

**Шу Ди**

**Формирование батального жанра в китайской гравюре XVIII  
века: серия офортов «Усмирение Западного края»**

Специальность 17.00.04 - Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и  
архитектура

**Автореферат**

диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Москва, 2019

Диссертационная работа выполнена на кафедре теории и истории искусства Московского государственного академического художественного института им. В.И.Сурикова

**Научный руководитель:**

Кандидат исторических наук, профессор кафедры теории и истории искусства Московского государственного академического художественного института им. В.И.Сурикова

**Сергеева Татьяна Демьяновна**

**Официальные оппоненты:**

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела сравнительного культуроведения Федерального государственного бюджетного учреждения науки «Институт Востоковедения Российской академии наук»

**Неглинская Марина Александровна**

Кандидат искусствоведения, доцент Департамента интегрированных коммуникаций (Факультет коммуникаций, медиа и дизайна) Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»

**Родькин Павел Евгеньевич**

**Ведущая организация:**

Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина

Защита состоится «    »                    2019 г. в                    часов на заседании диссертационного совета Д 212.152.01 при Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г.Строганова по адресу: 125080, г. Москва, Волоколамское шоссе, 9.

С диссертацией можно ознакомиться на сайте МГХПА им. С.Г.Строганова: <http://www.mghpu.ru> и в библиотеке МГХПА им. С.Г.Строганова. Просим принять участие в защите диссертации и направить отзыв в двух экземплярах по указанному адресу.

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2019 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,  
кандидат философских наук

**Н.Н.Ганцева**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

**Актуальность исследования.** Искусство станковой графики в XVII - XVIII веках было одним из наиболее распространенных в мировой культуре, выполняло различные функции - от портретов и копий произведений искусства, до фиксации исторических событий. В XVIII веке в европейском искусстве жанр батальных сцен достиг высокого развития, появилось множество выдающихся произведений. Главным образом причиной широкого распространения гравюр с батальными сценами стала их характерная черта - возможность делать копии. Благодаря открытию новых водных путей, культурный обмен между западом и востоком усилился, китайский император Цяньлун под влиянием некоторых приехавших из Европы миссионеров приказал создать несколько картин, сюжетом которых должны были быть действительно произошедшие военные действия. Вслед за этим Цяньлуну случайно довелось увидеть офорты, изображающие батальные сцены и выполненные европейским художником из Аугсбурга Ругендасом (Georg Philipp Rugendas, 1666–1752). У императора Цяньлуна осталось глубокое впечатление от масштабных батальных сцен и изображения людей на этих офортах. В результате, при помощи нескольких европейских миссионеров, живущих в то время в Китае, император решил использовать западную изобразительную технику - офорты, для прославления своих побед. В 1764-1777 годах в соответствии с его требованием, французскими и китайскими художниками была выполнена серия офортов под названием «Усмирение Западного края», которые вошли в фонды музеев мира как выдающиеся примеры искусства графики и отображения исторических событий. Затем использование офортов, изображающих батальные сцены для прославления успехов монарха, постепенно стало устоявшейся традицией маньчжурской династии.

В настоящее время культуры Китая и Запада непрерывно взаимодействуют и сталкиваются, и обращение к этому материалу начального периода маньчжурской династии обладает весьма важным значением как для Китая, так и для Запада. Возникшие в процессе создания серии «Усмирение Западного края» разночтения между китайским и европейским изобразительным искусством, а также общие и универсальные точки соприкосновения пронизывают всю историю взаимодействия двух регионов и оказывают опосредованное влияние на их взаимоотношения в области искусства в настоящее время. «Усмирение Западного края» - это драгоценный

памятник культуры раннего периода династии Цин, главный источник информации для изучения китайских офортов с батальными сценами и истории взаимодействия Китая и Запада в сфере изобразительного искусства. В диссертации был исследован хранящийся в Институте восточных рукописей РАН в Петербурге альбом XVIII в. с изображением батальных сцен. Кроме того, в России в указанной коллекции находится 7 других альбомов с офортами маньчжурского двора, которые также являются свидетельством истории и искусства, прежде всего развития искусства офортов с батальными сюжетами эпохи династии Цин. Вне всякого сомнения, они также обладают научной ценностью и их комплексное изучение как произведений искусства и памятников истории является весьма актуальным с разных точек зрения.

### **Хронологические рамки исследования**

Избранный в данном исследовании период ограничен XVIII веком. После открытия нового морского маршрута, отношения Запада с Востоком стали гораздо интенсивнее. Именно в данный период, цинский император Цяньлун после своей победы в войне на Северо-Западе империи, решил использовать новейшую технику графического искусства для создания серии офортов с изображением батальных сцен.

**Степень научной разработанности темы.** В настоящее время серия офортов «Усмирение Западного края» более изучена в Европе, в Китае и в Японии, в то время как в России данный вопрос до сих пор не был предметом специального научного исследования.

Исследование серии офортов «Усмирение Западного края» затрагивает ряд смежных областей и контекстов. Во-первых, состояние изученности искусства гравюры и станковой графики XVI - XVII веков, понимание общих тенденций эволюции художественного творчества.

На эту тему в российском и китайском искусствоведении стоит выделить труды П.Кристеллера, Н.Н.Водо, Е.С. Левитина, А.Е.Юнака, Ван Боминь(王伯敏).

Во-вторых, изучение контекста культурного и художественного взаимодействия между странами Востока и Запада, здесь можно выделить труды Н.Н.Конрада, Е.В.Завадской, О.Л.Фишман, М.Салливана, Л.И.Кузьменко, А. Джексона, О. Импи, Ван Юна.

И в-третьих, анализ собственно исследуемого памятника изобразительного искусства - серии офортов с точки зрения истории, композиции и художественных особенностей самого произведения.

В начале XX века изучение серии «Усмирение Западного края» вызвало немалый интерес в среде синологов по всему миру. До этого данные произведения были изучены Жаном Монвалем, Полем Пеллио, Анри Кордье, Эрихом Хёнишом, Исидой Митиносукэ (石田幹之助), Ториямой Киити (鳥山喜一) и другими. Один из известных французских синологов Поль Пеллио (1878-1945) в 1921 году издал значительный труд «Критическое исследование гравюр о военных заслугах императора Цяньлуна». Он тщательно изучил и сравнил результаты исследований Жана Монваля, Анри Кордье, Исиды Митиносукэ и других. Также он провел всесторонний анализ всех офортов, которые можно было найти на тот момент. По мере появления относящихся к офортам исторических материалов, некоторые китайские и тайваньские ученые и организации также постепенно начали проявлять интерес к серии «Усмирение Западного края». Среди ученых, осуществивших всесторонний и глубокий анализ, можно выделить: Чжуан Цзифа (莊吉发), Вэн Люньси (翁连溪), Ма Цзяньчуня (马建春), Се Тина (谢婷), Лу Сюэяня (芦雪燕), Пэн Вэя (彭伟), Ли Биня (李斌), Янь Хуэя (闫辉). Также Главный исторический архив Китая издал «Материалы по истории создания во Франции гравюр на меди на основе триумфальных полотен в правление Цяньлуна», в которых подробно изложены изображенные на офортах события, и книгу «Собрание секретных архивных документов о серии офортов «Усмирение Западного края», в которой опубликованы все хранящиеся в архиве офорты и документы. Обе работы предоставили ученым широкое поле для исследований. Тайбэйский Музей Гугун также опубликовал хранящиеся у них архивные документы, связанные с гравюрами данной серии.

Одновременно за последние несколько лет также появились новые исторические документы, в частности: «Павильон Цзыгуан» (Bilder für die Halle des Purpurglanzes chinesische Offiziersporträts und Schlachtenkupfer der Ära Qianlong (1736-1795); Паскаль Торрес (Pascal Torres) написал книгу «Сражения китайского императора: слава Цяньлуна, приобретшая известность благодаря Людовику XV, королевский заказ эстампов» ( Les batailles de l'empereur de Chine : La gloire de Qianlong célébrée par Louis XV, une commande royale d'estampes ) ; Таня Сзрайбер (Tanya Szrajber) написала работу «Победы императора Цяньлуна» (The Victories of the Emperor Qianlong). Также были

обнаружены некоторые французские исторические документы. Так, Никлас Леверенз (Niklas Leverenz) написал исследование «Эскизы, пробные оттиски и офорты с восточно-туркестанских медных клише императора Цяньлуна» (Drawings, Proofs and Prints from the Qianlong Emperor's East Turkestan Copperplate Engravings), которая и в настоящее время является образцовым обширным и тщательным исследованием разных оттисков с медных клише.

