

3. Егле Л. Ю., Бажина А. С. Трансформации этнического начала в музыкально-религиозной культуре // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 45–2. – С. 162–169.
4. Марков В. И. «Свое», «Чужое» и отчуждение в культуре. – Кемерово: КемГИПП, 2002. – 176 с.
5. Марков В. И. Конфликтогенный потенциал культуры // Конфликтология для XXI века: наука, образование, практика: мат-лы С.-Петерб. междунар. конгресса конфликтологов. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2009. – Т. 1. – С. 253–258.
6. Найдорф М. И. К исследованию понятия «музыкальная культура». Опыт структурной типологии // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової. – Одеса: Астропртнт, 2000. – Вип. 1. – С. 46–51.
7. Сохор А. Социология и музыкальная культура. – М.: Совет. композитор, 1975. – 202 с.
8. Шафеев Р. М. Музыкальная культура как система: дис. канд. филос. наук. – Казань, 2007. – 174 с.
9. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965. – 728 с.

References

1. Gorokhovich E.M. *Muzykal'naya kul'tura kak predmet issledovaniya [Musical culture as a subject of study]*. (In Russ.). Available at: <https://worldmusic-msc.livejournal.com/31906.html>
2. Dolgushina M.Yu. Fenomenologiya muzykal'noy kul'tury [Phenomenology of musical culture]. *Analitika kul'turologii: elektronnoe nauchnoe izdanie [Analytic of cultural studies: electronic scientific publication]*, 2012, iss. 1 (22), pp. 146-151. (In Russ.).
3. Egle L.Yu., Bazhina A.S. Transformatsii etnicheskogo nachala v muzykal'no-religioznoy kul'ture [Transformations of the Ethnic Beginning in a Music-Religious Culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 45-2, pp. 162-169. (In Russ.).
4. Markov V.I. "Svoe", "Chuzhoe" i otchuzhdenie v kul'ture ["His", "Alien" and alienation in culture]. Kemerovo, KemTIPP Publ., 2002. 176 p. (In Russ.).
5. Markov V.I. Konfliktogennyy potentsial kul'tury [Conflict potential of culture]. *Konfliktologiya dlya XXI veka: nauka, obrazovanie, praktika: mat-ly S.-Peterb. mezhduнар kongressa konfliktologov [Conflictology for the XXI century: science, education, practice. Materials of the St. Petersburg International Congress of Conflictology]*. St. Petersburg, St. Petersburg University Publ., 2009, vol. 1, pp. 253-258. (In Russ.).
6. Naydorf M.I. K issledovaniyu ponyatiya "muzykal'naya kul'tura". Opyt strukturnoy tipologii [To the study of the concept of "musical culture". Experience of structural typology]. *Muzichne mistetstvo i kul'tura. Naukoviy visnik Odes'koї derzhavnoї konservatorії im. A.V. Nezhdanovoї [Muzichne mystic and culture. Science Bulletin of Odesko State Conservatory Im. A.V. Nezhdanova]*. Odesa, Astroprnt Publ., 2000, iss. 1, pp. 46-51. (In Russ.).
7. Sokhor A. *Sotsiologiya i muzykal'naya kul'tura [Sociology and musical culture]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1975. 202 p. (In Russ.).
8. Shafeyev R.M. *Muzykal'naya kul'tura kak sistema: dis. kand. filos. nauk [Musical culture as a system. Diss. PhD in Philosophy]*. Kazan, 2007. 174 p. (In Russ.).
9. Shveytser A. *Iogann Sebast'yan Bakh [Johann Sebastian Bach]*. Moscow, Muzyka Publ., 1965. 728 p. (In Russ.).

УДК 7.011.3+75.041.5

РОЛЬ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ В ПРИДВОРНОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ X–XI ВЕКОВ

Панова Ольга Сергеевна, соискатель ученой степени кандидата наук, Российский государственный гуманитарный университет (г. Москва, РФ). E-mail: panipanova@gmail.com

Статья посвящена вопросу функционального назначения портретной живописи в придворной культуре эпохи Северная Сун (960–1127). Актуальность изучения данной проблематики обусловлена необходимостью интерпретации произведений китайской традиционной живописи в историческом и социальном контексте ее бытования. Цель настоящего исследования – определить какую роль играла

портретная живопись в придворной культуре Китая в конце X – первой половине XI века. В начале статьи анализируется терминология портретной живописи и характеризуются основные черты данного жанра в X–XI веках. Далее на основе изучения исторических источников автор выделяет четыре категории портретов, выполняемых по заказу сунского императорского двора: в первую категорию входят портреты выдающихся личностей древности и современности, имеющие назидательное значение; вторую категорию представляют прижизненные портреты императоров; к третьей категории относятся посмертные портреты прежних императоров, заказываемые для отправления церемониала поклонения предку; в четвертую категорию включены портреты, которые создавались в целях разведки, борьбы с политическими оппонентами и установления дипломатических отношений. Представленный в данной статье анализ показывает, что официальный портрет выполнял дидактическую, документальную, ритуальную и дипломатическую функции в придворной культуре эпохи Северная Сун.

Ключевые слова: Китай, Северная Сун, портрет, функция искусства, придворная живопись, китайская живопись, культ предков, физиогномика.

THE ROLE OF PORTRAITURE AT THE COURT OF 10-11TH CENTURIES' CHINA

Panova Olga Sergeevna, PhD Applicant, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation). E-mail: panipanova@gmail.com

This paper analyses functional role of portraiture in the culture of the Chinese court during the Northern Song Dynasty (960-1127). Shifting the focus of analysis from the art object itself to its function enables us to interpret the Chinese traditional painting against its historical and social context. This paper attempts to answer the question of what function portraits played at the Song court between the 10th and 11th centuries. The goal of this study is to define the main categories of official portraits based on function. The paper starts with the description of portraiture terminology and main features of the genre during the Northern Song Dynasty. Based on the study of the primary sources, the paper then analyses four categories of official portraits. The first category is portraits with didactic meaning representing exemplary personalities of past and present. Song emperors commissioned portraits of ancient rulers, prominent scholars and officials to promote Confucian moral values among the members of the imperial family and bureaucrats. Such portraits were addressed to a broad audience and thus were placed in the public space. The second category: portraits depicting the current emperors; these portraits were usually stored in imperial archives and intended for a private use. The third category: portraits of former emperors, which were commissioned for ancestor worship ceremonies. Images of this category were installed in special ancestral halls and served as objects of veneration. The fourth category: portraits of political opponents or rulers of neighboring states. These portraits were commissioned for the goals of intelligence, political struggle and diplomacy.

