ШУ ДИ

Аспирант. Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова
e-mail: net1shudi@yandex.ru

SHU DI

Post-graduate student of the Moscow State academic art institute named after V.I. Surikov of russian academy of arts)
e-mail: net1shudi@yandex.ru

При поддержке комитета фонда китайских иностранных студентов КНР (With the support of the Foundation of Chinese foreign Students)

РОЛЬ ПЕЙЗАЖА В КИТАЙСКОЙ ГРАВЮРЕ БАТАЛЬНОГО ЖАНРА: СЕРИЯ ОФОРТОВ «УСМИРЕНИЕ ЗАПАДНОГО КРАЯ»

THE ROLE OF THE LANDSCAPE IN CHINESE BATTLE PRINTS: THE PACIFICATION OF THE WESTERN LAND SERIES OF ETCHINGS

Серия офортов «Усмирение Западного края» — это первый образец масштабного изображения батальных сцен в Китае; ширина каждого офорта около ста сантиметров. Данная серия была создана в 1764–1777 годах совместными усилиями французских и китайских художников и мастеров по требованию императора Цяньлуна. Серия состоит из 16 офортов; девять из них посвящены военным действиям, а остальные семь — военному церемониалу. Более десяти китайских и европейских мастеров и художников участвовали в исключительном, требующем большого мастерства процессе создания эскизов и пластин для данной серии офортов, а также их печати. Офорты объединили в себе китайские и европейские отличительные черты изображения. Пейзажи на офортах серии «Усмирение Западного края» содержат большое количество деталей, выполнены тщательно и подробно, перед зрителем раскрываются особенности ландшафта и обстановки, а также характер военных действий, будь то военный лагерь нападающих, наступление на крепость, засада в горном ущелье и т.д. Однако каковы же функции и способы

выражения в пейзажах «Усмирения Западного края», кроме непосредственной демонстрации места событий? Во всем ли эта серия офортов, созданных, главным образом, европейскими мастерами, следует западной традиции пейзажа в батальном жанре? Чтобы ответить на эти вопросы, произведем сравнительный анализ пейзажей в произведениях батального жанра Европы середины XVII века, во-первых, а во-вторых — Китая периода правления династии Мин (1368–1644 гг.) и, наконец, в офортах серии «Усмирение Западного края».

The Pacification of the Western Land series of etchings is the first example of large-scale representation of battle scenes in China; the width of each etching is around 100 cm. This series was created in 1764–1777 by joint effort of French and Chinese artists and craftsmen at the request of the emperor Qianlong. The series consists of 16 etchings; nine of them have warfare as their subject, and other seven, military ceremonies. More than ten Chinese and European craftsmen and artists took part in the exceptional process of creating sketches and plates for this series of etchings as well as printing them, which required great skill. The etchings combined the distinctive features of Chinese and European images. The landscapes on the Pacification of the Western Land series of etchings contain a great number of details; they are very elaborate and demonstrate the particularities of the landscape and circumstances as well as the type of military activities, whether it is the attackers' camp, an attack on a fortress, an ambush in a mountain gorge, etc. However, what are the functions and modes of expression in the Pacification of the Western Land etchings, besides direct demonstration of the location where the events took place? Does this series of etchings, created mostly by European masters, follow the Western tradition of landscapes in battle scenes in every detail? To answer these questions, let us conduct a comparative analysis of landscapes in battle art, first of all in European art of mid-17th century, then in Chinese art of the Ming period (1368–1644) and then in the Pacification of the Western Land series of etchings.

Ключевые слова: Династия Цин, Китай, офорт, пейзаж, батальный жанр.
Keywords: Qing Dynasty, China, Etching, Landscape, battle genre.

Прежде всего, во всех 16 офортах художники использовали повышенную линию горизонта. Такой угол обзора позволяет сократить пространство, занимаемое пространством неба, в результате чего поверхность земли и непосредственно сцены сражения охватывают две трети, а иногда даже три четверти пространства на гравюре. Преимуществом такого композиционного решения является возможность всестороннего обзора места военных действий, а также передачи масштаба и грандиозности батальной сцены. Данный прием довольно часто встречался в европейской картине с батальными сценами XVI–XVIII века: «В конце XVI века пейзажи с батальными сценами перестали быть панорамными, а в традиции южно-нидерландской живописи превратились в картины с повышенной линией горизонта» (Строганов С.А., 2004). Несмотря на то, что возможность прямо доказать обращение авторов офортов к произведениям европейской батальной живописи отсутствует, подобных совпадений находится все же немало.