Ранее научное сообщество синологов уделяло особое внимание сюжетам данных офортов и мастерству, с которым они выполнены. В последние же годы ученые, особенно тайваньский ученый Ма Ячжэнь (马雅贞), обратили внимание на значимость данной серии в истории изобразительного искусства Китая в связи с тем, что в древнем Китае изображение батальных сцен встречается редко.

Также для данного исследования важны работы, посвященные изучению техники и манеры исполнения создателей эскизов серии «Усмирение Западного края» во главе с Джузеппе Кастильоне и офортов данной серии во главе с Кошеном.

Среди ученых, изучающих жизнь и дело главного автора эскизов офортов – Джузеппе Кастильоне, можно выделить, Мишеля Пираццоли-т'Серстевенза (Michele Pirazzoli-t'Serstevens), Не Чунчжэна (聂崇正), Чэнь Линюня (陈凌云), Ян Бода (杨伯达), Н.Г. Сураеву.

Несмотря на то что вышеуказанные ученые изучили серию офортов «Усмирение Западного края» на основе исторических документов, полученных из разных источников, результаты их исследований касательно манеры исполнения в основе своей совпадают. Все научное сообщество подчеркивает, что в офортах присутствует европейская стилистика и то, что принято называть «реалистичной» манерой исполнения. Автор данной диссертации считает, что в процессе создания на офорты было оказано влияние как европейских, так и китайских основ изобразительного искусства. Поэтому еще одним главным направлением исследования в данной работе стало изучение серии «Усмирение Западного края» с точки зрения манеры исполнения темы батальных сцен и взаимодействия китайской и западной школ изобразительного искусства.

**Источниковая база диссертации** подробно освещается во втором разделе первой главы диссертации, своеобразие данной диссертации сделало необходимым выделить источниковедческий аспект в самостоятельный раздел текста. В этот блок входят: эскизы, варианты, документы, относящиеся к эпохе

и обстановке создания этого проекта, а также эпиграфические памятники - поэтические произведения императора.

**Предметом исследования** является процесс формирования батального жанра в китайской гравюре и его художественно-композиционные особенности в ранний период манчжурской династии, создание серии офортов «Усмирение Западного края» как часть комплексного художественного и культурного проекта, а также проблема взаимовлияния восточной и западной культуры в батальных гравюрах XVIII века.

**Объект исследования** Данная работа основана прежде всего на базе изучения офортов серии «Усмирение Западного края», хранящихся в Институте восточных рукописей РАН в Петербурге, помимо этого, в исследование включены экспонаты и исторические материалы из других коллекций. Эти произведения и материалы и являются объектом исследования в настоящей работе.

### **Цель диссертационного исследования**

Художественно - композиционный и историко - культурный анализ серии офортов «Усмирение Западного края», исполненных совместно европейскими и китайскими художниками в течение 13 лет(1764-1777) при правлении цинского императора Цяньлуна в контексте формирования батального жанра в китайской гравюре XVIII века.

**В соответствии с поставленной целью определены задачи исследования:**

1. Проанализировать историко-культурный контекст создания серии офортов «Усмирение Западного края» и выявить специфику отражения в них конкретных исторических событий;

2. Рассмотреть художественные, культурно-исторические особенности создания серии офортов «Усмирение Западного края» как комплексного художественного и культурного проекта между Востоком и Западом в XVIII в.;

3. Провести комплексный анализ источниковедческой базы исследования, включающей памятники изобразительного искусства, документы, литературные памятники и произведения декоративно-прикладного искусства;

4. Провести анализ специфики отражения особенностей военных сюжетов в китайской и европейской гравюре как основы для формирования батального жанра в китайской гравюре;

5. Выявить жанровые и художественно-композиционные особенности батального жанра в китайской гравюре.

6. Проанализировать художественный стиль, технику исполнения и иконографические характеристики серии офортов «Усмирение Западного края».

### **Научная новизна**

Научная новизна диссертационного исследования состоит в том, что

1. Впервые в российском искусствознании сформировано комплексное представление о художественно-культурном контексте и условиях создания художественного проекта - серии офортов «Усмирение Западного края»;

2. Впервые в науке представлен анализ альбома, включающий 16 офортов эпохи Цяньлуна из русской коллекции, хранящийся в Иституте восточных рукописей РАН в Петербурге, не введенный до сих пор в контекст международных исследований по данной теме;

3. Впервые в российском искусствознании выяснены отличительные особенности офортов серии «Усмирение Западного края», хранящихся в Иституте восточных рукописей РАН в Петербурге, от других оттисков данной серии;

4. Впервые в российском искусствознании выявлены художественно - композиционные особенности формирования батального жанра в китайской гравюре;

5. Впервые в российском искусствознании сформировано представление о взаимовлиянии восточной и западной культур в формировании и развитии батального жанра.

### **Методология исследования**

Методология обусловлена обозначенными выше целью и задачами диссертационной работы, решение которых попробовала комплексного подхода. В основе исследования лежат методы искусствоведческого исследования,



включающие культурно-исторический, композиционный, иконографический и стилистический анализ, а также принципы сравнительного анализа произведений различных культур, эпох.

### **Практическая ценность диссертации**

Заключается в возможности использования ее материалов и выводов прежде всего в области истории искусства XVIII века специалистами - синологами, а также историками, архивистами, сотрудниками тех музеев и библиотек, где хранятся альбомы или отдельные оттиски серии рассмотренных в данной работе офортов. Материалы диссертации могут быть использованы в учебных программах по истории искусства Китая и Западной Европы XVIII века в художественных и гуманитарных ВУЗах.

### **Основные положения, выносимые на защиту**

1. Анализ уникального и беспрецедентного опыта культурного обмена между Китаем и Европой в XVIII веке, а также рассмотрение серии офортов «Усмирение Западного края» эпохи императора Цяньлуна как примера межгосударственного сотрудничества в сфере искусства.

2. Комплексное рассмотрение и введение в научный оборот нового памятника изобразительного искусства - Альбома офортов «Усмирение Западного края» из коллекции, хранящейся в Институте восточных рукописей РАН в Санкт-Петербурге.

3. Атрибуция и искусствоведческий анализ серии офортов «Усмирение Западного края», находящихся в различных коллекциях (в том числе и находящийся в Петербурге в Институте восточных рукописей РАН уникальный экземпляр с печатью «Сокровище отца императора» (“太上皇帝之宝”), относящейся к личной коллекции императора Цяньлуна).

4. Культурно-исторический и художественный контекст создания серии офортов «Усмирение Западного края», а также масштаб организации и осуществления художественного проекта по подготовке и изданию серии, опиравшейся на предоставленные императором Цяньлуном материальные и человеческие ресурсы.

5. Стилистические особенности серии офортов «Усмирение Западного края» исполнены под влиянием китайского и европейского стиля, сюжетный компромисс, выбор материала, манеры письма, взаимодействие европейских

художественных методов и китайского традиционного способа изображения в процессе создания данной серии офортов, - все это воплощает в себе сильнейшее столкновение китайского и европейского искусства.

**6.** Серия офортов «Усмирение Западного края», которая является новаторской работой среди китайских гравюр на тему батальных сцен, активно стимулировала формирование батального жанра в китайской гравюре на основе развития темы батальных сцен в изобразительном искусстве Китая, с одной стороны, и, с другой стороны, усвоения европейского опыта в развитии данного жанра.

**Апробация результатов исследования.** Основные положения диссертации были изложены в пяти статьях(4 статьи ВАК) общим объемом более 4-х п.л., опубликованных в научных сборниках, а также излагались на Международной научной конференции «Museum-Stroganov-2018. Музеи декоративного искусства, художественной промышленности и дизайна: вчера, сегодня, завтра», в докладах на заседаниях кафедры теории и истории искусства Московского Государственного Академического Художественного Института им. В.И.Сурикова.

### **Структура диссертационной работы.**

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, примечаний (примечания даются по списку с общей нумерацией без разделения на главы), библиографии и приложения, которое включают 1. Текстовые части серии офортов «Усмирение Западного края» 2. Список иллюстраций 3. Альбом иллюстраций.