Keywords: China, Northern Song, portrait, art function, court painting, Chinese painting, ancestral cult, physiognomy.

Жанр портрета занимает важное место в китайской живописи и хорошо изучен специалистами в Китае и за его пределами [9; 17; 19–23]). Разным аспектам бытования портретной живописи в Китае посвящены исследования отечественных специалистов, включая труды К. И. Разумовского [4], М. Е. Кравцовой [3, с. 688–691; 5, с. 601–603], Ю. В. Рядчиковой [7] и др. Работы перечисленных исследователей, главным образом, посвящены

проблемам ремесла портретистов, теории портретного жанра, преемственности мастерства и эстетике. Однако такая проблема, как назначение портретной живописи в придворной культуре Китая до сих пор остается недостаточно изученной. Первые попытки анализа портретной живописи с точки зрения ее социальной роли предприняты в докладе К. Ф. Самосюк «Портретная живопись в Китае I–IX веков» [8]. Автор доклада выделяет

дидактический портрет как одну из ведущих категорий портретной живописи. Среди исследований функционального значения портрета также заслуживает упоминания статья М. А. Неглинской «Политические аспекты сюжетов Юнчжэн синлэту». Автор статьи анализирует мотивы создания серии альбомных листов с изображением цинского императора Юн-чжэна (прав. 1723–1725) в одеждах разных этнических персонажей. Особенность подхода М. А. Неглинской заключается в том, что она рассматривает художественное произведение в контексте политической истории изучаемого периода [6]. Ценные выводы о бытовании официальной портретной живописи в Китае также можно почерпнуть в монографии Д. В. Дубровской «Лан Шинин, или Джузеппе Кастильоне при дворе Сына Неба» [2]. Автор монографии указывает на разницу в функциях официального портрета в Китае и в Европе и отмечает, что «в Китае до эпохи Цин (1644–1911 – *прим. О. С. Панова*) почитание императора – существа, находившегося на самой вершине социально-сословной пирамиды, – в гораздо меньшей степени, чем в Европе, осуществлялось через поклонение изображению монаха» [2, с. 79]. Дубровская справедливо отмечает, что портрет в придворной культуре Китая традиционно выполнял ритуальную функцию: «до самого конца XVII века императорский портрет служил в Китае для церемоний и отправления культа предков»; «образы родителей и прародителей – всегда усопших – использовались в обрядах почитания предков, исполнявшихся перед портретными изображениями родственниками, оставаясь скрытыми от посторонних глаз» [2, с. 78]. В настоящей статье мы ставим задачу рассмотреть особенности бытования портретного жанра в придворной культуре эпохи Северная Сун (960–1127). Мы отталкиваемся от представления о том, что создание портретов при императорском дворе было обусловлено рядом мотивов, связанных с идеологией и политикой правящего дома. Как справедливо отметил Ричард Виноград, «все произведения искусства создавались с какой-то целью, а портретная живопись в особенности была тесно связана с социальной и ритуальной функциями искусства, которые могут быть незаметны нам на расстоянии, разделяющим сохранившиеся портреты от изначального

контекста создания этих произведений» [23, с. 2]. В нашем исследовании мы попытаемся проанализировать мотивы создания официальных портретов при сунском дворе. Хронологические рамки настоящего исследования ограничены временем правления первых четырех сунских императоров, охватывающим период 960–1063 годов. Основным материалом анализа служат жизнеописания художников из трактатов XI века, а также фрагменты некоторых авторских сборников *бицзи*.

Эпоха Северная Сун по праву считается уникальным периодом в истории развития китайской живописи. Эпоха объединенной империи Сун пришла на смену периоду раздробленности, когда территория северных и южных регионов Китая была поделена между несколькими независимыми государственными образованиями. Первые сунские правители Чжао Куаньинь (прав. 960–967, далее – Тай-цзу) и Чжао Куаньи (прав. 967–997, далее – Тай-цзун) объединили страну и положили начало новой империи, сохранявшей территориальную целостность вплоть до 1127 года. Столицей империи был выбран г. Бяньлян (совр. г. Кайфэн, пр. Хэнань), расположенный на пересечении многочисленных торговых путей и водных каналов. Благодаря выгодному географическому расположению города и политике централизации сунских императоров Бяньлян превратился в политический, экономический и торгово-ремесленный центр столицы. Город привлекал большое число представителей художественных и ремесленных профессий. Немало художников из бывших покоренных государств переселились в Бяньлян в конце X века. В результате концентрации в столице живописцев из разных регионов империи значительно увеличилось жанровое разнообразие живописи. Среди художников, работавших в столице, были мастера фигуративной живописи, пейзажей, изображения цветов и птиц, животных и архитектурных построек. Вместе с тем заметно усилилась жанровая специализация художников. Наряду с живописцами широкого профиля в столице работали мастера, специализирующиеся на отдельных сюжетах, таких как изображения бамбука, буйволов, тигров, рыб, ястребов и пр. Среди мастеров фигуративной живописи большим спросом пользовались портретисты. Критик сер. XI века Лю Даочунь в своем трактате *Шэнчао*

минхуа пин (聖朝名畫評 «Оценки прославленных художников царствующей эпохи») называет трех лучших портретистов X – первой половины XI века – монаха Юань Ая 元靄, Моу Гу 牟谷 и Инь Чжи 尹質 – и отмечает, что «[их] кисть могла уловить истинный [облик человека]» (筆能奪真) [14, с. 46]. Список сунских портретистов дополнил критик второй половины XI века Го Жосуй. В своем трактате *Тухуа цзяньвэнь чжи* (圖畫見聞志 «Заметки о том, что видел и слышал о картинах и художниках», далее – «Заметки...») он сгруппировал биографии семи портретистов в отдельную тематическую рубрику под названием «те, кто специализируется на портретах» (獨工傳寫者). К списку Лю Даочуня были добавлены художник X века Гао Тайчун 高太沖 и мастера второй половины XI века – Оуян Хун 歐陽鬢, Хэ Чун 何充 и монах Вэй-чжэнь 維真 и [1, с. 76–77; 11, с. 137–138].