К примеру, на картине «Подмога городу Мейсену 27 февраля 1643 года», созданной в 1648 году фламандским художником-баталистом Питером Снайерсом, крепость, находящаяся в отдалении, и по форме, и по способу изображения вполне соотносится с военным шатром цинской армии, изображенным на офорте «Принятие капитуляции правителя Бадахшана», оба произведения также отличает вид сверху. В Европе того времени использование данного угла обзора в произведении с батальными сценами было распространено довольно широко. Обычно на первый план выносилась местность с относительно высоким рельефом, здесь изображались главные персонажи картины, командующие наступлением или же сами атакующие впереди. Таким образом, основные военные действия, происходящие в отдалении в местах с более низким рельефом, разворачивались перед зрителем как на ладони. Композиция, подобная вышеописанной, также встречается на офорте «Снятие осады на реке Черная Вода (Аксу)». При этом в более раннем искусстве Китая подобные изображения не встречались. В других офортах серии хотя и отсутствует изображение возвышенности на первом плане, однако также используется высокая линия горизонта. В целом, можно сказать, что офорты серии «Усмирение Западного края» в определенной степени наследуют особенности перспективы и угла обзора картинам на батальную тематику европейской традиции.

Связь между персонажами и пейзажем в большинстве случаев является ключевым моментом, влияющим на достоверность и реали-

стичность изображения батальной сцены. Изобразительное искусство батального жанра Европы XVII–XVIII вв. испытало на себе довольно сильное влияние стиля барокко и зачастую обладало композицией, которую можно сравнить с театральной сценой: в центре внимания художников — войска и боевые действия, тогда как пейзажу отводится незначительная роль своего рода декораций, выстроенных вокруг главного действия только для того, чтобы стать фоном. Будь то запечатленная на крупном плане ожесточенная схватка или масштабная панорама военных действий, везде можно увидеть, как европейские мастера специально выделяют на картине значительное пространство для изображения боя, оставляя весь центр «сцены» за противоборствующими сторонами.

Что же касается китайских офортов серии «Усмирение Западного края», то здесь мы можем видеть, что пейзаж, очевидно, играет совершенно иную роль: здесь художник старался передать зрителю ощущение присутствия, а также выразить традиционную для Китая идею связи уникальности человека и гармонии природы. Невозможно представить, чтобы на картине батального жанра европейской традиции в центре внезапно появилось большое дерево, преграждающее путь отряду, тогда как в офортах серии «Усмирение Западного края» подобные обстоятельства возникают достаточно часто, и автор, кажется, не придает этому значения. Здесь роль пейзажа не отходит на второй план, чтобы подчеркнуть особенности боевых действий, где главным героем выступает человек; выделяя основных персонажей, художник не приближает их и не выводит на первый план, позволяя человеку и пейзажу быть равноценными частями композиции, гармонично соединившись в одно целое, например, в офорте «Разгром лагеря Гэдэн-Ола», вплоть до того, что невнимательный зритель может отнести произведение к жанру пейзажа, вместо батального. Если в изобразительном искусстве с батальными сценами Европы XVII века пейзаж использовался для дополнения и завершения композиции изображения, прежде всего, людей, то в «Усмирении Западного края», скорее, похоже, что люди изображены таким образом, чтобы удовлетворить требованиям окружающей природы.

Причины этого, на наш взгляд, вероятно, кроются в том, что европейская художественная традиция проистекает из древнегреческой культуры, отличающейся преобладанием антропоцентризма. После эпохи Возрождения значение человека подчеркивается еще сильнее. Антропоцентризм и гуманизм в философской мысли западной культу-





Рисунок 1. Ж.-Ф. Ле Ба (J.Ph. Le Bas). Снятие осады на реке Черная Вода (Аксу) (黑水围解), 1771, 58 x 95 см, Национальный музей Гугун, Тайбэ
Рисунок. 2. Н. де Лонэ(N. de Launay). Сражение при Есиль-Кёль-нуур (伊西洱库尔淖尔之战), 1772, 58 x 95 см, Национальный музей Гугун, Тайбэ

ры, несомненно, задали вектор развития изобразительного искусства, где изображение человека заняло центральное место, и произведения европейского искусства батального жанра XVII века не являются исключением. Человек является главной фигурой на батальных картинах, поэтому пейзаж не должен стать препятствием для ключевых персонажей или войска, ведь цель художника — показать подвиг героев или битву. В качестве приоритета для европейских художников батального жанра являлась передача ощущения силы героев, мощи армии и грандиозности битвы. Так, например, в типичной для баталистики XVII столетия голландской живописи конца 1610-х годов «изображение боя стало главной целью художников. Картина битвы заняла весь первый и средний план, оттеснив на дальний план и на края пейзаж» (Строганов С.А., 2004). Несмотря на то, что не все европейские живописцы того времени полностью оставляли без внимания пейзаж, мало кто при изображении батальной сцены выделял для него значительное место на картине.

