

**Московский государственный академический художественный
институт имени В. И. Сурикова
при Российской академии художеств**

На правах рукописи

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Кандидат исторических наук
Сергеева Татьяна Демьяновна

Москва-2018г.

Оглавление

Введение	4
Глава I. Историко-культурный и художественный контекст создания серии офортов эпохи Цяньлуна с изображением батальных сцен.....	11
1.1 Культурно-художественное взаимодействие Востока и Запада в процессе создания франко-китайского художественного проекта XVIII века.....	11
1.2 Историко-культурный статус серии офортов «Усмирение Западного края» в момент создания и проблема перевода названия данного памятника искусства.....	25
1.3 Серия офортов эпохи Цяньлуна с изображением батальных сцен как памятник изобразительного искусства и культуры в российских коллекциях. Проблемы обретения коллекции.....	28
Глава II. Серия офортов «Усмирение Западного края» как новаторское произведение батального жанра в китайской гравюре.....	40
2.1 Эволюция военных сюжетов в произведениях китайского изобразительного искусства.....	40
2.2 Анализ технологий серии офортных произведений «Усмирение Западного края».....	45
2.3 Характеристика эпиграфических материалов и исторических сюжетов серии офортов «Усмирение Западного края».....	53
Глава III. Иконографический и стилистический аспекты серии офортов батального жанра «Усмирение Западного края».....	101
3.1 Иконографическая характеристика батальных сцен серии офортов «Усмирение Западного края».....	101
3.2 Стилистический аспект серии офортов «Усмирение Западного края».....	122

3.3 Сравнительный анализ методов и художественного языка.....	128
Заключение.....	139
Примечания.....	145-158
Библиография.....	159-169

Приложение

I. Текстовые части серии офортов «Усмирение Западного края».....	1-10
II. Список иллюстраций.....	11-20
III. Альбом иллюстраций.....	21-81

Введение

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. На офортах изображены события, связанные с возвращением северо-западных территорий и усмирением ойратов, джунгаров, хана Даваца, Амурсаны правителя Джунгарского ханства и старшего и младшего ходжей с юга гор Тяньшань на 20 (1755), 22 (1757) и 24 (1759) годах правления императора Цяньлуна. История создания офортов необычна. Сначала четыре европейских миссионера - Джузеппе Кастильоне (Guiseppe Castiglione), Иоанн Дамаскен Салустий (Joannes Damascenus Salust), Игнаций Сикельбарт (Ignatius Sichelbart) и Жан-Дени Аттире (Jean-Denis Attiret), – создали в Пекине эскизы, которые на 30 году правления императора Цяньлуна были отправлены во Францию в институт искусств для изготовления с них офортных пластин и последующей печати гравюр. На 39 году правления императора Цяньлуна пластины и по 200 офортов с каждой пластины были отправлены в Китай, где в Пекине были напечатаны дополнительные копии. Изображенные на офортах главные сражения с джунгарами и уйгурами на северо-западе при Цяньлуне, императоре династии Цин, представляют собой важный исторический документ. Также с точки зрения истории искусства стоит отметить, что впервые в истории Китая при создании значимого произведения искусства была использована по примеру Европы тема батальных сцен и европейский вид искусства (офорт). Кроме того это был

первый и единственный случай в истории династии Цин, когда император по своей инициативе и за большие деньги заказал изготовить произведения искусства в европейской стране.

Более десятки 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 изобразительной техники, что в большей степени отражает тот факт, что в тот период времени культурный обмен между традиционной китайской цивилизацией и вступившей в новую эпоху европейской цивилизацией был незначителен. Прибывшие в Китай гравюры произвели значительный эффект на маньчжурский двор. Прекрасное и выразительное соединение искусной французской техники офорта и хорошо разработанной в Европе в области изобразительного искусства темы батальных сцен вызвало крайнее одобрение императора Цяньлуна, а затем привело к тому, что при маньчжурском дворе начали активно изучать и перенимать технику офорта с изображением батальных сцен, а также к тому, что европейские офорты с изображением батальных сцен мгновенно приобрели несомненную популярность. Основным объектом изучения в данной диссертации являются все созданные во Франции офорты серии «Усмирение Западного края», а также написанные на офортах императором Цяньлуном. Предметом исследования является процесс знакомства китайцев с основами творческого метода и стилистическими приемами западного батального жанра и высочайшей технологией европейского офорта, положивший начало формированию европейского батального жанра в гравюре Китая XVIII в.

Историография вопроса

Степень научной разработанности темы. Для рассматриваемой темы большое значение имеет литература, которая посвящена изучению самой серии офортов «Усмирение Западного края».

В нынешнее время серия офортов «Усмирение Западного края» более изучена в Европе, в Китае и в Японии, в то время как в России данный вопрос почти не изучен.

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 Цифу (莊吉发), Вэн Ляньси (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 (闫辉等). 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» (乾隆西域战图密档荟萃), в которой в виде снимков опубликованы все хранящиеся в архиве офорты и документы. Обе работы предоставили ученым широкое поле для исследований. Тайбэйский Музей Гугун также опубликовал хранящиеся в музее архивные документы, связанные с гравюрами данной серии. Среди них присутствуют «Доклад императору об отправке во Францию 4 медных клише для гравировки «Победы над усмирёнными джунгарами и уйгурами», «Иностранные купцы привезли послание в Пекин от главного гравёра Кошена» и другие крайне важные исторические документы. Все эти документы представляют большую ценность для понимания того, как цинский двор и Франция установили отношения и того, как эти отношения протекали.

Одновременно за последние несколько лет за границей также появились новые исторические документы, например: «Павильон Цзыгуан» (Bilder für die Halle des Purpurglanzes chinesische Offiziersporträts und Schlachtenkupfer der Ära Qianlong (1736-1795); Паскаль Торрес написал «Les batailles de l'empereur de Chine : La gloire de Qianlong célébrée par Louis XV, une commande royale d'estampes»; Тая Сзрайбер (Tanya Szrajber) написала «Победы императора Цяньлуна» (The Victories of the Emperor Qianlong). Также были обнаружены некоторые французские исторические документы. Так Никлас Леверенз (Niklas Leverenz) написал работу «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 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. Ма Ячжэнь в работе «Изображение войны и военные победы императора Цяньлуна (1736-95) при создании империи – «Усмирение Западного края» в качестве главного объекта исследования» (戰爭圖像與乾隆朝 (1736-95) 對帝國武功之建構—以《平定西域战图》為中心) наряду с исследованием серии «Усмирение Западного края» дает достаточно хороший анализ древнекитайских работ, изображающих батальные сцены, а также описывает политические причины возникновения работ с изображением батальных сцен.

В данной работе кроме исследований, посвященных непосредственно серии «Усмирение Западного края», тот круг литературы, который посвящен изучению взаимовлияния европейской и китайской культур, также имеет большое значение: Н.Н. Конрада, Е.В. Завадской, О.Л. Фишман, М. Салливан, Л.И.Кузьменко, А. Джексон, О. Импи, Ван Юн.

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

Среди ученых, изучающих жизнь и дело главного автора эскизов для офортов – Джузеппе Кастиля, 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. Сураева, а что касается жизни и дела французского гравера Кошена, то их изучением занимались Дидро и Н.Н. Водо.

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 «реалистичная» манера исполнения. Автор данной диссертации считает, что в процессе создания на офорты было сказано 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.

Данное исследование состоит из трех частей:

Глава 1. Изучив исторические документы, обнаруженные в Китае, Франции, на Тайване и других странах и объединив результаты предыдущих исследований, автор пытается восстановить процесс создания эскизов, пластин и всех офортов серии «Усмирение Западного края», созданных во Франции. Затем были исследованы по отдельности альбомы данной серии. В настоящее время международной научной общественности мало известно о хранящемся в Институте восточных рукописей альбоме серии офортов «Усмирение Западного края»; в редкой работе есть упоминания о нем. Обратив внимание на данный факт, автор, изучив данный экспонат, в настоящей главе описывает полученные результаты исследования.

Глава 2. Изучив сюжет офортов и созданные императором Цяньлуном для этих 16 офортов стихи, автор всесторонне проанализировал и восстановил ход конкретных исторических событий, изображенных на офортах серии «Усмирение Западного края».