Портрет в Китае оформился как самостоятельный жанр еще на рубеже первого тысячелетия нашей эры. О раннем существовании портретов в Китае свидетельствуют древние росписи на шелке и стенописи в усыпальницах эпохи Хань (206 год до н. э. – 220 год н. э.), а также истории о мастерах портретного жанра, встречающиеся в древних источниках [23, с. 18–21]. В эпоху Северная Сун (960–1127) появились теоретические трактаты, посвященные проблеме определения границ портретного жанра, была выработана специальная терминология [7, с. 259]. Термины, которые употребляются в трактатах X–XII веков для обозначения портретов, отражают развитую типологию данного жанра. Так, акт создания портретного изображения обозначается в сунских источниках иероглифическими сочетаниями *се-чжэнь* 寫真 (досл. «писать истинный [облик]»), *се-мао* 寫貌 (досл. «писать облик») или *чуань-се* 傳寫 (досл. «передавать и писать [облик]»). Непосредственно само портретное изображение обозначается иероглифами *чжэнь-сян* 真像 (досл. «истинный облик»), а также сокращенно – *чжэнь* 真 или *сян* 像. Отдельную категорию терминов представляют слова, обозначающие портреты августейших персон (включая императоров, их жен и родителей): к ним относятся сочетания *юй-жун* 御容 (досл. «государев лик»), *шэнь-юй* 神御 (досл. «божественный [лик] государя»), *шэн-жун* 聖容 или *шэн-сян* 聖像 (досл. «святейший лик»).

Эти термины указывают в источниках как на посмертные, так и на прижизненные портреты членов правящего дома. Ряд терминов относится исключительно к посмертным портретам: это такие сочетания, как *и-сян* 遺像 «памятный образ» или *чжуй-се* 追寫 (досл. или «писать по следам» или «писать по памяти») [20, с. 146–148]. Художники создавали портреты с натуры, с устного описания или по памяти. Жанр портрета требовал от мастера с одной стороны умения передать сходство с портретируемым (*до-чжэнь* 奪真, досл. «уловить истинные [черты облика]»), с другой стороны – знания канонов физиогномики, обозначаемой в Китае терминами *сяншу* 相術 или *сянфа* 相法 (досл. «методика гадания по лицу») [21, с. 49]. Методы чтения по лицу издревле использовались в Китае для гадания и предсказания судьбы. Если раньше секреты мастерства передавались изустно, то в X–XII веках получили распространения печатные пособия по физиогномике, в которых предлагалась типология отдельных частей лица и тела (к ним относятся, например, трактат даосского мастера Чэнь Туаня 陳抃 (871–989) под названием *Шэньсян цюаньпянь* 神相全篇, досл. «Полное собрание чудесного [мастера гадания] по лицу»). В подобных трактатах воспроизводились схемы лица во фронтальном изображении и типы лица, изображенные в три четверти. Лицо человека уподоблялось карте мироздания, где отдельные части лица символизировали горные пики, поверхность земли, священные горы, луну и солнце [4, с. 18–20]. Нормы физиогномики получили большое распространение среди художников [7, с. 262] и начали использоваться не только в целях гадания, но и для написания портретов. Приемы физиогномики, доступные широким массам благодаря печатным изданиям, позволяли художнику научиться «видеть» различные типы лица и «собирать» портрет с помощью готовых формул. К XIII веку искусство написания портрета уже не мыслилось без освоения норм физиогномики. Так, портретист XIV века Ван И начинает свой трактат *Сесян мицзюэ* 寫像秘訣 («Секреты написания портрета») следующим высказыванием: «Каждый, кто пишет портрет, должен освоить методы [гадания] по лицу *сянфа*» (凡寫像須通曉相法) [10].

В эпоху Северная Сун портреты пользовались большим спросом среди широких слоев населения. Крупнейшим заказчиком портретов выступал, безусловно, императорский двор. Известно, что еще в IX–X веках в империи Тан (608–907), а позже и в государстве Ранняя Шу (907–925) при дворе служили портретисты, занимающие специальную должность *семао дайчжао* 寫貌待詔 (досл. «ожидающий приказа написать облик») [14, с. 146, 201]. После образования империи Сун новый правящий дом привлек на службу большое число профессиональных художников, среди которых были также и портретисты. Анализ жизнеописаний художников **X–XI веков** показывает, что при сунском дворе официальные портреты выполняли несколько функций. В соответствии с функциональным назначением художественного заказа можно выделить четыре категории официальных портретов. К первой категории портретов относятся портреты дидактического назначения, изображающие прославленных деятелей древности и современности. Как справедливо отмечает К. В. Самосюк, данный тип портретов «возник и существовал в Китае на протяжении всей истории в тесной связи с конфуцианством». Именно «конфуцианство, – пишет Самосюк, – определило ценность личности как социально значимую, призванную воспитывать потомков примером собственной безупречности» [8, с. 155] Дидактические портреты восходят к древней традиции изображения образцовых личностей, получивших распространение еще в эпоху Хань (206 год до н. э. – 220 год н. э.). Героями таких портретов и жанровых сцен были достойные мужья, выдающиеся полководцы, сановники, благовоспитанные женщины, которые своим поведением демонстрировали образцы конфуцианской добродетели: верность правителю, почтение к родителям, справедливость, целомудрие и пр. Вместе с литературными сочинениями назидательного содержания портреты и жанровые сцены с изображением образцовых личностей древности и современности служили важным механизмом нравственного воспитания населения в конфуцианском ключе. Критик второй половины XI века Го Жосюй в своем трактате «Записки...» приводит несколько примером из древней истории, иллюстрирующих благоприятное влияние живописи на поведение человека и, согласно формулировке К. С. Самосюк,