Во **Введении** дается общая характеристика серии офортов «Усмирение Западного края», обосновывается актуальность избранной темы, формулируются цели и задачи исследования, обозначен предмет исследования, хронологические рамки, научная новизна и практическая значимость.

**Первая Глава «Историко-культурный и художественный контекст создания серии офортов эпохи Цяньлуна с изображением батальных сцен»** включает три раздела.

**I.1 Культурно-художественное взаимодействие Востока и Запада в процессе создания франко-китайского художественного проекта XVIII века.**

Обмен в сфере изобразительного искусства между Китаем и Западом в конце правления династии Мин (1368-1644) и на протяжении всего периода династии Цин (1644-1912) является важной частью истории развития изобразительного искусства Китая. Эпоха династии Мин и Цин также является временем первоначального прямого обмена между китайской и европейской культурой и искусством, и именно в течение этого периода система европейского классического изобразительного искусства начала распространяться в Китае.

Поскольку произведения изобразительного искусства имеют уникальное преимущество для визуальной пропаганды, почти все миссионеры иезуитского ордена того времени в Китае не пренебрегали возможностью воспользоваться этим инструментом, чтобы развернуть свою миссионерскую деятельность.

В ранний период династии Цин уже существует Императорская художественная академия Жу И Гуань(如意馆), похожая на художественное учреждение династии Мин, в то же время, несмотря на то что при правлении Канси (1654 - 1722), Юнчжэна (1678 - 1735) и Цяньлуна (1711 - 1799) западная миссионерская деятельность в Китае не приветствовалась, но была разрешена деятельность миссионеров, занимающихся искусством. Поэтому во дворце возникли такие должности, как например, у Джузеппе Кастильоне, который работал исключительно в качестве художника-миссионера, однако его влияние широко распространялось и за пределами дворца.

После окончания военных действий на северо-западе по приказу императора Цяньлуна в 1760 году было создано 16 масштабных произведений, отображающих военные действия. В этот период Цяньлун пока что не имел планов создания произведений в технике офорт, вплоть до того момента, когда он познакомился с батальными офортами известного европейского живописца из Аугсбурга Ругендаса (Georg Philipp Rugendas, 1666–1752). Только тогда он выразил надежду, что данные 16 масштабных произведений могли бы быть созданы также в технике офорт, после чего сразу повелел Джузеппе Кастильоне и другим трем известным европейским художникам при маньчжурском императорском дворе создать эскизы «Усмирение Западного края», использованные в качестве образца для создания офортов.

Целью создания серии офортов «Усмирение Западного края» было прославление успеха военных кампаний по усмирению Северо-Западных

земель, а появление в эпоху культурного обмена между Западом и Китаем отмеченных особым вниманием императора Цяньлуна работ европейского офортиста Ругендаса, выполненных в батальном жанре, создало возможность для рождения данной серии офортов.

С послуживших прототипом для создания серии офортов «Усмирение Западного края» «военных картин», изображающих кампании на Северо-Западе страны, Джузеппе Кастильоне и три других западных мастера при дворе маньчжурского императора создали эскизы, которые затем были отправлены из таможи в Гуандуне, с них были сделаны клише и напечатаны офорты. Возглавил эту работу крупный французский мастер в искусстве офортов Ш.-Н. Кошен. Весь процесс занял 13 лет - с 1764 года по 1777 год, когда последняя партия офортов была получена маньчжурским двором.

Получивший в то время императорский указ губернатор провинций Гуандун и Гуанси Ян Тинчжан не был уверен в том, в какую-то европейскую страну следует направить эскизы, и поэтому полагал, что император Цяньлун был намерен отправить эскизы в Италию, потому что к посланному в Гуанчжоу указу императора прилагался его перевод на итальянский и латинский языки, сделанный Джузеппе Кастильоне. Ян Тинчжан немедленно вызвал тогдашних европейских торговцев в Гуанчжоу, и спросил об обстановке с транспортным сообщением между Гуанчжоу и Италией. В результате, выяснилось, что любые прямые морские пути из Гуанчжоу в Италию отсутствуют. Поэтому идея с изготовлением офортов в Италии была тогда отложена.

Впоследствии генерал-губернатор провинции Гуандун и Гуанси Ян Тинчжан, инспектор таможенной службы Фан Тинной и глава Министерства Торговли Гуанчжоу Пань Чжэнчэн, по настоятельным рекомендациям руководителя французской миссии в Китае П. Лефевра, окончательно решили поручить завершение серии офортов «Усмирение Западного края» мастерам из Франции. На тридцатый год правления Цяньлуна (1765) Пань Чжэнчэн, и десять уполномоченных торговых представителей маньчжурского двора подписали с французской Ост-Индской компанией межгосударственное комиссионное соглашение по произведениям в технике офорт «Усмирение Западного края». Содержанием соглашения было создание 4-х офортов, с каждого из которых должно было быть отпечатано 200 листов, в общей сложности 800 офортов. Маньчжурский двор внес аванс, выплатив 5000 ляннов серебром. Кроме офортов, соглашение также включало отправку обратно оригиналов эскизов и пластин в течение 3-х лет, и соответствующие

комментарии на итальянском и латинском языках. Кроме того, на случай наступления непредвиденных обстоятельств во время морской навигации, в соглашении также было указано, что по завершении данных эскизов, их возвращение обратно в Китай должно осуществляться двумя рейсами. Каждый рейс должен была включать две медные пластины и 100 листов офортов по каждому произведению, то есть всего 400 листов. На следующий год после подписания соглашения эскизы были отправлены из провинции Гуандун в порт Лорьян (Франция) на кораблях Французской Ост-Индской компании, затем были переправлены в Париж.

После этого, при содействии Бертэна, Ост-Индская компания успешно установила контакт с президентом Королевской академии живописи маркизом Мариньи (Marquis de Marigny: Abel-François Poisson de Vandières, 1727–1781). В результате маркиз Мариньи передал эту важную работу знаменитому французскому художнику Кошену (Charles-Nicolas Cochin, 1715–1790) и назначил его на должность ответственного лица по созданию офортов. После чего Кошен незамедлительно создал группу из нескольких французских художников и сформировал команду по подготовке к началу работ. Группа офортистов включала Ж. -Ф. Ле Ба (J. Ph. Le Bas), Огюстен де Сен-Обен (Augustin de Saint-Aubin), Б. Л. Прево (B.L. Prevot), и Жак Алиаме (Jacques. Aliamet).

## **I.2 Историко-культурный статус серии офортов «Усмирение Западного края» в момент создания и проблема перевода названия данного памятника искусства.**

Поскольку данная серия произведений содержала многие разные виды изображений, которые легко перепутать, в различных архивах по истории династии Цин, и заглавиях опубликованных в последующие годы исследований содержится множество отличных друг от друга названий. Из указа императора Цяньлуна и докладной записки губернатора провинций Гуандун и Гуанси следует, что серии офортов с батальными сценами называли «Победа в усмирении земли джунгаров и уйгуров» (《平定准噶尔回部等处得胜图》), «Победа в усмирении джунгаров и уйгуров» (《平定准部回部得胜图》), «Усмирение Западного края» (《平定西域战图》), и другие названия. Очевидно, что не было общего названия данной серии офортов, но позже перепечатанные маньчжурским двором серии офортов были оформлены официально в форме альбома, которому дал название сам император Цяньлун: «16 стихотворений и военных картин об усмирении западного края с надписями императора

Цянь-луна» (《乾隆御笔平定西域战图十六咏并图》). Данное наименование следует считать официальным названием этой серии офортов. В 11 год правления Цзяцина (1806) в составленном советником императора Цин Гуем «Продолжении истории правящей династии» (《国朝宫史续编》), в 97 томе «Рисунки» (图刻), в первой части приведены «Картины усмирения уйгуров в местности Или с надписями императора» (《御题平定伊犁回部全图》) «Продолжении записей «Шицю Баоцзи»» (《石渠宝集续编》), занесены в реестр как «Усмирение уйгуров в сражении в местности Или» (《平定伊犁回部战图》). В первом томе «Справочник установлений цветущей столицы» (《盛京典制备考》), опубликованном в 44 году правления Цяньлуна (1779 год), указано: «Победы в области Хуэйцзян» (《回疆一带得胜图》), 34 произведения. В каталоге книга-уникум Центральной библиотеки Китая они значатся как «Усмирение в Хуэйцзяне» (《平定回疆图》), в собрании сочинений библиотеки дворцового музея Гугун «Аннотация к каталогу гравюр Цинского двора» (《清府刊刻书目录解题》) они указаны как «Усмирение уйгуров в местности Или» (《平定伊犁回部得胜图》). В работе, изданной в Японии в 8 год Тайсе (1920), данные картины указаны японским исследователем Ишида Киносукэ под названием «Победа над джунгарами и уйгурами при правлении Цяньлуна» (《乾隆年间准、回两部平定得胜图》). Японский ученый Киити Торияма называл данную серию «Усмирение Запада с надписями императора» (《御题平定西征全图》). В городе Киото (Япония) в музее Юринкан (《有鄰館》) данные картины значатся над названием «Прием капитуляции усмиренной Или» (《平定伊犁受降图》). Встречающееся в русской научной литературе название «Покорение западного края», на наш взгляд, не вполне точно передает название оригинала, дело в том, что территория, о которой идет речь, уже была частью китайской империи, речь шла не о покорении, а именно об усмирении, поэтому в данной работе принято название «Усмирение Западного края».

