даочжэн) неизвестны, считается, что он прибыл в Японию в 1654 г. вместе с Ингэн и фактически стал штатным портретистом О:баку, беспрестанно следуя за наставником, а около 1657 г.

вернулся в Нагасаки (илл. 8) [Ōbakuzen no bijutsu... 1993, p. 31]. Кита До:ку (яп. 喜多道矩, ?–1663), также звавшийся Кита Тё:бэй, на портретах использовал печать с иероглифом 「長」. Его манера живописи схожа со стилем Ё: До:син, поэтому предполагают, что он учился живописи по картинам Ё: Досин в Нагасаки. Впоследствии он, можно сказать, заменил Ё: До:син и стал творить не в Нагасаки, а в Мампукудзи, главном храме школы О:баку, построенном в Удзи, куда переехал. В составленном Ингэн сборнике «Продолжение собрания волн и туч» (яп. 雲波続集, *Умпасёкусю:*, XVII в.) есть хвалебный стих «К мастеру кисти До:ку», в который входит строфа «он неутомимо писал мой портрет с утра до ночи» (илл. 9). Умер 13 сентября 1663 г., похоронен в Мампукудзи [Ōbakuzen no bijutsu... 1993, p. 30].



Илл. 8. Портреты Сокухи и Хакуган. Автор – Ян Даочжэн (Ё: До:син). Подписаны священником Сокухи Нёицу. 58,0×57,2 см. Период Эдо, XVII в. Навесной свиток, бумага, краски. Место хранения – храм Фукудзю:-дзи, префектура Фукуока.



Илл. 9. Портрет Ингэн Рю:ки. Автор – Кита До:ку. Подписан священником Ингэн Рю:ки. Период Эдо, XVII в. 109,1×38,7 см. Навесной свиток, краски, бумага. Место хранения – городской музей Фукуока.

Кита Гэнки (яп. 喜多元規, годы жизни неизвестны), сына До:ку, который является ярчайшим примером художника, работающего в жанре портрета О:баку, современники описывали так: «... овладев как китайской, так и варварской живописью, он стал наиболее искусен в портрете» [Ōbaku no bijutsu... 1993, p. 8]. Прежде, ориентируясь на эту запись, многие учёные полагали, что манера живописи Гэнки сложилась из китайского и даже

европейского (варварского) стилей, представляя собой эклектичное смешение, и критиковали его за подверженность влиянию западной живописи. В Японии периода Эдо западная живопись, несмотря на последующий скорый запрет контактов с европейцами, успела породить новое направление, получившее название *намбан бидзюцу* (яп. 南蛮美術, букв. «искусство южных варваров»), сформировавшееся под влиянием контакта с торговцами и миссионерами из Европы, в частности из Португалии. В большинстве случаев искусство *намбан* представляло собой тематические изображения иностранных кораблей и воинов на японских ширмах и лакированных изделиях, а также копии европейских картин, выполненные японскими живописцами с попытками использования западных техник, таких как использование линейной перспективы. Стиль *намбан* как отражение «европейской» темы угас в японском художественном и декоративно-прикладном искусстве к середине XVII в. – вместе с изгнанием из Японии португальцев и испанцев и полным запретом христианства [Суханов, Синицин 2016, с. 549–550]. Поскольку Нагасаки, где располагались основные храмы школы О:баку, был также ключевой точкой пересечения с европейской культурой, вполне обоснованно предположить, что Гэнки имел возможность тесного знакомства и изучения двух пластов иноземной живописи. Однако в последнее время исследователь творчества Кита Гэнки Нисигори Рё:сукэ предполагает, что западные ноты в манере Гэнки не заимствованы от образцов *намбан*, созданных в Японии, а всё-таки берут своё начало от источника его стиля – работ Цзэн Цзина. Работы профессора помогли научному сообществу сформировать единое понимание [Ōbaku no bijutsu... 1993, p. 8].

Точка зрения профессора Нисигори, что основу стиля Гэнки стоит искать в работах Цзэн Цзина, основывается на выводах из сравнительного исследования портретов многих художников, в ходе которого он выявил определенную преемственность. Он сравнивал стиль Гэнки с его отцом Кита До:ку, Ё: До:син, считающимся наставником До:ку, Чжаном Ци, который писал портрет учителя Ингэн Фэйинь Тунжуна (кит. 費隱通容, 1593–1661) и был учеником Цзэн Цзина, на основе чего и пришёл к таким выводам. И по объектам, и по цели чувствуется глубокая связь портретов О:баку с «частными» портретами поздней династии Мин. Безусловно, идя в ногу со временем, стиль портрета О:баку неизбежно подвергался японизации, но именно его самобытность, связанная с китайскими корнями, завоевала народную любовь [Ōbaku no bijutsu... 1993, p. 8].