С другой стороны, на офортах серии «Усмирение Западного края» отношение к роли изображения человека отличается от европейской традиции. Художники здесь часто помещают войска в очень сложное естественное окружение, где скалы, деревья и реки перемешиваются и заполняют почти все пространство гравюры, тогда как армия укрывается среди них, гармонично сливаясь с окружением. Таким образом, сложный ландшафт служит здесь для передачи эстетического чувства. Способ изображения такого рода связи между человеком и пейзажем в определенной степени следует художественной традиции эпохи дина-

стии Мин. Вспомним, например, альбом иллюстраций «Защита границы трех провинций» («Саньшэнбэйбяньтуцзи 三省备边图记»), и известную картину «Сопротивление вокоу» («Канвэйтуцзюань抗倭图卷»). На основании вышесказанного можно предположить, что Джузеппе Кастильоне и другие европейские художники при дворе императора Цяньлуна во время работы над эскизами офортов серии «Усмирение Западного края» творили совместно с китайскими художниками, либо обращались к изображениям батальных сцен, ранее созданных в Китае.

Связь между пейзажем и человеком на офортах серии «Усмирение Западного края», несомненно, отражает особое отношение к природе, принятое в традиционной китайской живописи. В Китае уже «в период Вэй-Цзинь (220–420 гг. н.э.) зародился самобытный жанр пейзажа — «горы и воды»» (Гэ Лу, 2009, с. 40), а также создавались различные произведения искусства, изображающие пейзажи. Что же касается европейского искусства, то, насколько нам известно, жанр пейзажа становится самостоятельным, только начиная с эпохи Возрождения, с XVI века. Конечно, в древности и в эпоху Средневековья элементы пейзажной живописи имеют место в росписях храмов, в иконах, в произведениях декоративно-прикладного искусства и, прежде всего, конечно, в средневековых миниатюрах. Однако в Китае художники с трепетом относятся к пейзажному жанру с глубокой древности и по сей день. На наш взгляд, особое место пейзажа в китайском искусстве связано с культурной обстановкой, общественной и философской мыслью древнего Китая. Не вдаваясь в обсуждение этой глубокой темы, стоит отметить, что многие китайские художники древности посредством обращения к живописи в жанре «горы и воды» познавали окружающий мир (природу) и сближались с ним. В категориях даосской философии природа превосходит человеческое существование, человек является лишь малой частью бесконечной вселенной, а вовсе не повелителем мира. «Человек должен познать законы вселенной и подчиниться им, только так он сможет найти свое место в мире» (Ли Чунь, 2010, с. 83), это и называется следовать «Дао». Эта идея очень естественно отразилась в китайской живописи после периода Вэй-Цзинь, когда художники не скрывали своего благоговения перед природой и стремились выразить в искусстве свои размышления о связи человека и природы (вселенной).

На известном произведении китайской живописи «Жилище в горах Фучунь 富春山居图», выполненном художником эпохи Юань (1280–

1367 гг.) Хуан Гунваном, изображен весь пейзаж реки Фучуньцзян. На почти 10-метровом свитке художник разместил всего несколько небольших фигурок людей, скрытых внутри ландшафта. Если не приглядываться внимательно, их существование можно и вовсе не заметить. Обширное пространство и крохотные люди вместе создают невероятно мощное ощущение визуального контраста, порождая уникальные эстетические переживания и глубокие философские размышления. На картине другого знаменитого художника эпохи Северная Сун (960–1127 гг.) Фань Куаня под названием «Одинокий приют у горного потока 临流独坐图» изображенная на дальнем плане горная вершина не просто не приуменьшена, а, наоборот, кажется сильно выделяющейся, — ее четкие контуры буквально притягивают к себе взгляд зрителя. В то же время, на переднем плане у подножья горы едва заметно изображены символы человеческой цивилизации — скромные хижины, к этому месту на картине взгляд зрителя обращается в самую последнюю очередь. Такого рода метафоры, скрытые в композиции, пронизывают всю китайскую живопись, отражая особенности эстетики и философии традиционного Китая.

На протяжении многих веков китайские художники трепетно относились к подобному диалогу между человеком и пейзажем, что, на наш взгляд, ничуть не уступает энтузиазму мастеров европейского Возрождения в изучении перспективы. Данное эстетическое восприятие природы в китайском стиле на протяжении истории развивалось, обретало собственные черты и распространялось, постепенно превратившись в своего рода общую культурную память китайских художников. Пейзаж на гравюрах серии «Усмирение Западного края», в свою очередь, является результатом данного подсознательного отношения к природе, характерного для традиционной китайской культуры.

Библиография:

1. *Гэ Лу.* Исторический трактат о китайской живописи. Издательство Пекинского университета, 2009. С. 40. (葛路，《中国画史论》，北京大学出版社，2009. P. 40.)

2. *Ли Чун.* Анализ «Дао» и эстетический мысль в китайском традиционном пейзаже. Художественная академия провинции Хунань, 2010. С. 89.(李春，浅论“道”与山水画的审美思想，湖南师范大学美术学院，2010. P. 89.)

3. *Строганов С.А.* Проблемы генезиса батального в жанра в голландкой живописи первой половины XVII века. Дисс. канд. искусствоведения. М., 2004.