### **I.3 Серия офортов эпохи Цяньлуна с изображением батальных сцен как памятник изобразительного искусства и культуры в российских коллекциях. Проблемы отбретения коллекции.**

«Усмирение Западного края» (полное название «16 стихотворений и военных картин о усмирении западного края с надписями императора Цяньлуна») - это серия выполненных совместно художниками Франции и Китая офортов 18 века, изображающих батальные сцены. Впервые в истории Китай обратился к западному способу изображения военных сцен, а также использовал европейскую технику офортов, достигшую высокого уровня

исполнения. Вместе с тем, данная серия среди многочисленных офортов дворца маньчжурского императора является единственной серией, гравировка и печать которой была выполнена в Европе. В настоящее время сохранившиеся напечатанные оттиски данной серии и связанные с ними предметы хранятся в расположенных по всему миру частных коллекциях и музеях, среди которых числятся основные европейские, восточные и американские музеи.

Что касается истории появления альбома «Усмирение Западного края» в ИВР РАН, согласно рассказу известного российского китаевода А.В. Рудакова, он когда-то увидел в императорской библиотеке Мукдена четыре полных альбома «Усмирение Западного края», «Усмирение Цзиньчуаны», «Усмирение Тайвани» и «Усмирение Аннама», а также подробные записи о времени их пожалования императором Цяньлуном (А.В.Рудаков, 1901). Данная информация важна для понимания того, как альбом «Усмирение Западного края» оказался в коллекции ИВР РАН.

И.Ф.Попова в статье «К истории библиотеки Восточного института во Владивостоке» делает попытку проследить историю появления офортов в России и упоминает о работе А.В.Рудакова в Китае в начале двадцатого столетия. Результаты проведенного ею исследования доказывают, что «экспедиция А.В. Рудакова не была источником пополнения фонда китайских рукописей Восточного института,. В отчете А.В. Рудакова, в котором он всегда очень подробно писал о своих книжных и архивных приобретениях, вообще нет указаний на то, что какие бы то ни было рукописи были вывезены им из Мукдена. Приведенное же в его книге описание четырех альбомов «батальных сцен императора Цяньлуна» («Цяньлун чжань ту») не совпадает с археографическими данными аналогичных альбомов, входящих в настоящее время в рукописное собрание Института восточных рукописей РАН» (И.Ф.Попова, 2008). Повидимому. это означает, что результаты исследования И.Ф. Поповой представили дополнительные аргументы для подтверждения приведенных выше выводов.

Поскольку А.В. Рудаков в отчетах точно указывает, что временем пожалования альбома императорской библиотеки Мукдена «Усмирение западного края» является 44 год правления императора Цяньлуна и, как мы уже доказали, время пожалования хранящегося в ИВР РАН альбома с офортами «Усмирение Западного края» не может приходиться раньше, чем на 1795. К тому же А.В. Рудаков написал в отчете, что он видел серию «Победа», офорты

и стихи которой были собраны по отдельности и создавали альбом из 34 гравюр (А.В. Рудаков, 1901). Тем самым можно с уверенностью сказать, что офорты, которые тогда увидел А.В. Рудаков, были сделаны для первой партии, напечатанной во Франции, и совсем не могут быть экземпляром, хранящимся в ИВР РАН, состоящим из 18 офортов.

Этих двух аргументов, на наш взгляд достаточно для доказательства того, что экспедиция А.В. Рудакова действительно не была, как пишет И.Ф.Попова, «источником пополнения фонда китайских рукописей Восточного института» и что хранящиеся в коллекции ИВР РАН офорты «Усмирение Западного края», несомненно, не были получены из императорской библиотеки Мукдена и имеют другое место происхождения.

Таким образом, остается вопрос, откуда происходит хранящаяся в ИВР РАН серия гравюр «Усмирение Западного края». В данном случае при ответе на поставленный вопрос автор основывается на некоторых своих предположениях, которые кратко можно изложить следующим образом. Вначале процитируем фрагмент из архива маньчжурской династии:

«22 ноября 58 года (22 декабря 1793 г. н.э.) ведомство, занимающееся медными клише, получило высочайший указ о выполнении проверки 2 ноября (4 декабря 1793 г.) всех медных клише с изображениями батальных сцен и составлении доклада. Шилан И Лина исполнив приказ, установил, что один экземпляр «Усмирение Западного края» состоит из 16 медных досок, по ним были отпечатаны 247 экземпляров, 138 выставлены повсеместно, а 190 экземпляров были выданы в качестве награды. (Чжунго, 2005, 3564)

Из вышеприведенной архивной информации можно установить, что, по меньшей мере, к 58 году правления императора Цяньлуна (1793) все 247 экземпляров серии офортов «Усмирение Западного края» были распределены или подарены, однако император Цяньлун поставил печать «Сокровище отца императора» на хранящийся в ИВР РАН альбом гравюр после 60 года своего правления (1795). Должно быть, хранящийся в ИВР РАН альбом был распределен на хранение в Запретный город в Пекине, кроме того в настоящее время не обнаружено других альбомов с гравюрами «Усмирение Западного края», на которых была бы такая печать, что вполне возможно свидетельствует об исключительности данного альбома с офортами. По указанным причинам, автор настоящей работы может смело предположить, что хранящиеся в



Петербурге в Институте восточных рукописей офорты, изображающие батальные сцены, относились к личной коллекции императора Цяньлуна.

**Во второй Главе Серия офортов «Усмирение Западного края» рассматривается как новаторское произведение батального жанра в китайской гравюре**

**II.1 Эволюция военных сюжетов в произведениях китайского изобразительного искусства.** Первый раздел данной главы посвящен анализу развития изобразительного искусства с военной тематикой в Китае.

Картины, изображающие военные подвиги и военные действия, совершенно не характерны для традиционной китайской живописи гохуа, которая предпочитает иметь дело с пейзажами(Шань-шуй), цветами и птицами(Хуа-няо), с портретами(Жэнь-у). Однако тем не менее среди древних китайских произведений изобразительного искусства все же есть некоторое, пусть достаточно малое, количество работ, связанных с военной тематикой. Древние китайские художники, будучи в сильной мере ограничены идеологией, часто сознательно избегали непосредственного изображения жестоких боевых сцен, при этом они не отказывались от написания портретов военачальников, солдат или знатных людей в доспехах. Одно из самых известных среди таких изображений – это коллективный скульптурный портрет десятков тысяч сделанных из керамики и дерева терракотовых воинов, лошадей с боевыми колесницами, который император Цинь Шихуанди приказал создать в своем собственном мавзолее.

Позднее, в соответствии с записями династии Хань(206 до н. э.—220 н. э.), императоры Китая, как правило, даруют «портрет государственного деятеля» тем гражданским чиновникам и полководцам, которые помогли им завоевать власть. Император Хань Мин Ди (Лю Чжуан) из династии Восточная Хань в Юнпин через три года после начала своего правления (в 60 г. н.э.) приказал написать на башне Наньгуна портреты 28 генералов. Указанные 28 генералов, портреты которых были написаны, помогли императору Хань Гуан У-Ди (Лю соу) создать династию Восточную Хань; самые значительные подвиги, кроме того, были совершены генералами Ван Чаном, Ли Тонгом, Доу Жуном, Чжо Мао, портреты которых известны под общим названием «портрет тридцати двух».