Кита Гэнки – наиболее известный представитель портретистов О:баку

Кита Гэнки учился живописи и тонкостям портрета О:баку у своего отца, Кита До:ку, работавшего также под псевдонимом Тё:бэй. Гэнки активно творил в период с 1664 по 1709 гг., оставив после себя несколько сотен картин. После смерти До:ку как его преемник начал писать картины в Мампукудзи, а также путешествовал по стране в окружении Ингэн, Мокуан и Сокухи, попутно рисуя (илл. 10–14). Примерно до 1674 г. ставил на работах печать «Гэнки», после этого наряду с предыдущей ставил печать «Господин Кита» [Ōbakuzen no bijutsu... 1993, p. 33]. Есть картины, на которых отсутствуют подпись и печать художника, но авторство приписывается Гэнки. Среди портретистов О:баку Гэнки принадлежит ко второму, даже третьему поколению, но, хотя о его жизни и происхождении почти ничего не известно, творческое наследие Гэнки оказало влияние абсолютно на всех исследователей портретов монахов О:баку.



Илл. 10–12. Портреты Иньюэня (Ингэн), Муаня (Мокуан) и Цифэя (Сокухи) (слева направо). Автор – Кита Гэнки. Подписаны ими же. Период Эдо, 1666 г. 101,7×45,7 см каждый. Триптих из навесных свитков, краски, бумага. Место хранения – храм Фукугон-дзи, префектура Фукуока.

Работы Гэнки стали так известны, поскольку именно он являлся самым творчески плодотворным художником, а также прожил дольше всех мастеров, которым приписывались портреты китайских монахов и их учеников. Он пережил Ингэн на много лет – на столько, что фактически их жизненные пути пересеклись лишь на короткое время. Более того, из всех портретистов О:баку только Гэнки завоевал определённую репутацию – такую, что исследователь искусства школы Нисимура Тэй в своей ранней работе описывал предшественников Гэнки как тех, кто «ещё до Гэнки превосходно передавали манеру и технику Гэнки» [Nishimura 1934, pp. 15–18]. Столь явный акцент на художнике и его стиле искажил восприятие портретов О:баку и спровоцировал большинство современных исследователей с начала XX в. определять стиль О:баку одним лишь Гэнки.

Китайские монахи Иньюань Лунци (隱元隆琦, яп. Ингэн Рю:ки, 1592–1673) вместе со своими двумя учениками, Муанем Синтао (木庵性瑫, яп. Мокуан Сё:то:, 1611–1684) и Цифэем Жуи (即非如一, яп. Сокухи Нёицу, 1616–1671), сыграли ключевую роль в основании новой школы. За заслуги перед буддийским сообществом Японии, а также вклад в формирование культурного облика страны их называют «тремя кистями О:баку» (яп. 黄檗の三筆), и именно они наряду с китайскими наставниками Ингэн Миюнем Юанью (кит. 密雲圓悟, 1566–1642) и Фэйинь Тунжуном представляют собой наиболее частых героев портретов О:баку.



Илл. 13. Портрет Ван Синьцю. Автор – Кита Гэнки. Подписан Цяньдай Синьганем. Период Эдо, датирован 1679 г. 99,2×43,0 см. Навесной свиток, краски, бумага. Место хранения – городской музей Кобэ.



Илл. 14. Портрет Эйтэйин Сё:дзэн. Автор – Кита Гэнки. Подписан Гэттан До:тё:. Период Эдо, датирован 1707 г. 106,6×50,1 см. Навесной свиток, краски, шёлк. Место хранения – храм Фукудзю:-дзи, префектура Фукуока. Входит в список охраняемого культурного наследия префектуры Фукуока.

Ван Синьцю (1594–1663) родился в уезде Фучжоу провинции Фуцзянь в Китае, был последователем О:баку и богатым прихожанином храма Со:фукудзи; всячески оказывал храму помощь в финансовых делах, способствовал назначению Сокухи настоятелем и заселению Ингэн в Со:фукудзи. Данная работа – один из примеров редкого для Кита Гэнки портрета мирянина, поскольку в большинстве своём он писал портреты монахов О:баку, начиная с Ингэн Рю:ки. Его особая реалистичность придаёт работе выдающуюся завершенность и целостность, которые выделяют его среди прочих портретов кисти Гэнки [Ōbakuzen no bijutsu... 1993, p. 46].