Глава 3. Изучены манера исполнения, техника, сюжеты и прочие характеристики данных офортов, а также причины их выбора. В дополнение к этому, описывается развитие истории использования темы батальных сцен в изобразительном искусстве древнего Китая, а также проводится анализ

взаимосвязи между офортом и традиционным китайским способом изображения войны. Данная глава разделена на 4 параграфа: техника, манера исполнения, сюжеты и военные действия, использованные в офортах.

Глава I. Историко-культурный и художественный контекст создания серии офортов эпохи Цяньлуна с изображением батальных сцен

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.

Династия Цин из немногочисленного скотоводческого народа, проживающего на севере Китая, стала правящей династией, к концу 17 века. Три императора, Канси, Юнчжэн и Цяньлун подавляли мятежи, укрепляли

политическую власть, проводя многократно войны на северо-западе страны. К двадцатому году (1755), двадцать второму году правления (1757), двадцать четвертому году (1759) правления Цяньлуна были подавлены монгольские джунгары во главе с Дабачи, правитель джунгаров Амурсана, а также уйгуры по южным склонам гор Тянь-Шань во главе с братьями Ходжа, после чего Северо-западные территории вновь были присоединены к территории династии Цин. Во время поздравления подданными Цяньлун объявил о возобновлении Павильона Цзыгуан ¹, а также, следуя образцам династии Тан, поручил создать портреты в честь победы ста министров и солдат, которые внесли более выдающийся вклад в кампанию. В дополнение к составлению традиционных китайских мемуаров, таких как героические фигуры и построение мемориальной доски, император Цяньлун сделал заказ европейским мастерам на изготовление офортов с батальными сценами для прославления своих собственных подвигов. Это серия офортов с батальными сценами «Усмирение Западного края» (полное название «16 стихотворений и военных картин об усмирении Западного края с надписями императора Цяньлуна»). Эскизы серии офортов были завершены Джузеппе Кастильоне совместно с тремя европейскими художниками при маньчжурском императорском дворе в 1764 году. Процесс изготовления, который продолжался почти 13 лет, достаточно драматичен. В этой главе автор, изучив соответствующие архивные материалы, пытается раскрыть историю изготовления серии офортов и определить все существующие названия данной серии.

Архивная запись от 5 ноября 29 года правления императора Цяньлуна (27.11.1764)²: «В пятый день лунного месяца, приняты Дэ Куй, внештатный помощник Ли Вэньчжао, и получили указ, в 25 день 10-го месяца (18 ноября 1764 года) от старшего дворцового евнуха Ху Шицзе: в честь победы в местности Или, и других местах, создать 16 полотен, поручить их изготовление Джузеппе Кастильоне, по завершении предоставить на

рассмотрение. Далее, передать его генеральному инспектору Гуандунской таможни для передачи во Францию, и поручить мастерам в соответствии с ним выполнить офорты, способ изготовления произведений определяется Джузеппе Кастильоне. Быть посему». (Чжунго, 2002, с. 5). Сведения из данного архива являются самой ранней записью о серии офортов «Усмирение Западного края». Здесь можно увидеть четкие пожелания императора Цяньлуна об изготовлении эскизов картин, а также замысел отправки произведений во Францию для освоения техники офорт. Однако в действительности с момента приказа Цяньлуна о создании картин о военных действиях на северо-западе уже прошло четыре года после окончания войны на северо-западе. О причине данной ситуации имеются сведения в пост-скриптуме одного письма, которое, как считается, написал своим братьям-иезуитам в Европу из Пекина осенью 1765 г. словенский миссионер А. Галлерштайн (Augustin Hallerstein, 劉松齡 Лю Сун-лин, 1703–1774), служивший при Цяньлуне начальником приказа по астрономии и календарю (欽天監監正 циньтяньцзянь цзяньчжэн). Относительно желаний Цяньлуна заказать в Европе 16 гравюр, изображающих Усмирение Западного края, Галлерштайн писал следующее: «После того как закончилась война в Западном крае, император приказал нарисовать 16 больших батальных полотен, которыми украсил дворцовые покои. Затем он приобрел несколько произведений на ту же тему гравера Ругендаса из Аугсбурга. Как только император увидел их, они ему чрезвычайно понравились. Император приказал нашим людям — магистру Йозефсу Кастильоне (он из Милана, сейчас ему 78 лет, и уже 49 из них он живет в Пекине, но сметливости и способностей ему не занимать), патеру из Богемии Игнациусу Зихербарту, магистру из Франции Дионисиусу Аттире, а также римскому патеру Дамасенусу, августинцу-проповеднику, — изготовить уменьшенные копии этих полотен»³. (Токио Таката, 2011, 3)

Из этого сообщения видно, что спустя незначительное время после окончания военных действий на северо-западе по приказу императора Цяньлуна в 1760 году было создано 16 произведений большого формата, отображающих военные действия ⁴ (илл.1) . 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 художника из Аугсбурга Ругендаса (Georg Philipp Rugendas, 1666–1752). Только тогда он выразил надежду, что данные 16 произведений большого формата 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 создания офортов. Стоит отметить, что до этого момента европейская техника офорт уже имела определенную степень распространения в Китае, вплоть до того, что Дворцовое Управление, при содействии европейского миссионера Маттео Рипа (Matteo Ripa, Ма Го-сянь 1682 -1746), служащего во дворце, успешно создало серию картин в технике офорт «Написанные по высочайшему повелению «Тридцать шесть произведений «Горное убежище от летнего зноя» (避暑山庄三十六景图) (илл.2) . Однако, настоящие реалистические офорты высокого уровня пока что не возникли. Стоит отметить, что появление офортов художника Ругендаса стало решающим фактором для создания произведений в технике офорт «Усмирение Западного края». Действительно, иконография и стиль серии офортов «Усмирение Западного края» схожи с созданными ранее 16 крупными полотнами. На основании исследований известного китаевода Не Чунчжэн одно из полотен большого формата «Великая победа при Хурмане», хранящееся в Этнологическом музее Берлина (Ethnologisches Museum), можно сказать, что «данные картины на шелке о военных событиях расписаны красками, ширина составляет 366 см, длина 388 см ... все эти

произведения заслуживают быть выставленными в галерее павильона Цзыгуан». (Не Чунчжэн, 2014,4). Что касается автора этих полотен, насчет него отсутствуют соответствующие литературные записи, однако данные картины с изображением военных событий, и последующие серии офортов «Усмирение Западного края» исследователи определенно относят к «европейскому стилю» (Не Чунчжэн, 2014,3). Не Чунчжэн предполагает, что авторами эскизов для созданных в серии офортов «Усмирение западного края», являются Джузеппе Кастильоне (Joseph Castiglione 郎世宁 Лан Ши-нин, 1688–1766, итальянец, магистр Ордена иезуитов) совместно с Жан-Дени Аттире (Denis Attiret 王致诚 Ван Чжи-чэн, 1702–1768, француз, магистр Ордена иезуитов), Игнаций Сикельбарт (Ignace Sichelbart 艾启蒙 Ай Ци-мэн, 1708–1780, чех, патер Ордена иезуитов) и Иоанн Дамаскен (Jean Damascène 安德义 Ань Дэ-и). Названные четыре художника, работавших в одно и то же время в Китае при дворе Цяньлуна в европейской манере, должны были принимать самое активное участие в создании этих батальных произведений большого формата.

Из архивов маньчжурского дворца от 5 ноября 29 года (27 ноября 1764 года) следует, что до создания эскизов картин «Усмирение Западного края», император Цяньлун уже утвердился в решении о том, что после завершения работы над эскизами следует «передать их генеральному инспектору Гуандунской таможни для передачи во Францию, и поручить мастерам в соответствии с ними выполнить офорты». В то время судоходство между Китаем и Европой еще не было существенным, и сведения о западном искусстве также были весьма скудными. Решение императора Цяньлуна отправить во Францию заказ на изготовление батальных офортов, несомненно, было принято по рекомендации работавших в императорском дворце европейских художников.