признает живопись «делом государственной важности». По словам Го Жосюя, «в древности изображали людей достойных и мудрых или события прежних времен. Когда художник брал в рот кисть и, оживив белый шелк, создавал картину, он стремился отразить как в зеркале мудрость и невежество, прояснить (противоположность) порядка в управлении и смуты» [1, с. 19]. Сунские императоры уделяли большое внимание воспитанию конфуцианских ценностей в среде знати и официальных служащих. По замечанию М. Е. Кравцовой, уже в начале правления первого сунского императора Тай-цзу в 960 году художникам было поручено создать портреты деятелей прошлого для размещения полотен в храмах. В следующем году император заказал художникам портреты сановников, которые позже были вывешены в специальной дворцовой галерее [3, с. 689]. Четвертый сунский император Жэнь-цзун (1022–1063) в 1041 году поручил художникам из придворного Департамента живописи написать серию полотен, изображавших славные и дурные дела прежних императоров. Он распорядился развесить их на четырех стенах в дворцовом зале, чтобы портреты «служили предостережением [членам] императорской семьи и многочисленных чиновникам» (以供皇室、百官戒鑒之需). Последний северосунский император Хуэй-цзун (1100–1126) также заказывал данный вид портретов: в 1103 году он повелел изобразить в поминальном зале своего брата, Чжэ-цзуна (прав. 1085–1100), портреты гражданских и военных сановников из приближения покойного правителя. В 1104 году он также заказал написать в одном из дворцовых павильонов портреты выдающихся сановников периода правления под девизом Синин (1068–1077) и Юаньфэн (1078–1085) [9, с. 240]. Поскольку портреты данной категории служили целям идеологической пропаганды конфуцианских ценностей, они были адресованы окружению императора и демонстрировались в публичном пространстве.

Второй популярной категорией официального портрета при сунском дворе были прижизненные изображения императоров. Для этой цели двор приглашал лучших портретистов столицы. Из источников следует, что в правление второго сунского императора Тай-цзуна славу известного портретиста при дворе заслужил монах Юань Ай 元霽. Юань Ай еще в юности перебрал-

ся в сунскую столицу из покоренного государства Поздняя Шу (934–965)¹ и острился в столичном монастыре Сянгосы (по другой версии – в монастыре Динлиюань). Он освоил секреты физиогномики и научился писать портреты. Когда слух о монахе дошел до Тай-цзуна, Юань Ая пригласили написать портрет императора. По словам критика XI века Лю Даочуня, монаху был заказан неофициальный портрет правителя: «владыка только вернулся из Дальнего сада, [где] любовался весенними [видами]. В вороной платок был вставлен цветок, а небесная поза была гармонична и расслаблена. Ай одним взмахом закончил [портрет] без промедления» [14, с. 44]. Спустя два столетия портрет попал в частную коллекцию некоего Ван Чжи и был точно описан литератором Чжоу Ми (1232–1298) в его сочинении *Юньянь гоань лу* («Записки о пролетающих облаках и дымках», цз. 1): «Юань Ай написал портрет Тай-цзуна небольшого размера. В головной платок с висящими завязками вставлены шесть веточек свежих цветов. [На нем] платье с золотыми драконами, нефритовый пояс и мягкие туфли, расшитые золотыми драконами. В руках [он держит] жезл с круглым [наконечником]. Священный облик героичен и воинственен, истинный Человек Неба. Наверху и внизу сделаны подписи. Это, должно быть, экземпляр из Павильона Тяньчжангэ» [24, с. 95]. Такие подробности, как цветы, головной платок с висящими повязками, расслабленная поза намекают на то, что это был неформальный портрет, не предназначенный для демонстрации в публичном пространстве. По сведению сунского ученого Ян И (974–1020), когда в 990–994 годах во дворце построили Кабинет редкостей Би-гэ, император лично посетил новое хранилище и вместе с приближенными сановниками осмотрел коллекцию древних книг и картин. В собрание, по словам автора, также поместили два портрета Тай-цзуна, выполненные Юань Аем [18, с. 120–121]. Позже многие книги и ценности из императорского хранилища были раздарены чиновникам, однако портреты императора остались на прежнем месте. Как поясняет литератор

¹ Столица государства Поздняя Шу располагалась в Ичжоу (совр. г. Чэнду). Государство охватывало большую часть совр. пр. Сычуань, юго-восток Ганьсу, юг Шэньси и запад Хубэй.

Гун Динчэн (1009–1086) в своем авторском сборнике *Дунъюань лу* (東原錄 «Записи из Дунъюани»), император был изображен в неформальном платье, вместо парадного одеяния, поэтому портреты нельзя было вывешивать на публику. Таким образом, именно благодаря неформальности портрета работы монаха Юань Ая сохранились в дворцовом собрании [12, с. 188]. На наш взгляд, к данной категории портретов императоров относится подгрудное изображение первого сунского императора Тай-цзу из собрания Национального дворцового музея. Император облечен в светлое платье с круглым воротом, а на голове – платок *путоу* (幘頭) с концами, завязанными на макушке. Рядом изображен посох с наконечником. Слева на воротнике императорского одеяния в небольшом картуше поставлена подпись с иероглифами *Тай-цзу цзядянь сян* (宋太祖检点像, досл. «Портрет Тай-цзу, проводящего переключку») (репродукцию см. в [21, с. 48]). Неформальный характер одеяния и текст подписи свидетельствуют о том, что император изображен в роли военкомандующего в момент переключки войска. Это позволяет предположить, что данный портрет мог быть заказан как в период царствования Тай-цзу (прав. 960–976), так и до его восшествия на престол, когда он занимал должность полководца в государстве Поздняя Чжоу (951–960). На наш взгляд, прижизненные портреты правителей отчасти играли документальную функцию, отражая разные этапы правления и стороны частной жизни императора. Из вышеописанного примера следует, что данная категория портретов не демонстрировалась в публичном пространстве и предназначалась для демонстрации в узком кругу доверенных лиц.