В феврале 17 года эры Чжэнгуан (эпоха Тан) император Тайцзун Ли Шиминь в память о заслуженных государственных деятелях, которые помогли ему прийти к власти, приказал Янь Либэню в тереме Линь-янь написать портрет двадцати четырех героев, известный как «Портрет 24 героев в тереме Линь-Янь».

Хотя древние китайские художники, писавшие в стиле гохуа, редко непосредственно изображают ожесточенные столкновения в ходе войны, тем не менее, художники изображали события, косвенно связанные с войной, как, например, Ли Чжаодао, художник династии Тан, на картине «Поездка Мин Хуана в Сычуань». Хотя картина представляет собой пейзаж, но на ней повествуется о бегстве Мин Хуана в Сычуань во время восстания Аньши после поражения.

После разгрома Северной Сун царством Цзинь и быстрого отступления остатков войск властям тогдашнего Китая с трудом удалось удержать половину государства и создать династию Южная Сун. Для того чтобы поднять моральный настрой, который находился на очень низком уровне вследствие полного упадка, вызванного порабощением страны, императоры династии Южная Сун прибегли к вмешательству в содержание творчества художников. Министры того времени часто любят придумывать истории о счастливых предзнаменованиях, угождая внутренним потребностям императора: «возрождение», «восстановление страны» «встреча с северными народами», «присоединение к Хань» и другие сюжеты для самоутешения были чрезвычайно распространены в то время; эти картины и есть доказательство того, что история эпохи Сун о подвигах правителя Синь Цзюня сфабрикована. Чтобы подтвердить титул императора Чжао Гоу, художник Сяочжао написал по прямому указанию, придуманному цзедуши(посадником) Цао Сюн, серию картин «Счастливое предзнаменование к восстановлению страны.»

Китайские художники стиля гохуа впервые начинают изображать военные сцены в живописи в период династии Мин. В минскую эпоху появляются картины с сюжетами «Усмирение варваров» («Пинфаньту 平番得胜图»), «Пираты вокоу»(японские пираты)(«Вэйкоуту 倭寇图»), «Сопrotивление вокоу» («Канвэйтуцзюань 抗倭图卷»). Очевидно, что в этих работах художники непосредственно представляют зрителям бой в качестве главного сюжета, а в изображении битвы появляется мощное чувство столкновения.

Таким образом, все-таки можно констатировать наличие определенных предпосылок для формирования батального жанра в китайском изобразительном искусстве накануне рассматриваемой нами эпохи.

## **II. 2 Анализ технологий серии офортных произведений «Усмирение Западного края».**

При рассмотрении законченной версии батальных изображений можно увидеть применение двух технологий: “травленный штрих” и “резцовая гравюра”. Можно сделать вывод о том, что на раннем этапе мастера гравирования использовали способ “травленный штрих”, нанося гравировку на медные пластины. Однако впоследствии гравировщики начали использовать технику “резцовая гравюра”, что позволило нанести множество деталей на изображение. Все 16 листов серии «Усмирение Западного края» были полностью готовы только спустя длительный промежуток времени тщательного гравирования, а также добавления множества компонентов.

После завершения нанесения гравировки на медные пластины следующим этапом является нанесение печати. Однако краска, используемая для серии «Усмирение Западного края», обладала особенными свойствами. Основными компонентами краски являлась барда виноградного вина, которая томила для сгущения. Данный тип типографской краски в наибольшей степени подходит для проникновения в прожилки гравирования на медных пластинах. Барда от виноградного вина также содержит масло виноградных косточек. Масло виноградных косточек бесцветное и безвкусное, обладает более сильной стойкостью к окислению, благоприятно для долговременного хранения красок от воздействия света, теплового излучения, контакта с воздухом, вследствие чего краска может окислиться. Масло виноградных косточек выполняет в данном случае роль дополнительного средства, являясь растительным маслом, оно в наибольшей степени подходит для офортной краски. При необходимости во время нанесения краски медные пластины нужно протереть тонкой тканью, заново тщательно протереть ладонью. Следует равномерно распределять усилия во время протирания, обеспечивая соответствующую степень впитывания типографской краски.

Во время создания серии офортов «Усмирение Западного края» использовалась бумага одинаковой степени жесткости. Внешняя поверхность бумаги должна была быть особенно чистой и светлой, данный тип специальной бумаги назывался (Гран- Лувуа), поставку которой обеспечивал торговец

Prudhomme. “Бумага «Grand Louvois» очень дорогая, лист бумаги «Гран-Лува» (Grand Louvois) стоит ровно столько же, как и лист медной пластины.”

(Cordier, 1913, p. 9–10) Таким образом проявлялось отношение ответственного лица к своей работе. Кошен подчеркивал, что после изготовления медных пластин типографские работы также должны быть завершены французскими мастерами. В своем послании «Отправленное в столицу с иностранными купцами письмо от руководителя работ по гравировке Кошена» он говорил: «Данная технология не только сложна для новичков, но и из числа сотен мастеров, практикующихся в данной технологии, на протяжении множества лет найдется не более 4-5 человек, обладающих нужными способностями. Лучший мастер по правильному методу может напечатать тысячу гравюр из одной пластины, после этого пластину еще можно использовать. Неопытному художнику крайне сложно создать хорошее произведение, но очень просто повредить пластину. Если штрихи на пластине были повреждены, то даже если впоследствии отполировать пластину заново, на медной пластине останутся отпечатки. Данная пластина будет негодной для дальнейшей обработки. Следует избегать наступления данного рода событий». («Отправленное в столицу с иностранными купцами письмо от руководителя работ по гравировке Кошена», от 4 августа 35 год правления императора Цяньлуна (22.08.1770), хранится в музее Гугун Тайбэй, 013260.)

**II. 3 «Характеристика эпиграфических материалов и исторических сюжетов серии офортов «Усмирение Западного края»».** В данном разделе второй главы рассматриваются сюжеты офортов и созданные императором Цяньлуном к этим офортам стихи, таким образом автор всесторонне проанализировал и восстановил ход конкретных исторических событий, изображенных на офортах серии «Усмирение Западного края».

На офортах «Усмирение Западного края» изображены три важнейших битвы в период с 20 по 24 годы правления императора Цяньлуна: «Усмирение джунгаров (Давац)» (1755), «Усмирение Амурсаны» (1755-1757), «Усмирение восставших старшего и младшего ходжей» (1758 — 1759). Всего было изготовлено, как уже было сказано выше 16 офортов; на каждом из них император Цяньлун собственноручно написал эпические поэмы собственного сочинения. На первых пятнадцати офортах написано по одному стиху, на последнем – восемь. В основном главная тема стихов – это новости о военных действиях, доходившие до императора Цяньлуна во время войны. Данные стихи император сочинил в период военных действий. Также есть шесть стихов,

написанные императором после завершения черновых набросков «Усмирения Западного края», и они, в свою очередь были созданы на основании сюжетов картин. Стихи в основе своей являются повествовательным произведением. По большей части в них описываются детали и обстоятельства происходивших на северо-западе страны сражений. По этой причине в данной работе дан перевод на русский язык стихов императора Цяньлуна, а также исследован ход и обстоятельства военных действий, изображаемых на офортах.

На 10 году правления императора Цяньлуна (1745 год) на северо-западе между джунгарскими князьями Даваца и Амурсаной началась борьба за престол, повлекшая за собой почти что десятилетие отчаянных сражений. Перед этими событиями Амурсана заключил союз с правителем джунгар Даваца, по которому он получал право управлять определенной территорией. Тем не менее, после захвата политической власти новый хан Даваца отказался выполнить свое обещание и не наградил Амурсану за верную службу, что привело к вражде между Амурсаной и Даваца. Продолжительная и непрекращающаяся борьба привела к ухудшению экономики Джунгарского ханства и обнищанию народа. После многочисленных проигранных битв Амурсана был вынужден сдаться и вместе со своим более чем двадцатитысячным племенем обратился к цинскому двору с просьбой отправить войско против мятежника Даваца. Данная просьба соответствовала замыслам императора Цяньлуна, посчитавшего, что пришло время исполнить заветы предков. И в феврале двадцатого года правления императора Цяньлуна (1755 год) было отправлено войско для усмирения джунгар. Цинская армия разделилась на две части, и через три месяца они вновь встретились у Боро-тала, а второго мая (11.06.1755) достигли Или. За все это время цинская армия не встретила никакого вооруженного сопротивления. Она победоносно вступила на территорию джунгар.