26 мая на 30 году правления Цяньлуна (13.7.1765). «Усмирение Западного края» был опубликован обращенный к Гуанчжоу указ:

«Повелеваю создать 16 «Картин о победах в Джунгарии и других землях», и поручаю Джузеппе Кастильоне и другим [художникам] создать эскизы «Усмирение Западного края». Направить на Запад для выбора способных ремесленников, и в соответствии с эскизами изготовить офорты. Данный заказ обязательно выполнить с наибольшей тщательностью и вниманием. Необходимые материалы выдать в нужном количестве. Джузеппе Кастильоне рисует один экземпляр «Разгром лагеря Гэдэн-Ола», Жан-Дени Аттире рисует один экземпляр «Сражение при Арчуле», Игнац Сичербарт рисует один экземпляр «Прием капитуляции усмирённой Или», Жан Дамаскен рисует один экземпляр «Сражение при Хурунгуи». Сначала отправить [во Францию], чтобы быстро выполнить гравировку, после того отпечатать каждую пластину по 100 экземпляров на полных листах бумаги, и послать офорты обратно [в Китай] вместе с пластинами. Прочие 12 листов отправить [во Францию] последовательно по три раза. Быть посему»⁵.

По каким-то причинам информация о том, что данным указом император Цяньлун собирался «передать эскизы генеральному инспектору Гуандунской таможни для передачи во Францию» не была пунктуально передана гуанчжоуским чиновникам, и было написано только «отправить на Запад для отбора, и в соответствии с эскизами изготовить офорты», поэтому получивший в то время императорский указ Губернатор провинций Гуандун и Гуанси Ян Тинчжан не был уверен в том, что следует направить эскизы в какую-то европейскую страну для создания офортов, и поэтому ошибочно полагали, что император Цяньлун был намерен отправить эскизы в Италию⁶, 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 отсутствуют⁷. Поэтому идея с изготовлением офортов в Италии была тогда отложена.

Ян Тинчжан, по-видимому, неправильно понял намерение императора Цяньлуна, поскольку ни в императорском указе, ни в письме Джузеппе Кастильоне не упоминались какие-либо сведения об Италии, на это “письмо, которое Кастильоне приложил к переводу императорского указа адресовано Прославленному президенту академии живописи,” который мог быть как французом, так и итальянцем.

Это письмо Кастильоне, отклики на которое обнаруживаются в решениях, принятых во Франции по поводу императорского заказа, сообщает чрезвычайно важные уточнения и позволяет проследить путь рисунков миссионеров-иезуитов и указа китайского императора до кабинета Людовика XV : Письмо Кастильоне от 13 июля 1765 прославленному президенту академии живописи:

“Хотя указ императора, к которому прилагается мое письмо по его приказанию, уже достаточен, чтобы художник, которому будет поручено выполнять гравюры, выполнял их в полном соответствии с оригиналами , я счел необходимым, дабы в полной мере удовлетворить пожелание императора и дабы подтвердить высокое искусство европейских мастеров, порекомендовать еще две вещи. Первые - чтобы гравюра была сделана резцом в технике офорта, чтобы на меди они были вырезаны с максимально возможной деликатностью и изяществом, чтобы художник как можно точно и отчетливо всё воспроизвел, поскольку произведение будет снова представлено величайшему императору.

Если после выполнения того количества экземпляров, которое запрашивается в императорском заказе доски окажутся изношенными и потеряют четкость, нужно их подправить и восстановить, чтобы затем

отправить их в Китай и чтобы те экземпляры, которые будут выполнены в стране были бы также красивы как и первые.”(Pascal Torres,2009)

В этом письме Джузеппе Кастильоне считает нужным сформулировать некоторые дополнительные специальные разъяснения по поводу данного художественного заказа. Хотя получателем письма был указан «Прославленный президент академии живописи», фактически данное письмо было, на наш взгляд адресовано непосредственно «художнику, которому будет поручено выполнять гравюры», тем самым выражая надежду, что ответственные за составление гравюр и типографские работы европейские мастера смогут лучше понять замысел Цяньлуна и выполнят поручение в соответствии с просьбам императора. В особенности это относилось и к некоторым специальным терминам, которые использовались в связи с техникой изготовления офортов. Поэтому Джузеппе Кастильоне дополнительно использовал лучше всего знакомые ему термины его родного итальянского языка для составления перевода указа императора Цяньлуна, и его комментирования, чтобы как можно лучше выразить требования императора Цяньлуна относительно изготовления офортов. Кроме того, смысл использования латинского языка при переводе указа представляется на наш взгляд, совершенно очевидным. В XVIII-ом веке латинский язык был общеупотребительным языком в каждой европейской стране. В особенности, что касается Ордена иезуитов, в котором состоял Джузеппе Кастильоне, латинский язык в еще большей мере считался специальным языком общения. Если Джузеппе Кастильоне не мог уточнить, какой именно страной будет в итоге принят данный заказ на произведения, то перевод указа на латинский язык позволял официальным органам любой европейской страны принять его наилучшим образом. Современный японский ученый Токио Таката убежден в том, что Джузеппе Кастильоне перевел указ на итальянский язык, так как «в душе Кастильоне надеялся, что гравюры будут изготовлены в его родной Италии» (Токио Таката, 2011,5), однако на наш взгляд это

умозаключение не является основательным. Джузеппе Кастильоне, работая в свои 78 лет во дворце, был старым придворным живописцем в ходе правления трех императоров, и занимал более высокое положение по сравнению с другими мастерами, пишущими картины в западном стиле. Его произведения пользовались большим признанием со стороны императора Цяньлуна. Кроме того, если Джузеппе Кастильоне надеялся, что произведения офортов могли бы быть созданы в Италии, то он вполне мог бы высказать эту рекомендацию непосредственно императору Цяньлуну.

Впоследствии генерал-губернатор провинции Гуандун и Гуанси Ян Тинчжан, инспектор таможенной службы Фан Тинъюй, 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 соглашение⁸ 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.

Стоит также отметить, что после завершения работ по самым первым эскизам император Цяньлун отдал приказ художнику императорского дворца Дин Гуанпэну, и другим четырем мастерам о создании цветных вариантов путем копирования батальных сцен на сюаньчэнской бумаге. Эти 16 цветных картин были полностью скопировано с эскизов Джузеппе Кастильоне и других художников, названных выше. То есть фактически эти цветные эскизы вместе с эстампами, созданными позже во Франции, относятся к одной серии.

После передачи поручения императора Цяньлуна в Париж представители Ост-Индской компании сначала связалось с министром внутренних дел Франции Бертэном (Henri Léonard Jean Baptiste Bertin, 1719–1792). Бертэн уделил значительное внимание данному вопросу, ввиду миссионерских амбиций Франции в Китае, а также деловых интересов. В одном письме императору он упомянул о том, что завершение данного поручения на высоком уровне позволило бы Китаю уделять больше внимания французскому искусству и мастерству, чтобы Китай в дальнейшем больше не смешивал Францию с другими европейскими странами. Так же это позволит в большей степени защитить дипломатическую миссию Франции в Китае. (Cordier, 1913, 11) 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 г-ну 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) , Августин де Сен-Обин(Augustin de Saint-Aubin), Б. Л. Прево(B.L. Prevot), и Жак Алиаме(Jacques. Aliamet)⁹.

В 1767 году 12 картин серии «Усмирение Западного края» были также отправлены в Париж. Вследствие того, что предшествующие 4 гравюры на медных пластинах получились не идеальными, Кошен собрал для работы 4-х офортиста, а именно Н. де Лонэ(N. de Launay), Луи-Джозеф Маскелье(Louis-Joseph Masquelier), Дени Нэ(Denis Née) и Пьер Филипп Шоффар(Pierre Phillippe Choffard).

Согласно описаниям переданной новоначенным генеральным инспектором таможни Дэ Куем в ноябре 34 года правления Цяньлуна (1769) «Докладной записке в Государственный Военный Совет о выполнении высочайшего указа по изготовлению медных пластин для картин о победах»¹⁰, французский мастер в ноябре 1768 года закончил работу по первым 4 произведениям. Обе стороны изначально договаривались о том, что возвращении первой партии медных пластин должно быть в 1769 году, однако, вплоть до ноября вновь назначенный в то время таможенный инспектор провинции Гуандун Дэ Куй не получил никаких известий, и сразу обратился за объяснениями к торговцам, которые ответили следующее:

«Сообщаем в ответ на Ваш запрос, что работа по 4 медным пластинам «Усмирение Западного края», для которых первоначально был установлен сроком 1770 год, уже выполнена, и они должны быть представлены. Поскольку правитель этой страны признал данную работу грубой, тем более предметы изготавливаемые для поднебесной империи, надлежит осуществлять дела почтительно, и не следует сразу их подавать. Также, следуя строгому регламенту приема на работу, следует с особым вниманием осуществлять набор работников, и повторно тщательно гравировать. Именно по этой причине гравировки не успели доставить. На приходящем в следующем году корабле эти 4 медные пластины (и соответствующие листы офортов) непременно будут доставлены, кроме того пошлем вместе еще 4

медные (и соответствующие эстампы) второй партии. Не посмеем допустить промедления»

В 1770 году Франция действительно изготовила первую партию из 4 офортов, и соответствующие эстампы, вместе с созданным Джузеппе Кастильоне эскизом «Разгром лагеря Гэдэн-Ола» были отправлены в Китай. Однако 4 медные пластины второй партии, тем не менее, так и не были доставлены вместе с ними. В том же году 2 ноября, губернатор провинций Гуандун и Гуанси Ли Шияо, а также директор таможни провинции Гуандун Дэ Куй сразу отправили в Государственный Военный Совет «Докладную записку о возвращении французским купцом первых 4-х медных пластин картин об одержанных победах, и иноземного письма»¹¹, в которой объяснялась соответствующая ситуация.