Третью категорию портретов в придворной культуре составляли изображения усопших императоров. Данная категория портретов была тесно связана с китайским культом почитания предков. Традиционно церемония поклонения императорским предкам проходила в храме Таймяо. Церемониал был строго регламентирован и восходил к древним канонам, зафиксированным в трактате *Лицзи* 禮記 («Записки о ритуале»). Жертвоприношения справляли перед именными мемориальными табличками *шэнь-чжу* 神主 (досл. «табличка духа») или *му-чжу* 木主 (досл. «деревянная [табличка] духа»), которые воплощали обитель

души покойного предка [19, с. 160]. Они использовались в качестве основного объекта подношений и поклонения. В соответствии с традицией, для отправления культа императорских предков в сунской столице был построен храм Таймяо. Вместе с тем в эпоху Северная Сун (960–1127) также существовала практика поклонения перед портретными изображениями императорских предков, для которых в столице и за ее пределами возводили специальные залы предков *шэньюйдянь* 神御殿 (досл. «зал [для почитания] священного [лика] императора»). В отличие от храма Таймяо, в таких залах церемония проходила не перед табличками, а перед портретами прежних императоров. Данная категория официального портрета упоминается в источниках под терминами *юйжун* 御容 (досл. «государев лик»), *шэньжун* 神容 (досл. «досл. «священный лик») или *шэньюй* 神御 (досл. «священный [лик] императора»). Ученые расходятся во мнении по поводу того, когда получила распространение данная практика. Согласно китайскому специалисту Лю Чандуну, залы предков *шэньюйдянь* появились еще в эпоху Тан (608–907) и период Пяти Династий (907–960). Он, в частности, отмечает, что в эпоху Тан в буддийских и даосских монастырях устанавливали изображения прежних императоров для отправления церемонии поклонения предку [13]. По мнению американского специалиста Патрисии Ибри, портреты императорских предков приобрели роль культового предмета только начиная с эпохи Северная Сун (970–1127). Согласно Ибри, именно с этих пор портреты прежних правителей в залах *шэньюйдянь* стали объектом поклонения: им были адресованы подношения жертвенной еды, вина и благовоний [22, с. 46]. Залы предков строили в буддийских и даосских монастырях, на территории дворцового комплекса, а также в резиденциях императорской знати [17, с. 7]. За время правления первых четырех императоров Северная Сун, то есть в 960–1063 годах, в столице и за ее пределами было построено около двадцати подобных залов (они перечислены в историографическом сочинении *Сунчао шиши* 宋朝事實, досл. «События времен правления Сун», в главе *Мяочжи* 廟志, досл. «Трактат о святилищах»). Каждому залу давали свое название, отражающее те или иные черты правления или личности предка.

Подавляющая часть изображений предков в эпоху Северная Сун были выполнены в форме бронзовых и глиняных статуй, однако из источников следует, что двор также заказывал художникам свитки с изображением облика покойных императоров. Известно, что первый сунский император Тай-цзу поручил придворному художнику Ван Аю 王藹 изобразить на стене в буддийском монастыре Динлиюань портреты своих родителей, отца Чжао Хуньина 趙弘殷 (храмовое имя Сюань-цзу 宣祖, 899–956) и матери Чжаосянь-тайхоу 昭憲太后 (901–961). Второй император Тай-цзун (прав. 976–997) не заказывал портреты предков. В правление его сына, третьего императора Чжэнь-цзуна (прав. 997–1022), практика поклонных портретов и статуй предков возобновилась и развернулась с большим размахом. Согласно Лю Даочуню, в 999 году Чжэнь-цзун пригласил монаха Юань Ая написать портрет своего отца, покойного императора Тай-цзуна [14, с. 44]. Монах изобразил прежнего правителя вполоборота, что обозначается в тракте термином *цэцзо юйжу* 側座御容, буквально «императорский облик на троне, [изображенном] со стороны») или *цэ-мянь* 側面 («[изображение] лица сбоку»). Портрет вполоборота был наиболее распространенной формой изображения правящих персон в эпоху Северная Сун и в последующие столетия, и только к середине эпохи Мин (1369–1644) на смену портретов императоров вполоборота пришли фронтальные изображения [20, с. 150]. Портрет, выполненный монахом, поместили в специальный зал на территории столичного монастыря Цишэньюань 啟聖院. Место для поклонения усопшему императору Тай-цзуну было выбрано неслучайно. Монастырь был построен к 998 году на месте, где прежде служил военачальником Чжао Хуньинь, отец первых двух сунских императоров, и где родился сам будущий император Тай-цзун. Из хроник следует, что между 1004–1021 годами. Чжэнь-цзун тринадцать раз посетил Цишэньюань для церемонии поминовения своего отца, которая проводилась в первый год нового года [17, с. 25–26].

Начиная с 1010-х годов, когда Чжэнь-цзун стал активно покровительствовать даосизму, изображения предков все чаще стали помещать в даосских монастырях [22, с. 51–52]. После смерти Чжэнь-цзуна данную практику продолжила его

жена, вдовствующая императрица Лю тай-хоу (968–1033), которая правила на протяжении десяти лет при юном императоре Жэнь-цзуне (прав. 1022–1063). В честь своего покойного мужа Лю тайхоу построила несколько поминальных залов на территории даосских храмовых комплексов. По словам Лю Даочуня, после кончины Чжэнь-цзуна в 1022 году двор объявил конкурс среди художников на лучшее изображение покойного правителя. Самую высокую оценку получала работа мастера фигуративной живописи Ван Дуаня 王端 (?–1033). Впоследствии, царствующий император Жэнь-цзун пригласил Ван Дуаня написать на стене в одном из храмов столицы портреты Чжэнь-цзуна и его жены, покойной Лю тайхоу. Художник, скончался, так и не завершив работу, а заказ поручили другому придворному живописцу. Анализ источников демонстрирует, что портрет императорских предков был тесно связан с традиционным культом поклонения предкам. Портрет выполнялся по заказу потомков императора и предназначался для проведения церемониала поклонения предку в специально отведенных залах *шэньюйдянь*. До наших дней дошла серия из двенадцати портретов сунских императоров и императриц, ныне хранящиеся в собрании Национального музея Гугун в Тайбэе. Правители показаны вполборота, сидящими на резном деревянном троне, или в полный рост. Все императоры изображены в скромном однотонном платье с круглым воротом и в официальном головном уборе с горизонтально стоящими повязками *чжаньцзяо* 展脚. Было бы ошибочно классифицировать данные изображения как парадные портреты, адресованные широкой аудитории и предназначенные для прославления правления того или иного императора. Как отмечает Д. В. Дубровская, «в отличие от Европы, до правления династии Цин (1644–1911 – прим. О. С. Панова) императорский портрет в Китае в гораздо меньшей мере служил инструментом символического прославления монарха», «портрет являлся атрибутом лишь частной жизни» [2, с. 78]. На наш взгляд, в эпоху Сун в Китае не существовало парадного портрета императора как отдельной категории императорских портретов, предназначенных для демонстрации в публичных местах. Рассматриваемую группу пор-

третов из собрания Национального дворцового музея в Тайбэе следует отнести к категории поминальных портретов, которые предназначались для отправления культа императорского предка в закрытых святилищах.