Когда цинская армия достигла Или, Сяо Тин (啸亭) записал: «В каждом большом поселении на несколько тысяч дворов и маленьком на несколько сотен домов не было такого, чтобы люди не встречали армию с подношениями. Пройдя несколько тысяч ли, армия ни разу не столкнулась с сопротивлением».

На первом офорте «Прием капитуляции усмирённой Или» из серии «Усмирение Западного края» изображены описанные выше события. Расположенный на офорте «Стих, повествующий о победе войска при усмирении Или» был написан императором Цяньлуном в 1755 году.

На вышеуказанном офорте мы видим в отдалении медленно идущие ровные и стройные ряды цинской армии. В центре офорта в первом ряду верхом на белых лошадях едут военачальники. Они спокойно и невозмутимо принимают дань и капитуляцию каждого племени Или. На офорте справа идет непрерывный поток покоренных людей, пришедших из удаленных мест. Мы видим, что художник хотел показать, что цинское войско пришло при поддержке и по воле народа.

Комментарий к стиху на офорте гласит: «По донесениям от полковника Амурсаны и других армия дошла до Или. Все племена их радостно встречают. Женщины и дети издают приветственные возгласы, словно их спасли от бедствия». Таким образом, по причине мятежа уйгуров данная местность страдала от военных столкновений на протяжении нескольких лет, в то время как простые люди мечтали о наступлении мирного времени. После взятия данной территории цинской армией, джунгарский хан Даваци во главе с десятью тысячами людей, покинув Или, занял оборонительную позицию на юго-западе у горы Гэдэншань (格登山). Цинская армия начала преследование и настигла Даваци у подножья горы, где и произошло столкновение. «Ночью 14 мая по лунному календарю (23 июня) предводитель цинской армии отправил Аюйси (阿玉锡) во главе с 22 кавалеристами в место расположения Даваци, которые стремительно разгромили войско мятежника.»

В данной главе таким образом последовательно рассматриваются конкретные исторические сюжеты всех 16 офортов и даются переводы на русский язык стихотворных произведений императора.

**Третья глава «Иконографический и стилистический аспекты серии офортов батального жанра «Усмирение Западного края»». Данная глава разделена на три раздела.**

**III. 1 «Иконографическая характеристика батальных сцен серии офортов «Усмирение Западного края»».**

В период правления Цяньлуна в цинской армии главное место занимали «восьмизнаменные» войска и войска «Зеленого знамени». Войска «Зеленого знамени» отвечали за безопасность внутри страны, а «восьмизнаменные» являлись основной силой, защищающей приграничные территории. По изображенному воинскому знамени на палатке главнокомандующего на цветном варианте эскиза офорта «Сдача правителем Турфана своей крепости»,

а также по снаряжению военачальников армии можно безошибочно определить, что именно цинские восьмизнаменные войска участвовали в сражении на Северо-Западе. При этом рассматривая батальные сцены исследуемых нами офортов, можно видеть, что цинская армия данного периода уже отказалась от шлемов и доспехов, использованных ранее. Солдаты сражаются в обычных холщовых платьях и войлочных шапках; на них почти нет какой-либо военной защитной экипировки. Есть особая историческая причина для такого изображения обмундирования в серии офортов «Усмирение Западного края». Так как использование во время сражений огнестрельного оружия получило широкое распространение, а традиционные тяжелые доспехи уже не могли защитить от ружей, цинский двор решил полностью отказаться от сковывающих движения доспехов, чтобы за счет уменьшения веса снаряжения, наоборот, увеличить маневренность войска во время битвы. По этой причине император Цяньлун еще на 4 году своего правления (1739 год) начал совершенствовать шлем и доспехи цинской армии. Сначала неоднократно уменьшали «железные листы» доспехов вплоть до того, что в итоге доспехи превратились в «комфортные и изящные, неопишимо невесомые железные пластины» (Мао Сяньминь, 2008), что даже император считал, «что железный шлем и доспехи следует только иногда носить при выступлениях». Это привело к тому, что традиционные доспехи стали церемониальной одеждой, которую носят только во время военных парадов. Именно по этой причине на офортах серии «Усмирение Западного края» воины во время битв изображены без доспехов и только некоторые офицеры одеты в хлопчатобумажные доспехи без железных листов с тем, чтобы продемонстрировать свой статус (на самом деле такие доспехи едва ли могут защитить от пуль кремневого ружья). Например, на офорте «Снятие осады на реке Черная Вода (Аксу)» хлопчатобумажные доспехи надеты на полководце Чжао Хуэй (兆惠), который вел войска в атаку. По той же причине на офорте «Встреча и вынесение благодарности воинам, отличившимся при усмирении уйгуров», а также других офортах, на которых изображены церемонии поздравления с победой или взятия в плен и другие церемонии, мы также видим множество одетых в хлопчатобумажные доспехи воинов цинской армии.

На офортах неприятельские войска изображены в национальной одежде и обмундировании северо-западных джунгар и уйгур. Солдаты неприятеля также ведут бой без доспехов. На офорте «Сражение при Орой-Джалату» изображено, как армия противника обращается в бегство после неожиданной атаки цинской

армии на ее лагерь. Стоит отметить, что на переднем плане данного произведения расположены несколько обнаженных воинов противника, не успевших надеть снаряжение, а в центре композиции, чтобы усилить драматизм ситуации, изображены воины, спасающиеся от преследования цинской армии. В данном случае художник задумал при помощи данного приема показать бедственное положение неприятеля во время атаки цинской армии. Также стоит отметить, что хотя в европейском изобразительном искусстве можно часто встретить изображение полностью обнаженного тела, в истории китайского изобразительного искусства, тем не менее, существует крайне мало работ, на которых можно увидеть обнаженные тела. Сохранение традиционных правил этикета и воспитания привело к тому, что в основном художники стали считать данную тему табуированной, особенно при создании работ для императорского двора. Работы с изображением обнаженных тел в основном считались недостойными высокого искусства, поэтому в книгах «Записки об известных картинах прошлых династий» (历代名画记 – «Лидай минхуа цзи») и «Альбом картин периода Сюаньхэ» (宣和画谱 – «Сюаньхэ хуапун») совсем нет данного рода произведений. На этот раз император Цяньлун решил закрыть глаза на такое европейское «новое» эстетическое восприятие и разрешил Джузеппе Кастильоне, который руководил работой художников, изобразить «обнаженку» на офортах, посвященных военным походам императорского двора. Это появление «ню» в придворном искусстве эпохи расцвета цинского периода имело в дальнейшем соответствующее значение для истории китайского изобразительного искусства.

### **III. 2 «Стилистический аспект серии офортов «Усмирение Западного края»».**

Поскольку первоначальная главная цель, стоящая перед Джузеппе Кастильоне и другими мастерами, ответственными за исполнение 16 эскизов серии «Усмирение Западного края» состояла в отправке их в Европу для того, чтобы затем по этим эскизам были созданы офорты, в данной диссертации создание в Китае эскизов офортов, их прибытие к французским граверам, и последующая печать рассматриваются в качестве единого творческого процесса. По этой причине, при обсуждении стиля офортов, художники, участвовавшие в создании эскизов офортов, и граверы, участвовавшие в гравировке медных досок «Усмирения Западного края», рассматриваются на равных, в качестве непосредственных авторов данного художественного проекта.



Авторами гравюр была группа из девяти французских офортистов, возглавляемая выдающимся деятелем искусства, это Шарль-Николя Кошен, именуемый Младшим ( Charles Nicolas Cochin; 22 февраля 1715, — 29 апреля 1790). Он был полностью ответственен за деятельность по созданию гравюр, за исключением необходимого контроля стадий гравирования и печати, а также обеспечения качества произведений. Еще более важно то, что для обеспечения единства целостности и стиля картины, он требовал, насколько только возможно, осуществления контроля каждого этапа создания офортов. Если смотреть с этой точки зрения, можно сказать, что Кошен является главным автором, руководившим созданием гравюр «Усмирение Западного края».