Хотя первая партия медных пластин была наконец успешно получена, Ли Шияо по-прежнему был весьма недоволен задержкой поставки французскими купцами, и потребовал, чтобы купцы повторно объяснили, почему в этот раз, вопреки договоренности, «не доставил 4 медные пластины второй партии». [Отсюда] можно увидеть, что вновь назначенный губернатор Ли Шияо очень внимательно относился к процессу [выполнения] заказа. Отсюда косвенно видна и степень внимания императора Цяньлуна к данному поручению. 26 июля 1770 года генерал-губернатор Ли Шияо, подробно опросил иностранного купца Бань Тун (班同), и получил «Ответ иностранного купца Бань Тун чиновникам и генерал-губернатору провинций Гуандун и Гуанси относительно гравировки медных пластин картин об одержанных победах»¹², вместе с выполненным переводом. Согласно данному описанию, из второй партии отправленных во Францию 12 эскизов, фактически уже была завершена гравировка 4 медных пластин. Однако, изготовители не успевали отпечатать две сотни отпечатков с каждой пластины до отплытия иностранного корабля. По этой причине они не были отправлены вместе с 4-мя медными пластинами обратно в Китай.

После этого, для выражения искренних намерений французской стороны, ответственный за данный [заказ] Кошен лично отправил письмо императору Цяньлуну с подробным объяснением причин задержки поставок офортов. 22 сентября 1770 года в Гуандун была представлена докладная записка (mémoire) Кошена о высококачественных работах французских [мастеров] по гравировке для жилых покоев императора. Государственный Военный Совет передал документ для перевода членам Ордена Иезуитов Мишель Бенуа (Michel Benoist, Цзян Южэнь, 蒋友仁 1715-1774) и Жан-Жозеф Амио (Jean-Joseph Marie Amiot, Цянь Дэмин, 钱德明 1718-1793). В своем письме Кошен указал, что создание работ в технике офорт является филигранной технологией, качество китайской бумаги не соответствует требованиям техники офорт, поэтому обязательно следует применять европейскую бумагу. Кроме того, краски для техники офорт следует изготавливать специальным образом. Чтобы задействовать микроскопические штрихи на медных пластинах, в качестве сырья для типографской краски следует применять послеспиртовую барду из виноградного вина. Мастерство допечатного нанесения краски на медные пластины также является одним из важных условий для успешной печати. Из нескольких сотен мастеров Франции едва ли найдется 4 или 5 мастеров, в совершенстве владеющих этой техникой. После общего рассмотрения таких факторов, как бумага, типографская краска, печатная техника, и других причин, Кошен выразил уверенность, что работы в технике офорт следует завершить во Франции. Для тщательной работы необходимо время, поэтому поставка заказа задерживается. В то же время, Кошен также пообещал в письме дать подробное объяснение процесса работы в технике офорт, и одновременно [с заказом] отправить в Китай.¹³

Фактически, одновременно с отправкой отчета Джузеппе Кастильоне в Гуанчжоу 01 октября 1770 года французские купцы также отправили в пекинское отделение Ордена Иезуитов, члену Ордена гражданину Франции

Мишелю Бенуа письмо «О создании медных пластин для картин об одержанных победах от иностранных купцов Мишелю Бенуа»¹⁴. Его целью было побудить адресата объяснить непосредственно императору Цяньлуну причины просрочки поставки медных пластин для картин. Данное письмо было отправлено из Гуандун в Пекин 1 октября 1770 года. Его основное содержание связано с объяснениями для члена Ордена Иезуитов французского подданного Мишеля Бенуа, относительно продвижения работ по созданию картин в технике офорт, для отчета в покоях императорского дворца. После доставки письма в Пекин, оно было одновременно вручено для перевода Государственным военным советом Мишелю Бенуа и Жану-Жозефу Амио. В письме французские купцы также выражали надежду, что Мишель Бенуа может уточнить количество у министра Дворцового Управления, а именно двести или тысяча, чтобы предоставить ответ французским министрам. Они также выражали надежду, что, поскольку предположительный срок возвращения французских кораблей - конец октября или начало ноября, официальный ответ обязательно следует получить до указанного срока. После того, как это письмо было представлено высочайшему вниманию, император Цяньлун приказал, чтобы с каждой медной пластины было напечатано двести оттисков, которые должны быть присланы после завершения печати вместе с медными пластинами.

После прибытия первой партии медных пластин, оставшаяся часть офортов, медных пластин и эскизов была разделена на 9 частей, которые были одна за другой отправлены из Франции в Китай. Произведения отправлялись вместе с литературой по печати на французском языке, бумагой, красками, и устройствами для печати, всего было отправлено 7 ящиков. Последняя партия гравюр прибыла в Пекин в 1777 году. К этому времени 3200 эстампов с медных пластин, 16 штук медных пластин и 16 эскизов в полном объеме были возвращены в Китай. Длившаяся 13 лет работа над произведениями была наконец завершена.

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

После того как в Китай были доставлены офорты, помимо самолично составленных императором Цяньлуном в период военной кампании на северо-западе десяти стихотворных изречений для воинов, в 1766 году к ним были добавлены еще шесть стихотворений для печати на гравировальных пластинах, которые вместе соотносились с 16-ю батальными офортами. Кроме того, император Цяньлун самолично добавил предисловие, а Фу Хэн и другие министры написали послесловие для «Усмирения Западного края», всего 34 гравюры. За исключением 200 экземпляров напечатанных во Франции офортов, император Цяньлун также в 1772 году поручил «Лицам, ответственным за создание произведений в технике офорт» составить еще несколько офортов «Усмирение Западного края». Каждая серия произведений в технике офорт включала 18 листов, при этом стихотворения не были напечатаны отдельно, а были самолично написаны императором Цяньлуном на каждом офорте. Согласно исполнению указа «товарища министра Илина, установлено, что серия «Усмирение Западного края», в которая включает 16 листов. офортов, отпечали всего 247 экземпляров.» Кроме отпечатанных во Франции 200 экземпляров, можно установить общее количество перепечатанных маньчжурским двором «Усмирение Западного края» - всего было отпечатано 47 экземпляров. Согласно 14 записям хранящегося в дворцовом музее Гугун документа Государственного Военного Совета «Поименный список награжденных сериями «Усмирение Западного края»»¹⁵, данные 247 экземпляров батальных офортов, включая 109 подписанных императором Цяньлуном, пять раз вручались в качестве награды принцам, членам императорской фамилии, успешным гражданским

чиновникам, военным министрам, и четырьмя библиографами, составившим текст «Энциклопедии четырех книгохранилищ 四库全书». Остальные 138 комплектов офортов с изображением батальных сражений по приказу Цяньлуна в 1784 году высочайшим приказом «отправлены в загородные дворцы по всей стране и монастыри для хранения в качестве экспонатов».

Серия офортов «Усмирение Западного края» впоследствии были напечатана множество раз. С 1783 года по 1785 год ученик известного французского художника Жак-Филипп. Ле Ба (Jacques-Philippe Le Bas. Le Bas), Гелман ((Isidore-Stanislas Henri Helman, 1743-1809 или 1743-1806?, 赫尔茫) скопировал и отпечатал небольшое количество офортов из этой серии. «Усмирение Западного края», и снабдил их соответствующими пояснениями о создании произведений. При этом размер картин составлял половину от оригинала. В 1890 году, немец Швейд (沙为地) отпечатал литографским способом батальные офорты серии «Усмирение Западного края» под названием «Покорение Великой Цинской империей Синьцзяна с рукописными стихами императора» (《大清国御题平定新疆战图》). В японском городе Киото Императорским университетом было отпечатано фотолитографическое издание «Офорты на тему победы Цяньлуна над джунгарами» (《乾隆铜版画准噶尔得胜图》).