К четвертой категории портретов, заказываемых сунскими правителями, относились изображения правителей соседних стран, политических оппонентов и врагов. Правители империи Сун активно использовали портреты как средство дипломатической игры и политической борьбы. Сунские императоры отправляли художников в соседние регионы или государства с поручением написать портреты своих оппонентов. Как правило, художник прибывал под прикрытием, переодевшись в платье сановника или члена дипломатической миссии. Согласно Лю Даочуню, когда первый сунский император Тай-цзу (прав. 960–976) только планировал захватить государства Южная Тан (937–975) в рамках кампании по объединению империи, он приказал придворному художнику Ван Аю отправиться вместе с послами в этот регион и под прикрытием написать портреты местных сановников Сун Цицю 宋齊丘 (887–959), Хань Сицзяо 韓熙載 (902–970) и Линь Жэньчжао 林仁肇 (?–972) [14, с. 8]. Художник выполнил поручение и был повышен в ранге. Из источников следует, что сунский император впоследствии воспользовался одним из этих портретов, чтобы ослабить противника. Согласно историографическому сочинению *Сюй цзычжи тунцзянь чанбянь* 續資治通鑑長編 («Развернутое продолжение к [хроникам] “Зерцало всеобщее, управлению помогающее”»), цз. 13), в 972 году Тай-цзу показал брату последнего правителя Южной Сун Ли Юю 李煜 (прав. 961–975) портрет генерала южнотанской армии Ли Жэньчжао и убедил его, что данный портрет вручил сам генерал в знак своего союзничества с сунским правительством. Узнав об этом, Ли Юй приказал отравить Ли Жэньчжао [16]². Если верить этой легенде, Тай-цзу удалось с помощью портрета подорвать доверие Ли Юя к своему ближайшему сановнику и «убрать» с арены одного из ключевых игроков. Данный эпизод вызывает в памяти свиток художника X века Гу Хунчжуна

² URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=785686#p26> (дата обращения: 17.01.2019).

под названием «Ночная пирушка у Хань Сицзя» (韓熙載夜宴圖) из собрания музея Гугун в Пекине. Согласно составителям императорского каталога Сюаньхэ хуапэ 宣和畫譜 («Каталог правления под девизом Сюаньхэ», цз.7) в основе создания данного свитка также лежала история о том, как правитель Южной Тан Ли Юй поручил придворному художнику пробраться в дом Хань Сицзя и запечатлеть ночной банкет в его доме. Таким образом правитель хотел подтвердить слухи о распутстве своего сановника [15, с. 81].

Второй сунский правитель Тай-цзун (прав. 976–997) использовал портрет в разведывательных целях. Согласно Лю Даочуню, около 988–989 годов император отправил придворного портретиста Моу Гу вместе с сунскими послами во вьетнамское царство Дайковьет (или Цзяочжи 交趾) с целью написать портрет местного правителя Ли Хуаня 黎桓 (кит. Ли Хуань, 941–1005) и его придворных. Ле Хон был основателем вьетнамской династии ранних Ле (980–1009). Когда умер правитель предшествующей вьетнамской династии, сунский двор попытался взять контроль над этим регионом и превратить его в своего вассала, но в 981 году Ле Хуан успешно отразил наступление сунских войск и положил начало новым дипломатическим отношениям с китайской империей. Из историографических сочинений следует, что сунский двор и государство Дайковьет неоднократно отправляли друг к другу дипломатические миссии, с одной из которых, видимо, и был направлен художник Моу Гу. Заморская поездка художника, по словам Лю Даочуня, заняла около десяти лет. К моменту, когда Моу Гу вернулся в столицу, император Тай-цзун скончался, и художник получил вознаграждение от его преемника Чжэнь-цзуна. Известно также, что в XI веке портреты часто использовали для установления дипломатических отношений между соседними государствами. В частности, данная практика была популярна в годы правления Жэнь-цзуна (1022–1063). В это период сунский двор неоднократно обменивался портретами с правителями степного государства Ляо (907–1125), расположенного к северу от империи Сун³. Согласно

³ Государство Ляо охватывало территорию совр. Монголии, Внутренней Монголии, Северо-Востока Китая и частично пр. Хэбэй, Шаньси и Хэнань.

историографическому сочинению Сюй цзычжи тунцзянь чанбянь (цз. 56), в 1053 году седьмой правитель Ляо Елюй Цзунчжэнь (прав. 1033–1055) отправил сунскому Жэнь-цзуну два свитка: один – со своим портретом, и второй – с изображением своего отца, прежнего правителя Елюй Лунсюя (прав. 982–1033). В ответ ляоский правитель попросил прислать портреты царствующего императора Жэнь-цзуна и его отца, покойного императора Чжэнь-цзуна. Получив одобрения сунского императора, в составе дипломатической миссии Ляо был отправлен художник Елюй Фан 耶律防, чтобы написать портрет сунского правителя [16]⁴. Как следует из анализа источников, данная категория портрета играла важную роль в вопросах внешней политики сунского двора.

Вывод

Проведенный в данной статье анализ показал, что портрет играл важную роль в придворной культуре первой половины эпохи Северная Сун. Для написания портретов приглашались лучшие художники столицы, специализирующиеся в данном жанре. Портреты, заказываемые двором, несли в себе дидактическую, документальную, ритуальную и дипломатическую функции. В соответствии с функциями заказа можно выделить четыре категории портретов: изображения прославленных деятелей древности и современности, имеющие назидательное значение, прижизненные портреты императора и его окружения; портреты усопших императоров, предназначенные для отправления культа предков в специально отведенных залах *шэньюйдянь*; портреты, служащие в целях устранения политических оппонентов, разведки и установления дипломатических отношений. В зависимости от того или иного назначения портрет мог предназначаться для публичной демонстрации или частного использования. Данное исследование не претендует на полноту раскрытия поставленной в статье цели. Дальнейшее изучение бытования портретного жанра в придворной культуре должно углубить наше представления о функции официального портрета в эпоху Северная Сун и другие периоды.