Эйтэйин Сё:дзэн (1616–1699), ставшая впоследствии монахиней О:баку, была второй дочерью в семье Насу Сигэхару, вассала даймё Огасавара Нагацугу из города Тацуно провинции Бансю: (Харима). Будучи в услужении у клана Огасавара, Эйтэйин стала ревностной последовательницей буддизма и сыграла значимую роль для школы О:баку, способствовал тому, чтобы Сокухи остался в Японии. Эта картина написана на седьмую годовщину со дня смерти Эйтэйин и является одной из самых поздних работ Кита Гэнки. К этому времени в его портретах уже менее заметна проработанность теней,

позаимствованная у западной школы, и стиль мастера изменился на традиционную манеру использования линий [Ōbakuzen no bijutsu...1993, p. 42].

Можно выделить основные черты стиля Гэнки, фактически ставшие отличительными характеристиками портретов О:баку: бескомпромиссное использование анфаса на портретах, ярко раскрашенные ряссы, особая техника выделения лиц и рук. Его гармоничное применение теней путём задеирования чётких линий на приглушённо выписанной коже в сочетании с тёмными ряссами и резкими мазками создавало эффект чистоты и свежести, а многозначительные выражения лиц побуждали зрителя самого вкладывать в портрет определённые эмоции и смысл. Однако именно яркий, нетипичный для образцов средневекового искусства стиль Гэнки повлёк за собой отрицание портретов О:баку как части традиции *тиндзо*:. Средневековые портретисты, как было указано ранее, обычно использовали анфас в три четверти, а формат композиции сопровождался приглушёнными цветами, размытыми мазками и попыткой сделать изображение естественнее, к примеру, избеганием симметрии. В сравнении с другими известными портретами *тиндзо*: портреты О:баку смотрелись диковатыми чужаками, и это являлось определённой параллелью со схожими впечатлениями японцев при сравнении портретов О:баку и Риндзай. Существует мнение, что, несмотря на определённый всплеск популярности, в дальнейшем портреты О:баку попросту не вписались в устоявшиеся эстетические концепции японцев. Данное суждение во многом обосновывалось именно «западным влиянием» на портреты О:баку, заметным в работах Гэнки и его последователей, что в определённом смысле породило стереотипность восприятия этой части живописи О:баку как запятнанной «варварской манерой» [Sharf 2004, pp. 301–302].

Заключение

Портретная живопись, несомненно, играет огромную роль в творческом наследии монахов О:баку в силу своей хорошей сохранности и многочисленности. Начиная с основателя школы Ингэн, монахи О:баку, а также имеющие отношение к храмам прихожане, женщины, нищие – все они становились героями портретов. Подобная плодovitость и разноплановость тесно связана с бурным всплеском популярности школы, которая, благодаря покровительству японских властей и материальной поддержке влиятельных феодалов, получила возможность закрепиться на японской земле и восстанавливать в свою пользу пришедшие в упадок храмы других буддийских традиций, где впоследствии и выставлялись изображения патриархов, именитых монахов и других значимых для школы персон. Активное производство буддийских портретов, фактически поставленное на поток, лишило их своеобразной эксклюзивности и сакральности, присущих *тиндзо*: на более ранних этапах их истории, поскольку в средневековой Японии подобные портреты писались штучно, олицетворяя тесную связь между учеником и учителем, и глубокое почтение, выражаемое патриархам прошлого. Это не было единственной чертой, отделявшей буддийские портреты О:баку от традиции *тиндзо*:. По сути, они повторяют композицию и формат портретов чаньских и дзэнских настоятелей средневековья, среди которых наиболее типичным является изображение настоятеля, сидящего на высоком стуле в полном облачении, однако в портретной живописи О:баку очевидны стилистические отклонения, среди которых лидирующую позицию занимает фронтальность, кроме того, на их облике

особо сказывается влияние европейской традиции живописи, коренным образом сказавшееся на восприятии данного жанра в японском культурном сообществе и давшее повод считать портреты О:баку скорее ответвлением «живописи в западном стиле» [Ōbaku no bijutsu... 1993, p. 8].

Тем не менее, несмотря на очевидные внешние отклонения от привычных характеристик почитаемой традиции буддийских портретов, сама сущность портретной живописи О:баку не изменяла этой традиции. Портреты, создаваемые монахами О:баку, точно так же выражали благоговение перед достойными современниками и патриархами прошлого, незабвенные моменты отношений учителей и учеников, а также вобрали в себя отблеск харизмы самих монахов и потому крайне высоко ценились и почитались набожными последователями. Необходимо отметить, что монахи-эмигранты О:баку XVII–XVIII вв., являясь носителями культуры интеллектуалов юга Китая, в Японии начала Нового времени были проводниками научных, технологических, религиозных и культурных новшеств Китая времён конца эпохи Мин – начала эпохи Цин. Портреты, которые они писали, по сути, служили наглядными пособиями для выражения и передачи новых для Японии визуальных образов, однако это не значит, что их значение или функции коренным образом изменились. Таким образом, портретная живопись О:баку, несмотря на противоречивое отношение со стороны исследователей, может считаться частью традиции буддийских портретов *тиндзо*.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Кабанов А.М. Буддизм в эпоху Токугава. Буддизм в Японии / под ред. Т.П. Григорьевой. Москва: Наука. 1993.
- Кужель Ю.Л. Скульптурные портреты японских религиозных деятелей // Ежегодник Япония. 2018. Т. 47. С. 239–254.
- Суханов И.П., Синицин А.Ю. О декоративных особенностях некоторых цуба из собрания Центрального военно-морского музея // Кюнеровский сборник: Материалы восточноазиатских и юго-восточноазиатских исследований. Вып. 8. С. 549–557. https://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-314-9/978-5-88431-314-9_39.pdf (дата обращения: 04.04.2022).
- Штейнер Е.С. Zen Portraits Chinzō: Why Do They Look as They Do? // История и культура традиционной Японии 6. Вып. LI / под ред. А.Н. Мещерякова. Москва: Наталис. 2013. С. 187–199.