Поскольку данная серия произведений содержала 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》)⁵, «Победа в усмирении джунгаров и уйгуров» (《平定准部回部得胜图》)⁶, «Усмирение Западного края» (《平定西域战图》)¹⁶, и другие названия. Очевидно, что не было общего названия данной серии офортов, но

позже перепечатанные маньчжурским двором серии офортов были оформлены крайне официально в форме альбома, которому придавал название император Цзяньлуна: «16 стихотворений и военных картин о 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 наименованием 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》)^{17·18}, 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 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 Киносуке 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 как: «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 как «Прием капитуляции усмирённой Или» (《平定伊犁受降图》). Встречающиеся 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 об усмирении потому в данной работе принят название «Усмирение Западного края».

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

«Усмирение Западного края»(полное название «16 стихотворений и военных картин об 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 этим, 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. В 20-е годы прошлого столетия мировое сообщество синологов начало исследовать данную серию гравюр и уже значительно продвинулось вперед, в то время как российская научная общественность в настоящее время сравнительно мало изучила данную тему. В связи с этим, хранящийся в Институте восточных рукописей полный альбом серии офортов «Усмирение Западного края» так мало изучен на сегодняшний момент. У данного музейного экспоната нет библиографических источников,

и до сих пор не было опубликовано ни одного исследования о данном музейном экспонате. Автор настоящей работы путем непосредственного изучения хранящихся в Институте восточных рукописей офортов (далее «офорты, хранящиеся в институте») и сравнения их с другими оттисками, постарался установить историю и годы печати музейных экспонатов, выяснить различия между офортами, хранящимися в институте восточных рукописей, и прочих оттисков, их отличительные черты и степень сохранности в настоящее время, а также изучив имеющиеся отношение к офортам исторические документы, попытался узнать историю появления офортов в России.

Среди сохранившихся вместе с офортами серии «Усмирение Западного края» главными предметами, являются: 1. картины большого формата, изображающие военные действия (иллюстрация подвигов западного войска, помещенные на восточных и западных стенах в Павильоне Цыгуан (紫光阁)¹⁹ (илл.1) , 2. эскизы офортов²⁰, 3. раскрашенные варианты²¹ (илл.3) , 4. медные пластины²² (илл.4) , 5. пробные офорты²³ (илл.5) , 6. напечатанные во Франции офорты (илл.6) , 7. повторно напечатанные маньчжурским двором офорты (илл.7) , 8. оставшиеся во Франции офорты²⁴, 9. вырезанные и напечатанные оттиски гравера Гелмана (Isidore-Stanislas Henri Helman, 1743-1809 или 1743-1806?, 赫尔茫) (в два раза меньше оригинальных)²⁵, 10. выполненное немецким художником Шавэйти (沙为地) литографированное издание на 16 год правления императора Гуансюй(1890), 11. большое фотолитографическое издание японского императора в Киото и т.д. Автор работы считает, что официальные, выполненные по заказу императора офорты можно разделить на три вида, а именно напечатанные во Франции офорты - всего 200 экземпляров²⁶, перепечатанные маньчжурским двором 47 экземпляров²⁷, а также небольшое количество экземпляров, оставленных Францией себе. Хотя все три вида были выполнены в разное время, разных местах и по-разному оформлены, но именно потому что были использованы

первоначальные медные пластины при печати, они относятся к официальным оттискам. Шестнадцать офортов с французских клише были выполнены во Франции, а также в маньчжурском дворце были вырезаны деревянные печати со стихами, написанными императором Цяньлуном о войне на северо-западе Китая (Ма Ячжэнь, 2000, 1). Каждая картина сопровождалась написанными Цяньлуном стихами (илл.8) , а также предисловием императора и послесловием чиновников. Всего 34 гравюры. На перепечатанных в маньчжурском дворе офортах наносили стихи сразу сверху на лицевой стороне гравюры (илл.7) , отдельных напечатанных стихов не было, поэтому получилось 16 офортов с предисловием и послесловием, - всего 18 гравюр, а оставленные для печати во Франции пластины и 200 оттисков, напечатанных с использованием пластин во Франции, принадлежат к одной партии, однако они не все были отправлены в Китай, а некоторые были оставлены в коллекциях французской императорской семьи, министра внутренних дел Бертэна, французской Ост-Индской компании и т.д. Поэтому в этих альбомах с гравюрами, изображающими батальные сцены, содержится только 16 офортов, и они не сопровождаются стихами императора Цяньлуна и иными надписями на китайском языке. Серия офортов, хранящаяся в коллекции Института восточных рукописей, состоит из 18 гравюр, что соответствует печатным клише, использованным в Китае. Отсюда мы можем сделать вывод, что принадлежащая Институту восточных рукописей серия «Усмирение Западного края» - это “вновь напечатанные в придворной мастерской императора офорты по приказу” 37 года правления императора Цяньлуна по приказу Цзян-луна(Чжунго, 2005, 3564).

По внешнему виду переплета офортов, хранящихся в институте, можно сказать, что обложка выполнена из дерева в традиционной китайской технике переплета книг «гармошкой» (цзинчжэ), сверху написано «16 стихотворений и военных картин о усмирении Западного края с надписями императора Цяньлуна». На украшенном золотом титульном листе стоит

печать «Сокровище отца императора» (“太上皇帝之宝”) (илл.9) и довольно редко встречающаяся печать «Сокровище Палаты Сиюань Циньчжэндянь» (“西苑勤政殿宝”) (илл.10). Вырезанные на обеих печатях выражения прекрасно помогают определить время и место, когда печати были проставлены императором Цяньлуном. Несколько печатей с надписью «Сокровище отца императора» были изготовлены самое раннее на 60 году (1795) правления императора Цяньлуна, когда он приготовился передать престол в пользу императора Цзяцина (Го Фусян, 1993, 41). Таким образом, можно предположить, что время, когда печать была поставлена на данном музейном экспонате должно приходиться на промежуток между временем изготовления печати (1795) и временем смерти императора Цяньлуна в 1799 году. Со времени печати первой партии офортов во Франции (1777) прошло примерно 20 лет. Содержание другой печати «Сокровище Палаты Сиюань Циньчжэн» сообщает нам о месте, где император Цяньлун поставил печать. Палата Сиюань Циньчжэн – это место, где император ежедневно занимался государственными делами. Стоит отметить, что местонахождение «Палаты Сиюань Циньчжэн» на территории «трех морей Пекина» (Сиюань) также является местонахождением «Павильона Цыгуан», что может свидетельствовать об удобстве расположения экземпляра «Победы над усмирёнными джунгарами и уйгурами» для прославления боевых подвигов императора Цяньлуна. На украшенном золотом финальном листе также стоят 2 печати: «Сокровище самопроверки в возрасте восьмидесяти лет» (“八征耄念之宝”) (илл.11) и «Сокровище семидесятилетнего императора в Зале Уфуудай» (“五福五代堂古稀天子宝”) (илл.12). Кроме того, слова «Дальневосточный государственный университет. Библиотека» (илл.13) печатаются в верхнем левом или верхнем правом углу каждой страницы альбома, что ясно показывает, что эта коллекция должна была сохраниться в Дальневосточном национальном университете во Владивостоке раньше.

Помимо титульного и финального листа альбом содержит предисловие, составленное императором Цяньлуном в первый месяц весны по лунному календарю в 23 год 60-летнего цикла (или 31 год правления императора – 1766 г.), а также украшенные его стихами гравюры в количестве 16 листов и один лист с послесловием, написанным советниками императора Фу Хэном (傅恒), Инь Цзишанем (尹继善), Лю Тунсюнем (刘统勋), помощниками советников Алигунем (阿里衮), Шу Хэдэ (舒赫德), Юй Минчжунем (于敏中) и другими высшими придворными чиновниками. Таким образом серия включает всего 18 листов.