⁴ URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=820970#p141> (дата обращения: 17.02.2019).

Литература

1. Го Жосюй. Записки о живописи: что видел и слышал / пер. с кит., и коммент. К. Ф. Самосюк. – М.: Наука, 1978. – 240 с.
2. Дубровская Д. В. Лан Шинин, или Джузеппе Кастильоне при дворе Сына Неба / отв. ред. Д. Д. Васильев. – М.: ИВ РАН, 2018. – 140 с.
3. История Китая с древнейших времен до начала XXI века. В 10 т. Т. IV. Период Пяти династий, империя Сун, государства Ляо, Цзинь, Си Ся (907–1279) / отв. ред. И. Ф. Попова; Ин-т восточ. рукописей РАН. – М.: Наука, Вост. лит., 2016. – 942 с.
4. Китайские трактаты о портрете / пер. трактатов, коммент. и послесл. К. И. Разумовского; под ред.: Е. И. Лубо-Лесниченко и М. Л. Рудовой. – Ленинград: Аврора, 1971. – 73 с.
5. Кравцова М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: учеб. пособие. – СПб.: Лань, ТРИАДА, 2004. – 960 с.
6. Неглинская М. А. Политические аспекты сюжетов Юнчжэн синлэту. Общество и государство в Китае. Т. XLIV. Ч. 2 / редкол.: А. И. Кобзев и др. – М.: Ин-т востоковедения Рос. акад. наук (ИВ РАН), 2014. – 900 с. – (Уч. зап. ИВ РАН. Отд. Китая. Вып. 15). – С. 758–764.
7. Рядчикова Ю. В. Устные и письменные формы развития эстетики традиционного китайского портрета // Общество и государство в Китае: XXXV науч. конф. – М.: Вост. лит., 2005. – С. 257–262.
8. Самосюк К. Ф. Портретный жанр в Китае I–IX веков. Семнадцатая научная конференция «Общество и государство в Китае». Тез. докл. Ч. III. – М.: Наука, 1986. – С. 154–159.
9. Ван Боминь. Чжунго хуэйхуаши (История китайской живописи 王伯敏. 中國繪畫史). – Шанхай: Шанхай жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1982. – 747 с.
10. Ван И. Сесян мицзюэ (王穉. 寫像秘訣 Секреты написания портрета). – URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=79833> (дата обращения: 15.01.2019).
11. Го Жосюй. Тухуа цзяньвэнь чжи (圖畫見聞志 Записи о том, что видел и слышал о картинах и художниках). – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2004. – 426 с.
12. Гун Динчэнь. Дунъюань лу (龔鼎臣. 東原錄 Записи из Дунъюани) // Цюаньсун бици. Ди ба бянь. Цзю / Шанхай шифань дасюэ гуцзи чжэнли яньцзюсо бянь (全宋筆記. 第八編. 九 / 上海示範大學古籍整理研究所編 Полн. собр. сунских бици. Т. 9 / под. ред. Исслед. ин-та по изучению древних памятников лит. при Шанх. пед. ун-те). – 8-е изд. – Чжэнчжоу: Дасян чубаньшэ, 2017. – С. 165–194.
13. Лю Чандун. Сундай фоцзяо чжэнцэ луньгао (劉長東. 宋代佛教政策論稿 Сб. ст. о политике в области буддизма в эпоху Сун). – Чэнду: Башу шушэ, 2005. – 489 с.
14. Сунжэнь хуапин (宋人畫評 / 雲告注譯, 潘運告叢書主編 Художественная критика эпохи Сун / пер. и ком. Юньгао; общ. ред. Пань Юньгао). – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2003. – 304 с.
15. Сюаньхэ хуапу (宣和畫譜 Каталог живописи [годов] Сюаньхэ) // Чжунго шухуа цюаньшу (中國書畫全書 / 盧輔聖主編 Полн. собр. соч. о каллиграфии и живописи Китая. Т. 2. / под ред. Лю Фушэна). – Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2000. – С. 60–131.
16. Сюй цзычжи тунцзянь чанбянь / (續資治通鑒長編Развернутое продолжение к [хроникам] «Зерцало всеобщее, управлению помогающее»). – Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2004. – 12566 с. – URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=en&res=281087> (дата обращения: 17.01.2019).
17. Тянь Сысы, Бэйсун шэньюй яньцзю (田思思. 北宋神御研究 Исслед. портретов императорских предков в эпоху Северная Сун: магистер. дис.). – Сямэнь: Сямэн. ун-т, 2007.
18. Ян И. Ян вэнь гун таньюань / Ли Юйминь цзицзю (楊億. 楊文公談苑 / 李裕民輯較 Сад бесед господина Янь Вэня / ред. Ли Юйминь). – Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1993. – 288 с.
19. Body and face in Chinese visual culture. Ed. Wu Hong, Katherine R. Tsiang. – Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2005. – 448 p.
20. Dora C.Y. Ching. The language of portraiture in China // Companion to Chinese Art. Edit. by Martin J. Powers and Katherine R. Tsiang. – Chichester, West Sussex, UK: Wiley Blackwell, 2016. – P. 135–157.
21. Fong Wen, Imperial Portraiture in the Song, Yuan, and Ming Periods // Ars Orientalis. Vol. 25. Chinese Painting, 1995. – P. 47–60.
22. Patricia Ebrey. Portrait Sculptures in Imperial Ancestral Rites in Song China // T'ong Pao, Second Series. Vol. 83. Fasc. 1/3. State and Ritual in China, 1997. – P. 41–92.
23. Vinograd Richard // Boundaries of Self. Chinese Portraits 1600–1900. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – 199 p.
24. Zhou Mi's Record of Clouds and Mist Passing Before One's Eyes: An Annotated Translation. Ed. and tr. Ankeney Weitz. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002. – 398 p.