REFERENCES

- Grigorieva, T. (Ed.) (1993). *Buddizm v Yaponii* [Buddhism in Japan]. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Kuzhel, Yu. (2018). *Scul'pturnye portrety yaponskikh religioznykh deyatelei* [The sculptural portraits of Japanese religious leaders]. *Yearbook Japan*, 47, 239–254. (In Russian).
- Steiner, E. Zen Portraits Chinzō: Why Do They Look as They Do? In A. Mesheryakov (Ed.), *Istoriya i kul'tura traditsionnoi Yaponii* [History and Culture of Traditional Japan] (pp. 187–199). Moscow: Natalis. (In Russian).
- Sukhanov, I., Sinitsin, A. (2016). O dekorativnykh osobennostyakh nekotorykh tsuba is sobraniya Tsentral'nogo voenno-morskogo muzeya [Decorative Peculiarities of Some Tsuba Swordguards in the Central Navy Museum Collection]. *Kyunerovskii sbornik: Materialy vostochnoaziatskikh i yugo-vostochnoaziatskikh issledovaniy* [Kuehner Collection: The Materials of East Asian and South-East

Asian Studies], Vol. 8, 549–557. Retrieved April 4, 2022, from https://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-314-9/978-5-88431-314-9_39.pdf (In Russian).

* * *

- Baroni, H. (2000). *Ōbaku Zen: The Emergence of the Third Sect of Zen in Tokugawa Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Cahill, J.H. (1982). *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644*. Tokyo and New York: Weatherhill.
- Fouk, T.G, Sharf, R.H. (1993). On the Ritual Use of Ch'an Portraiture in Medieval China. *Cahiers d'Extrême-Asie*, 7, 149–219. (In French).
- Kimura, T. (2007). *Shoki Ōbakuha no sōtachi* [The Monks of Early Ōbaku History]. Tokyo: Shunjūsha. (In Japanese).
- Lippit, Y. (2007). Negative Verisimilitude: The Zen Portrait in Medieval Japan. *Asian Art History in the Twenty-First Century*, 64–95.
- Nishigori, R. (2006). *Ōbaku zenrin no kaiga* [The Pictorial Art of Ōbaku Temples]. Tokyo: Chūōkōron bijutsu shuppan. (In Japanese).
- Nishimura T. (1934). *Ōbaku gazō shi* [Ōbaku portraits]. Kobe: Sōgensha. (In Japanese).
- Ōbaku bijutsu to Edo no hanga* [The Art of Ōbaku and Edo Woodblock Prints]. (2004). Machida: Machida shiritsu kokusai bijutsukan. (In Japanese).
- Ōbaku no bijutsu: Edo jidai no bunka wo kaeta mono* [The Art of Ōbaku: The Thing That Changed the Culture of Edo Period]. (1993). Kyoto: Kyoto kokuritsu hakubutsukan. (In Japanese).
- Ōbakuzen no bijutsu: Ingen zenji seitan 400 nenkinen* [The Art of Ōbaku: Celebrating the 400th Birthday of Zen Master Ingen Ryūki]. (1993). Fukuoka: Fukuoka kenritsu bijutsukan. (In Japanese).
- Ōtsuki, M. (1988). *Ōbaku bunka jinmei jiten* [The Biographical Dictionary of Ōbaku Art]. Tokyo: Shibunkakushuppan. (In Japanese).
- Sharf, E.H. (2004). Ōbaku Zen Portrait Painting and Its Sino-Japanese Heritage. *Images in Asian religions*, 290–345.
- Willmann, A. (2012). Yamato-e Painting. *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Retrieved March 26, 2022, from https://www.metmuseum.org/toah/hd/yama/hd_yama.htm

Поступила в редакцию: 20.04.2022

Принята к публикации: 13.08.2022

Received: 20 April 2022

Accepted: 13 August 2022