16 гравюр изображают 16 важнейших событий, произошедших во время военной кампании по подчинению Западных земель цинскими войсками, среди них 10 картин посвящены непосредственно батальным сценам, тогда как еще на 6 изображены лишь связанные с военными действиями ритуалы и торжества. Жан Монваль²⁸, Анри Кордьер²⁹, Поль Пеллио³⁰, Паскаль Торрес³¹, Мишель Пираццоли-т'Серстевенс³² и другие исследователи в свое время занимались сопоставлением исторических источников с целью определить порядок расположения 16 офортов. Впоследствии этот порядок был установлен и признан научной общественностью³³. Однако, последовательность расположения гравюр в альбоме, хранящемся в ИВР РАН, отличается специфичностью и не совпадает с ранее обнаруженными версиями. Причина, по которой был выбран порядок изображений, не соответствующий последовательности событий на поле боя, пока остается неясной. Ниже представлен список офортов из альбома «Усмирение Западного края», находящегося в Институте восточных рукописей, в порядке их расположения:

1. Прием капитуляции усмиренной Или (平定伊犁受降图).
2. Пир в честь доблестных солдат и офицеров (凯宴成功诸将士图).
3. Встреча и вынесение благодарности воинам, отличившимся при

усмирении уйгуров (郊劳回部成功诸将士) .

4. Передача пленных при покорении уйгурских земель(平定回部献俘).
5. Принятие капитуляции правителя Бадахшана (拔达山汗纳款) .
6. Сражение при Есиль-Кёль-нуур (伊西洱库尔淖尔之战).
7. Сражение при Арчуле (阿尔楚尔之战) .
8. Сражение при Хос-кулак (霍斯库鲁克之战) .
9. Сражение при Тунгузлуке (通古思鲁克之战) .
10. Великая победа при Хурмане (呼尔满大捷) .
11. Снятие осады на реке Черная Вода (Аксу) (黑水围解) .
12. Сдача правителем Турфана своей крепости (乌什酋长献城降) .
13. Сражение при Хурунгуи (库陇癸之战) .
14. Победа при Хоргосе (和落霍澌之捷) .
15. Сражение при Орой-Джалату (鄂垒扎拉图之战) .
16. Разгром лагеря Гэдэн-Ола (格登鄂拉斫营) .

Согласно произведенным автором измерениям, длина каждого листа составляет 89 см, ширина – 51,8 см, печать произведена на достаточно жесткой бумаге толщиной около 1 см. При этом, для изготовления первой партии французских офортов использовалась импортная бумага «Гран-Лувуа» (Grand Louvois) фирмы «Прюдом» (Prudhomme), привезенная из Англии (Cordier Н, 1913,), сравнительно мягкая, «с тонким узором и гляncем» (Вэн Ляньси, 2001). При сравнении разница становится очевидной и можно сделать вывод, что эта партия офортов была напечатана вовсе не на той же бумаге «Гран-Лувуа», что и французские гравюры того же периода. Согласно анализу, проведенному научным сотрудником музея Запретный город Вэном Ляньси, такого рода бумага для офорта, скорее всего, была произведена в мастерских города Ханчжоу, а в качестве типографской краски для печати была применена тушь высшего качества³⁴. Каждая гравюра из серии, хранящейся в ИВР РАН, проходила стандартную обрезку, однако, в

отличие от других, на каждый лист здесь с четырех сторон была наклеена полоса из желтой бумаги шириной 6 мм (илл.13) . Поскольку данные листы были обрезаны вплоть до границы самого изображения, автор считает, что таким образом император Цяньлун хотел убрать подписи с именами французских граверов. Однако, поскольку эти подписи практически соприкасались с гравюрой, убрать их окончательно, не повредив изображение, было невозможно, поэтому и были наклеены эти полосы желтой бумаги – чтобы закрыть имена граверов и сохранить красоту изображения. Вероятно, в силу большого возраста, желтая окантовка выцвела и истончилась, став полупрозрачной. Если внимательно присмотреться, то можно заметить, как в некоторых местах под этими полосами бумаги проступают не до конца обрезанные надписи на французском языке с именами мастеров-резчиков. Кроме того, стоит отметить, что во время создания этой партии эстампов Цяньлун не использовал деревянные клише со стихами, а от руки писал стихи кистью и тушью прямо на лицевой стороне гравюры поверх изображения. Это обстоятельство, несомненно, увеличивает ценность и значимость данных произведений, а также является причиной такой редкости данного издания серии офортов «Усмирение Западного края».

В экземпляре, хранящемся в Институте восточных рукописей, последняя строчка каждого стихотворения, написанного императором, увенчана двумя из его печатей, которых здесь насчитывается девять, включая «Радость в непродолжительном отдыхе» (“几暇怡情”), «Захватывающий интерес» (“得佳趣”), «Ответ находится на поверхности» (“会心不远”), «Печать императора Цяньлуна» (“乾隆宸翰”), «Единство идеи и морали» («比德»), «Ясный и милостивый» (“朗润”) и другие. Виды и порядок императорских печатей здесь также полностью отличаются от ранних вариантов французских клише. Кроме того, украшающие 16 гравюр печати вовсе не похожи на те, что мы видим на французских вариантах – здесь они не являются оттисками с клише,

а поставлены рукой самого императора с использованием традиционной красной киноварной штемпельной краски. Несмотря на то что император Цяньлун переписал стихи, кистью нанес их на офорты и своей рукой поставил печати, предисловие и послесловие не были изменены и в том же виде, как и ранее, наносились методом ксилографии с французских деревянных клише.

Досадно, что это издание офортов «Усмирение Западного края» в сравнении с первоначальными французскими эстампами несколько уступает им в качестве, что особенно заметно в градиенте черных и белых цветов. Наиболее вероятно, что данное явление вызвано следующими причинами: во-первых, из-за износа клише: после того, как во Франции была отпечатана первая партия эстампов, пусть даже перед отправкой в Китай клише и были отреставрированы, однако, мелкие дефекты могли по-прежнему остаться и не поддаваться исправлению; во-вторых, техника печати на медных клише у китайских мастеров вовсе не была отточена до совершенства, а отправляющиеся служить при цинском дворе европейские художники также не были экспертами в области офорта, поэтому и им не удавалось раскрыть все возможности этой техники на 100%; в-третьих, как уже было сказано ранее, бумага и краски, используемые здесь для оттисков, не были изначально предназначены для офорта, что тоже могло сказаться на качестве гравюр.

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). Автор этих строк надеется, что 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.

Кроме того, библиотека Мукдена, являлась императорской библиотекой маньчжурской династии, в которой расположен Павильон Вэньшо - Это одно из четырех известных книгохранилищ императорского дворца (А.В. Рудаков, 1901), в котором хранилось 6864 томов из «Энциклопедии четырех книгохранилищ»(四库全书). Это одно из наиболее важных книгохранилищ маньчжурской династии.

Даже если в эту важную библиотеку подарили 4 альбома с офортами, изображающими батальные сцены, тем не менее, музейный экспонат, хранящийся в ИВР РАН, хорошо сохранился и обладает характерными чертами 8 полных альбомов маньчжурского дворца с офортами, изображающими батальные сцены³⁵. Таким образом, полные альбомы с офортами маньчжурского императорского дворца, хранящиеся в разных коллекциях по всему миру являются крайне редкими экземплярами. Кроме того, в «указе императора Цяньлуна, хранящемся в архиве», после 1795 годы нет никакой информации о пожаловании офорта «Победа». С другой стороны, это свидетельствует о том, что, возможно, хранящиеся в ИВР РАН офорты никогда не были подарочным изданием императорской семьи и после того, как император Цяньлун поставил на альбоме печать, он был направлен на хранение в императорский дворец. Впоследствии в годы правления императоров Цзяцина и Даогуна остальные офорты, изображающие батальные сцены, стали частью 8 альбомов маньчжурской династии с офортами, изображающими батальные сцены. Затем, возможно, во времена Боксерского восстания они и попали в Россию.