Согласно указу императора Цяньлуна от 27 ноября 1764 года: «(для) 16 картин (по теме) усмирения Или и других местностей, повелеваю подготовить эскизы Джузеппе Кастильоне, и в подходящее время представить на высочайшее рассмотрение» (Чжунго, 2002, с. 5), отчетливо видно, что император Цяньлун назначил именно Джузеппе Кастильоне лицом, ответственным за изготовление всего артпроекта, который мы в настоящее время называем «Усмирение Западного края».

Джузеппе Кастильоне стал главным автором эскизов «Усмирение Западного края», при этом самое важное заключается в том, что он определил единое содержание художественных картин-офротов, в том числе и способ композиции. Кошен, и другие французские офортисты определили завершенные приемы гравюр-офротов, и итоговый стиль представленного на картинах изображения.

### **III. 3 Сравнительный анализ методов и художественного языка.**

В истории изобразительного искусства известны многие системы перспективы, на Западе главное значение имеет классическая прямая линейная перспектива, а также сложившаяся гораздо ранее обратная перспектива, однако на Востоке, и в Китае прежде всего особое развитие получила воздушная перспектива.

В современном художественном произведении термин «перспектива» в целом обычно подразумевает только прямую линейную перспективу и воздушную перспективу, первая из которых представляет собой способ передачи объема и пространства в двухмерной плоскости художественного изображения. В настоящее время на поверхности картины демонстрируется

перспектива, рассчитанная на неподвижную точку зрения, и предполагающая единую точку схода на линии горизонта (предметы уменьшаются пропорционально по мере удаления их от переднего плана). Далее демонстрируется, как при помощи атмосферы в зрительном восприятии создается эффект диафрагмы, чем дальше расстояние до предмета, тем туманнее получается его изображение; или же после определенного расстояния предмет выглядит односторонне синим, и чем дальше, тем более цветопередача насыщена. Выделяющийся своеобразный пункт - это изменение пустоты и полноты созданной формы, изменение глубины цветового оттенка, изменение сложности и простоты формы, и другие художественные эффекты. Такие стилевые проявления также могут совмещаться в цветовой перспективе. В алтарных картинах позднего готического стиля, такие часто используемые способы углубляют подлинность изображенного на картине. Частично причина заключается в том, что в китайской национальной живописи «гохуа» обозначается выражением «у далекого человека не видно глаз, на воде вблизи не видно волн».

Когда точка зрения изображения находится сравнительно высоко, то содержащееся в изображении пространство большое, и дистанция удалена; повсюду далекий пейзаж может занять большую часть картины, а передний план, соответственно, относительно уменьшен. В таких условиях художники не используют световоздушную перспективу, чтобы избежать нечеткости значительной части изображения, или выявления избыточного синего цвета.

В вышеприведенном тексте уже упоминалось, что в офортах «Усмирение Западного края» на самом деле использована сравнительно высокая точка зрения, поэтому в изображении поверхность земли занимает значительную часть. На картине можно увидеть, что, хотя художник в некоторой степени использует световоздушную перспективу как средство размывания далекого пейзажа, однако такое ощущение ни в коей мере не является чрезвычайно сильным. Очевидно, что художник умышленно ослабил эффект световоздушной перспективы. Это приводит к тому, что расположенные на средней и дальней перспективе люди и детали ландшафта по-прежнему могут быть выявлены относительно четко. Именно такой способ выполнения и может обеспечить пространственную достоверность картины. Одновременно при этом не теряются детали, расположенные в средней и дальней перспективе изображения, для соответствия требованиям, выраженным императором Цяньлуном в части создания «детального офорта».

Наиболее наглядно это воплощено, на наш взгляд в двух офортах:

«Передача пленных при покорении уйгурских земель» и «Пир в честь доблестных солдат и офицеров», а также в произведениях, изображенных внутри сооружений и зданий, в полном соответствии с методами западного учения о линейной перспективе, что сильно отличается от изображения зданий в китайской традиции «прямолинейного контурного рисунка (Цзе хуа 界画)». В прочих батальных живописных сценах (например, «Разгром лагеря Гэдэн-Ола»), жестокие батальные сцены переднего плана доходят до находящихся на среднем плане воинских шатров, и далее доходят до расположенной на дальнем плане горной цепи. Пространство в соответствии с постоянно расширяемым изображением картины создает сильное ощущение глубины. Именно такой результат получается при использовании западной линейной перспективы. На переднем плане на земле лежит павший в бою воин, что позволяет, на наш взгляд, ассоциировать эту фигуру с произведением великого европейского мастера эпохи Ренессанса Учелло (Паоло Учелло «Три картины о битве при Романо для дворца Медичи во Флоренции. Никколо да Толентино - предводитель флорентийцев»). Тогдашние европейские художники как раз соприкоснулись с данной техникой линейной перспективы, а также создали такой способ сжатия, на палатке главнокомандующего, в картине «Разгром лагеря Гэдэн-Ола», где вид павших в бою воинов полностью продолжает европейскую манеру искусства. Такое воплощение сильно и глубоко прочувствованной динамики появляется в истории китайского изобразительного искусства впервые.

Таким образом, в серии офортов «Усмирение Западного края», не говоря уже о том, что в них, полностью или частично, для организации изображения всесторонне использована европейская линейная перспектива, на наш взгляд это то что приводит к тому, что произведение, в сравнении с предшествующим материалом китайских картин с батальными сценами, может выразить еще больший простор, и создает еще более глубоко прочувствованное пространство. Кроме того, на наш взгляд, важно подчеркнуть, что точное расположение всех предметов позволяет значительно усилить достоверность картины в целом.

Однако, несмотря на то, что все художники-авторы серии «Усмирение Западного края» в целом и в деталях применяли западную линейную перспективу, но, тем не менее, это никак не строго соответствует законам перспективы, принятой в европейском искусстве XVIII в.. Если строго следовать принципу линейной перспективы, когда видимый горизонт расположен относительно высоко, и растягивается в сторону далекого пейзажа, поэтому он может обеспечить сильное сокращение дистанции, и стать

чрезвычайно мелким, до такой степени, что невозможно разглядеть. Этот момент можно увидеть в произведениях очень многих европейских художников .

Это, очевидно, не является результатом, которого желал император Цяньлун, поэтому художники немного увеличили детали изображения людей и пейзажа на среднем и дальнем планах. Их целью было подробно показать сражающихся воинов на дальнем плане, и отчетливо показать мелкие детали. Очевидно, что такой субъективный взгляд на метод тонкой подстройки под линейную перспективу испытал влияние традиционной китайской живописи. В китайской живописи, в соответствии с сознательным настроем живописца, наибольшая роль угла зрения заключается именно в полном сосредоточении внимания наблюдателя на прекрасном пейзаже. Изображение дальнего пейзажа и гор на картинах китайской живописи одинаково берет начало в китайской национальной живописи «гохуа», с одной стороны, чтобы еще больше и, к тому же, отчетливее показать на картине горную цепь, или величественный и странный вид, или грандиозное явление. С другой стороны, часто изображаемые в традиционной китайской живописи «гохуа» облака и туман вокруг горных пиков, используются для снижения возвышенного ощущения, созданного преувеличенным масштабом каменных пиков.

Таким образом, в целом, можно сказать, что в серии офортов «Усмирение Западного края» фактически использована весьма своеобразная, полученная в результате компромисса западная перспектива, где, с одной стороны, сохранены все элементы переднего плана, созданные с помощью сжатия пространства в линейной перспективе, и получен потрясающий эффект необъятной дальней перспективы. С другой стороны, снова обращаясь к китайской живописи, изменена единая точка схода в линейной перспективе, и осуществлено искусственное регулирование первоначально установленного принципа линейной перспективы. Тем самым, в обширном пространстве художественного полотна поместилось еще больше деталей. Аналогичным образом, эффект воздушной перспективы в картине так же искусственно ослаблен.

**В «Заключение»** подводятся итоги работы

Подводя итоги проделанного нами исследования серии офортов «Усмирение Западного края», от изготовления эскизов и клише до непосредственной печати офортов, а также изучения деятельности более чем десяти китайских и иностранных художников, имеющих отношение к созданию

данной серии, нужно прежде всего сказать о том, что в период правления императора Цяньлуна из династии Цин культурный обмен между Китаем и Европой достиг значительных размеров. Предоставленные императором Цяньлуном материальные и человеческие ресурсы, а также и весьма продолжительный срок, определенный для осуществления межгосударственного сотрудничества в сфере искусства, все это является поистине беспрецедентным для того времени.