References

1. Guo Ruoxu. *Zapiski o zhivopisi: chto videl i slyshal [Records of Paintings and Painters Seen or Heard off]*. Moscow, Nauka Publ., 1978. 240 p. (In Russ.).
2. Dubrovskaya D.V. *Lang Shining ili Dzhuzeppe Kastil'one pri dvore Syna Neba [Lang Shining or Giuseppe Castiglione at the Court of Son of Heaven]*. Moscow, IV RAN Publ., 2018. 140 p. (In Russ.).
3. *Istoriya Kitaya s drevneyshikh vremen do nachala XXI veka. V 10 t. Tom IV. Period Pyati dinastiy, imperiya Sun, gosudarstva Lyao, Tsin', Si Sya (907–1279) [History of China from the Ancient Times till the Beginning of the 21st Century: in 10 vols. Vol. 4. Five Dynasties, Song Empire, States of Liao, Jin, Xi Xia (907–1279)]*. Moscow, Nauka Publ., 2016. 942 p. (In Russ.).
4. *Kitayskie traktaty o portrete [Chinese Texts on Portraiture]*. Leningrad, Avrora Publ., 1971. 73 p. (In Russ.).
5. Kravtsova M.E. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura. Istoriya iskusstva Kitaya: uchebnoe posobie [World Art. History of Chinese Art: Textbook]*. St. Petersburg, Lan' Publ., TRIADA Publ., 2004. 960 p. (In Russ.).
6. Neglinskaya M.A. Politicheskie aspekty syuzhetov Yongzhen xingle tu [Political Meaning of album leaves Yongle xingle tu]. *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae [State and Society on China]*. Moscow, Institut vostokovedeniya Rossiyskoy akademii nauk (IV RAN) Publ., 2014, vol. XLIV, part. 2, pp. 758-764. (In Russ.).
7. Ryadchikova Yu.V. Ustnye i pis'mennye formy razvitiya estetiki traditsionnogo kitayskogo portreta [Oral and Written Forms of Development of Traditional Chinese Portraiture' Aesthetics]. *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae: XXXV nauchnaya konferentsiya [Society and State in China: the 25th Academic Conference]*. Moscow, Vostochnaya literatura, 2005, pp. 257-262. (In Russ.).
8. Samosyuk K.F. Portretnyy zhanr v Kitae I–IX vekov [Portrait Painting in China during 1-9 centuries]. *Semnadtsataya nauchnaya konferentsiya «Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae». Tezisy dokladov. Chast' III [Seventeenth Academic Conference “Society and State in China”. Abstracts. Part 3]*. Moscow, Nauka Publ., 1986, pp. 154-159. (In Russ.).
9. Wang Bomin. *Zhongguo huihuashi [History of Chinese Painting]*. Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe Publ., 1982. 747 p. (In Chin.).
10. Wang Yi. *Xiexiang mijue [The Secrets of Portrait Painting]*. (In Chin.). Available at: <https://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=79833> (accessed 15.01.2019).
11. Guo Ruoxu. *Tuhua jianwenzhi [Records of Paintings and Painters Seen or Heard off]*. Changsha, Hunan meishu chubanshe Publ., 2004. 426 p. (In Chin.).
12. Gong Dingchen. Dongyuan lu [Notes from Donyuan]. *Quansong biji [Complete Collection of Song dynasty biji]*. 8th Edition. Zhenzhou, Daxiang chubanshe Publ., 2017, book 9, pp. 165-194. (In Chin.).
13. Liu Changdong. *Songdai fojiao zhengce lungao [The Collection of Articles on the Policy Buddhism on Buddhism during the Song Dynasty]*. Chengdu, Bashu shuhe Publ., 2005. 489 p. (In Chin.).
14. *Songren hupin [Song Dynasty Critics on Painting]*. Changsha, Hunan meishu chubanshe Publ., 2003. 304 p. (In Chin.).
15. Xuanhe huapu [Painting Catalogue of Xuanhe Reign]. *Zhongguo shuhua quanshu [The Complete Collection of Texts on Calligraphy and Painting]*. Ed. Liu Fusheng. Shanghai, Shanghai shuhua chubanshe Publ., 2000, book 3, pp. 60-131. (In Chin.).
16. *Xu zizhi tongjian changbian [Extended Continuation to “Comprehensive Mirror in Aid of Governance”]*. Beijing, Zhonghua shuju, 2004. 12566 p. (In Chin.).
17. Tian Sisi. *Beisong shenyu yanjiu [Analysis of Imperial Ancestors' Portraits in Northern Song Dynasty]*. Master thesis. Xiamen, Xiamen University, 2007. (In Chin.).
18. Yang Yi. *Yan wen gong tanyuan [Yan Wengong's Garden of Words]*. Shanghai guji chubanshe Publ., 1993. 288 p. (In Chin.).
19. *Body and face in Chinese visual culture*. Edit. By Wu Hong, Katherine R. Tsiang. Cambridge, Mass, Harvard University Asia Center Publ., 2005. 448 p. (In Eng.).
20. Dora C.Y. Ching. The language of portraiture in China. *Companion to Chinese Art*. Ed. Martin J. Powers and Katherine R. Tsiang. Chichester, West Sussex, UK, Wiley Blackwell Publ., 2016, pp. 135-157. (In Eng.).
21. Fong Wen, Imperial Portraiture in the Song, Yuan, and Ming Periods. *Ars Orientalis. Vol. 25. Chinese Painting*, 1995, pp. 47-60. (In Eng.).
22. Patricia Ebrey. Portrait Sculptures in Imperial Ancestral Rites in Song China. *T'ong Pao, Second Series. Vol. 83. Fasc. 1/3. State and Ritual in China*, 1997, pp. 41-92 (In Eng.).
23. Vinograd Richard. *Boundaries of Self. Chinese Portraits 1600–1900*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1992. 199 p. (In Eng.).
24. *Zhou Mi's Record of Clouds and Mist Passing Before One's Eyes: An Annotated Translation*. Ed. and tr. Ankeney Weitz. Leiden; Boston; Köln, Brill Publ., 2002. 398 p. (In Eng.).