Исходя из вышесказанного, хранящаяся в ИВР РАН серия гравюр с изображением батальных сцен «Усмирение Западного края» принадлежит к сохранившимся перепечатанным правительством маньчжурского двора законченным альбомам с офортами, объем и оформление которых явно

отличается от оттисков, выполненных во Франции, и качество печати которых незначительно хуже, чем качество оттисков, произведенных во Франции. Но тот факт, что данный альбом содержит написанные императором Цяньлуном стихи и проставленные им печати, позволяет нам сказать, что данный альбом обладает более важным историческим значением. Печати «Сокровище отца императора» и «Сокровище Палаты Сиюань Циньчжэндянь» на титульном листе альбома раскрывают важную информацию о месте и времени поставления печатей и одновременно доказывают, что хранящиеся в институте офорты отличаются от остального большинства напечатанных оттисков. На настоящий момент не существует исследований, сообщающих об офортах, имеющих схожие печати, кроме гравюр, хранящихся в ИВР РАН. Кроме того, повторно напечатанные во дворце императора оттиски, которые вошли в состав 47 альбомов, встречаются еще реже, чем напечатанные во Франции. На настоящий момент в коллекциях пекинского музея «Гугун», отдела антикварных книг библиотеки Центрального университета национальностей, музея Павильона ТяньИ, музея Сальваторе Феррагамо во Флоренции в Италии (Salvatore Ferragamo Museum) и музея Кливленда в США (Cleveland Museum) также находятся полные альбомы с офортами данного вида. В ИВР РАН кроме альбома «Усмирение Западного края» также хранятся другие полные 7 альбомов, созданных при императорском дворе, с офортами, изображающими батальные сцены.

Глава. II Серия офортов «Усмирение Западного края» как новаторское произведение батального жанра в китайской гравюре

Эволюция военных сюжетов в произведениях китайского изобразительного искусства

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 восначальников, 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 (илл.14) . Необходимо отметить, что все эти керамические статуи воинов и коней, в действительности представляющие собой изготовленных мастерами строевых лошадей, боевые колесницы, фигуры солдат (илл.15) , входящие в предметы для захоронения, в условиях того времени, с точки зрения технологии, изготовлены очень точно: детализирован не только род войск

(кавалерия, пехота, арбалетчики), даже мимика солдат войска является динамичной и проработана со всеми подробностями. Будучи первым императором объединенного Китая, Цинь Шихуанди приказал воссоздать все эти фигуры с определенной целью: он верил, что эти «солдаты» помогут ему продолжать войну после смерти. Эти скульптурные портреты являются древнейшими и крупнейшими по количеству изображениями военных сюжетов в китайском изобразительном искусстве.

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». Люди на портрете были изображены в натуральную величину, на картине стоит автограф Чу Суй-лян. Затем четыре императора династии Тан также приказали изобразить в тереме Линь-Янь портрет героев. Теперь насчитывалось в общей сложности 132 портрета, а за исключением повторяющихся портретов, всего было около 100 портретов. К сожалению, все портреты были утеряны, и теперь мы можем познакомиться с ними только на основании литературы. В сегодняшнее

время существуют только 4 резных камня, на которых нарисованы копии «Портрет 24 героев в тереме Линь-Янь» художник Ю Шисюн династии Сун (илл.16), но они находятся в плохой сохранности. Хотя художник династии Цин Лю Юань сделал воспроизводимую гравировку (илл.17), листы уже отличаются во многом от стиля Тан.

К другим связанным с войной темам живописи относится тема охоты. И хотя, казалось бы, тема охоты и войны абсолютно не связаны, однако при тщательном сравнении можно обнаружить, что охота и война как по сюжету, так и по композиции очень схожи между собой: погоня, борьба, лошади, оружие - эти общие элементы скрыто указывают на неразрывную связь между жанрами. Хотя охота не относится к сюжетам человеческих войн, но в более широком смысле содержание исторических, собственно военных и художественных картин, изображающих сцены охоты одинаково, за исключением того, что на картинах, посвященных охоте, война между людьми сменяется борьбой с животными. В период Воюющих царств и династии Хань появилось множество картин с вышеуказанными сюжетами, таких как каменный барельеф династии Хань «Выстрел и сбор урожая» (илл.18); охота и сбор урожая - это два самых распространенных вида занятий простых людей, изображаемых на картинах, а изображенный на картине охотник, вооруженный луком и стрелами для охоты на птиц, легко наводит на мысль о военных действиях. У целого ряда художников более позднего времени на картинах также часто изображаются сцены охоты.

Хотя древние китайские художники, писавшие в стиле гохуа, редко непосредственно изображают ожесточенные столкновения 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» (илл.19). Хотя картина представляет собой пейзаж, но на ней повествуется о бегстве Мин Хуана в Сычуань во время восстания Аньши³⁶ после поражения; на картине мы можем разглядеть смутное

изображение тягот армии Тан после разгрома по крутым горным дорогам, удрученность всех солдат. Внизу справа, одетый в красный халат, на коне с гривой, разделенной на три части, император Сюаньцзун как раз собирается перебраться через узкий мост над стремительным потоком, в нерешительности топчась на месте. По-видимому, художник не имеет намерения выразить величие императора в этой картине, но стремится более объективно объединить непосредственную сцену с данным промежутком времени и представить результат зрителю.

После разгрома Северной Сун царством Цзинь и быстрого отступления остатков войск власти 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» (илл.20). В работах этого времени мы уже наблюдаем появление непосредственных изображений военных армий, хотя все сцены боя еще не появляются на картинах, но ясно, что тогда политическая ситуация оказывала большое влияние на выбор тем в живописи, изменяя эстетический вкус правящей элиты; император и его министры пытались утешить себя через искусство, надеясь однажды восстановить утраченную территорию.

Китайские художники стиля гохуа, впервые начинают массово изображать военные сцены в живописи в период династии Мин. В минскую эпоху появляются картины с сюжетами «Усмирение варваров» («Пинфаньту 平番得胜图») (илл.21), «Пираты вокоу» (японские пираты) («Вэйкоуту 倭寇图») (илл.22), «Сопrotивление вокоу» («Канвэйтуцзюань 抗倭图卷») (илл.23). Очевидно, что в этих работах художники непосредственно представляют зрителям бой в качестве главного сюжета, а в изображении битвы появляется мощное чувство столкновения.

Вследствие того, что династия Мин разместила почти все основные силы армии на Севере для отражения нападения врага, страна опустела и на юго-восточное побережье часто нападали пираты вокоу. Проблема вокоу в тот период стала очень серьезным социальным вопросом, в это время широко представлены полотна на тему «борьба с вокоу» и «пираты вокоу», потому что сюжет этих картин отображает общие проблемы тогдашнего китайского общества и вызывало активный эмоциональный отклик у самых широких слоев населения. Несмотря на то, что война считалась несоответствующим сюжетом картин в прошлом, но в период правления династии Мин такое проникновение военных сюжетов в китайскую живопись наконец также было признано в определенной степени. Фактически, в то время картины на военные сюжеты хотя и были популярны независимо от тех или иных слоев населения, но все еще испытывали ограничение со стороны государства. «Вслед за направлением войск Ваньли в помощь династии И, (Корея) для сопротивления Тоётоми Хидэёси, принимавшие участие в войне чиновники династий Мин и И также изображались на персональных портретах в признание военных подвигов. Отсюда следует, что этот жанр (военная картина) распространился во всем восточно-азиатском культурном круге. И правители маньчжурской(цинской) династии первые повысили популярность жанра. Под влиянием этой идеи появляются «Правдивые записи о маньчжурах» (满洲实录 -Маньчжоу шилу) (илл.24) История картин этого

жанра продолжается в рамках визуальной культуры чиновников династии Мин, центром которой становятся боевые подвиги Нурхацы, имеющие особое значение в маньчжурском самосознании; по сравнению с традиционными императорскими хрониками, «императорские хроники деяний Тайцзу» в большей степени раскрывают личные военные подвиги Нурхацы.»(Ма Ячжэнь, 2016)

Так как Нурхацы был основателем династии Цин, сюжет таких картин, освещающих его подвиги, оказывал непосредственное влияние на его потомков, восхваление в картинах заслуг императоров династии Цин становится традицией, стирающей первоначальное предназначение таких картин.

Анализ технологий серии офортных произведений «Усмирение Западного края»

Печатная техника и гравюра на дереве были изобретены в Китае. Самое раннее из известных печатных изданий с датировкой гравюр - это изображение будды на титульном листе свитка «Ваджраччхедика Праджняпарамита сутры»(Алмазная сутра)(илл.25), найденный в гротах Дуньхуана³⁷, который был сделан в эпоху династии Тан (968 г.) при правлении императора Сяньтун, на пятьсот лет раньше до возникновения печати в Европе. Вскоре после появления гравюр на дереве в Европе, европейцы в начале шестнадцатого века создали печать на медных пластинах на основе гравюры.