Франко-китайский художественный проект XVIII века занял почти полтора десятка лет, за это время было выполнено 16 офортов батальных сцен серии «Усмирение Западного края». Эти 16 работ посвящены трем важным победоносным сражениям воинов императора Цяньлуна на Северо-Западе Китая, а в повествующих о данных событиях стихах императора и на самих офортах запечатлено множество исторических фактов о военных действиях на Северо-Западе Китая. Главной целью изготовления офортов было распространение информации о военных заслугах и существующем политическом курсе императора и правящей династии. В настоящей работе был рассмотрен весь процесс создания серии офортов, впервые в российском искусствознании были переведены на русский язык все 16 стихотворений Цяньлуна к офортам «Усмирение Западного края» с китайского языка, проанализирован ход конкретных исторических событий, изображенных на офортах.

В вопросе популяризации произведений с изображением войны проявилось сильнейшее противоречие между политическим режимом маньчжурской династии и традиционным способом управления государством предшествующими китайскими династиями. Если посмотреть на историю изобразительного искусства древнего Китая, с зарождения цивилизации до XVIII века включительно, несмотря на то что война занимала важное место в жизни людей, она никогда не представляла сколько-нибудь большого, и тем более самостоятельного интереса для художников. Батальные сцены в произведениях живописцев и графиков Китая так и не стали основной темой. За несколько тысяч лет в истории Китая произошло бесчисленное количество как крупных, так и незначительных боевых сражений, и все же произведений с изображением батальных сцен существует совсем немного. Причина такого положения дел, на наш взгляд, лежит в основных направлениях развития китайских философских учений, идеологии правящей элиты, а также в ограниченном статусе общественного положения самих художников.

При таком положении только в период правления династии Цин

произошли значительные изменения. Основы государственного строя в соответствии с принципом маньчжуров «стрелять из лука верхом на коне», а также традиция управлять государством по принципу уважения силы, привели к тому, что с самого начала маньчжурская династия придавала особое значение военному делу. Вслед за этим появилось множество способов сохранения памяти о боевых заслугах, а офорты с изображением военных побед стали одним из изобразительных способов увековечивания таких боевых подвигов. На основании вышесказанного, произведения живописи и графики с изображением батальных сцен с целью увековечивания военных подвигов неизбежно получили популярность в период маньчжурской династии.

Важную роль также сыграли европейские художники, находившиеся при маньчжурском дворе и участвовавшие в процессе создания данной серии офортов. Они познакомили китайское общество с достаточно хорошо развившимся на Западе батальным жанром в изобразительном искусстве и с передовой техникой создания офортов. Разработанная манера письма, правила композиции и выбор основных элементов в произведениях данного жанра были затем во многом переняты художниками маньчжурской династии.

Созданная в 1764-1777 годах серия офортов «Усмирение Западного края», рассмотренная в настоящей диссертации, стала несомненно важным пунктом в истории развития батальных сцен в изобразительном искусстве Китая, а техника офорта и батальный жанр в итоге стали здесь набирать стремительную популярность. После появления данной серии во дворце маньчжурского императора постепенно сформировалось новое художественное явление – в ознаменование каждой значительной военной победы стали создаваться офорты. В процессе постепенной адаптации европейского способа изображения батальных сцен и техники изготовления офортов, в китайской гравюре в это время происходит формирование батального жанра как самостоятельного явления в контексте развития жанров китайского изобразительного искусства XVIII века.

В целом серия офортов «Усмирение Западного края» стала во многом новаторской работой среди китайских гравюр на тему батальных сцен. Как в отношении выбора сюжета, так и в отношении композиционного построения и стиля изображения в ней были объединены китайские и европейские традиции изобразительного искусства.

В научной литературе в современном российском, а также зарубежном искусствоведении есть разные определения стиля художественных

произведений раннего периода цинской династии, к числу которых относятся рассмотренные нами гравюры батального жанра - «европейский стиль» (Л. Е. Кузьменко, 1980), «цинский стиль» (М.А. Неглинская, 2005), «синоевропейский стиль» (Ма Ячэнь, 2016), (Д. В. Дубровская, 2018). В данном случае отчетливо видно стремление исследователей найти определение, который бы адекватно выразил характерные черты этого направления в искусстве Китая XVIII века, развивающегося на стыке европейского и китайского традиционного искусства, причем этот синтез в данный период, с нашей точки зрения, следует признать в истории развития китайского изобразительного искусства как исключительно плодотворный.

Одним из неопровержимых свидетельств такой плодотворности является, по нашему мнению, формирование в этот период батального жанра в китайской гравюре.

В контексте жанров традиционного китайского искусства на плоскости (“хуа”) мы, как известно, не найдем такого жанра; батальные сюжеты, проанализированные нами в картинах старых китайских мастеров, так и не сложились с течением времени в самостоятельный жанр китайского искусства. На наш взгляд, причина этому кроется, как уже было сказано, прежде всего в философских основах культуры Древнего Китая, что не давало возможности произойти органическому зарождению, самостоятельному генезису батального жанра, как, например, это происходило на рубеже конца XVI - первой половине XVII века в изобразительном искусстве Нидерландов. В Китае, как мы видим, батальный жанр формируется под большим влиянием иностранных мастеров из самых разных уголков Европы, но вместе с тем включает иконографические характеристики и композиционные особенности традиционного китайского искусства. Очень большое значение в процессе формирования батального жанра в китайской гравюре имеет положение главного заказчика - императора Цяньлуна, его эстетические предпочтения, художественный вкус и артистические таланты, конечно, оказали во многом решающее влияние. Важно подчеркнуть и тот момент, что император Цяньлун обнаружил в себе несомненные способности к развитию эстетического вкуса, в процессе общения с придворными художниками, в ходе непосредственного обсуждения новой для него техники исполнения гравюры на меди, что, как нам представляется, сказалось и на итоговых стилистических характеристиках изученного нами альбома «Усмирение Западного края».

В настоящее время культуры Китая и Запада непрестанно взаимодействуют и сталкиваются, и пересмотр особенного художественного

события начального периода маньчжурской династии обладает весьма важным значением как для Китая, так и для Запада. Мы должны, посредством изучения и переосмысления истории, пересмотреть существующие между двумя регионами проблемы взаимодействия и тем самым избежать слепого, бессистемного нахождения компромиссного художественного решения. «Усмирение Западного края» - это драгоценный памятник культуры раннего периода династии Цин, главный источник информации для изучения китайских офортов батального жанра и истории взаимодействия Китая и Запада в сфере изобразительного искусства. Хранящийся в Институте восточных рукописей РАН в Петербурге уникальный альбом с печатью «Сокровище отца императора» (“太上皇帝之宝”), по нашему мнению, относящийся к личной коллекции императора Цяньлуна, требует дополнительного тщательного изучения, кроме того, находящиеся в той же коллекции обнаруженные нами еще семь других альбомов с офортами маньчжурского двора также обладают научной ценностью и их изучение является актуальной задачей как русской, так и китайской науки об искусстве.

**Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях:**

- 1. Шу Ди. Серия офортов эпохи Цяньлуна с изображением батальных сцен в собрании Института восточных рукописей РАН // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2018. – № 1. – С. 53-71.(1,0 п.л.)**
- 2. Шу Ди. История одного франко-китайского артпроекта эпохи Цяньлуна : серия офортов с изображением батальных сцен // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2018. – № 3. – С. 111-131.(1,1 п.л.)**
- 3. Шу Ди. Роль пейзажа в китайской гравюре батального жанра: серия офортов «Усмирение Западного края» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда, Вестник МГХПА. – 2018. – № 2. часть 2 – . С. 192 -198.(0,4 п.л.)**
- 4. Сергеева Т. Д., Шу Ди. Роль иностранных мастеров в формировании батального жанра в китайской гравюре: Джузеппе Кастильоне(Лан Шинин) и Шарль-Николя Кошен Младший // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда, Вестник МГХПА.**



– 2019. – № 2. часть 1.(0,5 п.л.)

5. Шу Ди. Серия офортов «Усмирение Западного края» как новаторское произведение батального жанра в китайской гравюре XVIII в. // Синергия наук. - 2019 - № 33.(0,3 п.л.) (URL: <http://synergy-journal.ru/archive/article4226>)