Что касается техники офорта (фр.eau forte,букв.-крепкая водка,т.е. Азотная кислота; англ.etching), то первые датированные оттиски со стальных травлёных досок относятся к 1501—1507 годам, это работы мастера из Аугсбурга Даниэля Хопфера(илл.26). Приблизительно в это же время швейцарским резчиком и гравёром У. Графом(илл.27) было исполнено несколько офортов.

Офорт относится к технике станковой графики глубокой печати. Данную технологию оформления поверхности отличает от других форм изобразительного искусства с точки зрения технологического аспекта то, что изготовление пластины и технология печати играет значительную роль в творческом процессе. Развитие технологии офорта тесно связано с развитием печатных техник. В случае отсутствия надлежащей поддержки со стороны собственно технологии гравирования и печатной технологии, даже при обладании высочайшими навыками в области искусства, чрезвычайно сложно передать сущность произведения. Технология офорта получила распространение

В конце 17 века, была перенесена в Китай проповедниками иезуитского ордена. В Китае данная технология впервые получила развитие в первой половине-середине 18 века. Опыт художников из Западной Европы имеет в данном случае для китайского искусства ключевое значение для самого развития искусства офорта, что касается гравирования и печати первой серии офортов батального жанра в Китае, то это дело относилось к области ответственности французских мастеров. Таким образом, возникает вопрос о соответствии технологического уровня французских мастеров в отношении искусства офорта. А также возникает вопрос о том, каким образом техника офорта приобрела успех в течение одного столетия в Китае? В настоящее время степень изученности данного вопроса в научных кругах явно недостаточно. В настоящей работе мы пытаемся представить комплексный объединенный анализ особенностей создания изображений с применением

технологий офорта, а также имеющихся литературных источников, относящихся к произведениям в технике офорта серии батальных картин «Усмирение Западного края», а также анализ последующих технологий по созданию батальных изображений эпохи Цинской династии.

При анализе созданных офортов китайскими и французскими мастерами «Усмирение Западного края», были выявлены стихи Цяньлуна, а также предисловия и послесловия, включающие 34 шт., из которых произведения в технике офорта составляют 16 листов. Процесс создания изображений является весьма специфичным.

Пояснения мастера Кошена:

«Нельзя рассматривать превосходных гравюров как простых копиистов, это скорее переводчики, которые переводят красоты очень богатого языка на другой язык, правда, менее богатый, представляющий некоторые трудности, но дающий равноценные произведения, вдохновленные талантом и вкусом»(Водо.Н.Н1987 с.224). Во время создания эскизов «Усмирение Западного края» мастерами использовалось множество традиционных техник китайской живописи, а также концепций. Поэтому результат по сравнению с традиционной западной живописью значительно отличается. Если гравировать полностью по эскизам, то слишком плоские изображения несомненно не отражают все преимущества, которыми обладает офортная техника. При сопоставлении произведения группы художников Джузеппе Кастильоне(илл.28) и гравюр, созданных группой художников Кошена(илл.29), можно обнаружить, что Кошен внес значительные изменения в исходные эскизы. Сказанное касается прежде всего основных составляющих сочетаний света и тени в живописи, а также объемного и пространственного восприятия. Мало того, что в традиционной китайской живописи не уделяется внимание взаимосвязи между выражением объектов, но кроме того отсутствует представление об излучении света объектами. В этой связи подразумевалось, что мастерам под руководством Кошена было

необходимо перед созданием произведений в технике офорт во всех набросках сделать так, чтобы деревья, утварь, выражение чувств людей, все излучало свет. Затем эскиз перерисовывался заново. Данный проект, несомненно, является с точки зрения технической необычайно сложной работой. Все данные изменения повышают внутреннее богатство произведения, одновременно с этим стиль произведения становится все более «европейским». Как сказал Кошен, французские художники-графики, офортисты, не копировали, а переводили изображения с одного языка на другой.

Для создания произведений в технике офорт, прежде всего, требовались хорошие навыки в области гравирования. На основании анализа серии офортов «Усмирение Западного края» автор данных строк признает, что мастера под руководством Кошена во время создания гравюры на медных пластинах использовали два способа: «травленный штрих» а также способ «резцовая гравюра» для создания гравюр на медных пластинах.

Технология “травленого штриха” на медной пластине заключается в следующем порядке обработки: после подготовки пластины нужного размера, края пластины оформляются напильником с четырех сторон, так чтобы угол составлял 45°, одновременно с этим после полирования угольным карандашом, используется технология полирования медным маслом до блеска. После натирания до блеска пластину нужно протереть оксидом цинка или спиртом для удаления с поверхности масляных загрязнений, а также следует промыть водой. После сушки нужно использовать противокоррозийный парафиновый компонент (кислотоупорный лак , офотный лак), при нагреве обработать пластину для образования одного слоя пленки, являющейся основой(илл.30) (после нагрева лак становится плотным и его кислотоупорные свойства усиливаются). Затем художники создают произведения при помощи стальной гравировальной иглы(илл.31), нанося картину по антикоррозийному(кислотоупорному) слою офортного лака.

После завершения каждого этапа применяется раствор хлорного железа для разъедания листовой меди. Если произведение не удовлетворяет требованиям, то в таком случае мастер повторял несколько раз последовательность обработки до достижения необходимого результата.

В первой половине XVIII-ого века в Европе, техника офорта в основном используется для копирования живописных произведений.

Вплоть до второй половины 18 века, постепенно появляются деятели искусства, которые начинают использовать технику офорта в живописи и, кроме того, используют другие материалы при создании дубликатов художественных произведений, например. карандаш, уголь, сангина, тушь сепия и т.д.(Водо. Н. Н).

Известный в Европе писатель Дени Дидро в своей статье дает такое описание офортистов: "Мы говорим лишь о гравере по меди, который как бы является переводчиком живописца."(Дени Дидро, 1946) Именно поэтому, относительное однообразие способа создания картин в технике офорта, преимущественно следует отнести к традиции линейной техники. В основном, именно точка, сплошная линия, и пунктирная линия, и другие элементы метода художественного параллельного расположения, или перекрестного расположения, (штрих), используются для выражения отношений светотени и объема предметов (илл.32). Первоначальный принцип аналогичен способам нанесения линий гравировки в основной программе контурного рисунка. Однако авторы серии офортов «Усмирение Западного края» как раз использовали линейную технику, и создали полную серию батальных картин.

Преимущество такого объединяющего метода состоит в том, что способ стабильного нанесения способствует сравнительно легкому контролю художником глубины типографской краски после печати. Чем больше пересечений между отдельными штрихами, тем глубже цвет после печати

картины. Если брать «Разгром лагеря Гэдэн-Ола»(илл.33) в качестве образца, то самые темные участки на картине, например, деревья на переднем плане и тень камней, почти все выполнены с использованием метода трехстороннего перекрестного нанесения. Этот способ состоит в том, что две предыдущие черты пересекаются в вертикальном направлении, и третий штрих расположен под углом 45 градусов к двум предыдущим(илл.32). Такой способ дает возможность еще большему количеству типографской краски впитаться на данном участке медной доски.

Таким образом, если после однократного гравирования, невозможно достичь требуемого результата, художники могли еще раз попытаться утолщить и углубить линии гравировки на офортах (илл.33). Значительную часть находящегося на картине элемента полутени серого цвета, граверы преимущественно делали отчетливой, добиваясь выразительного эффекта сочетанием кривых и пунктирных линий. Например, цвет земли, и цвет большинства изображенных людей и коней (илл.34), перспектива линий обычно следует за переменами формы, и изменяется, ключевые моменты изображения намечены только лишь пунктирами и точками и объединены в единое целое.

Стоит отметить, что линии в произведениях серии «Усмирение Западного края» были тонкими и твердыми, но запутанными. Данное большое количество пересекающихся линий на пленке было невозможно выгравировать за один раз. Так как в случае если перекрестные линии нанесены слишком плотно, то во время коррозионной обработки медной пластины защитная пленка может легко сползти. Поэтому, когда мастерам было нужно использовать перекрестные линии, то линии двух направлений должны были наноситься на разных слоях воска т.е. отдельное нанесение. Однако нанесение пленки это оказывает влияние на произведение в технике офорт в целом. После завершения первого этапа вытравливания на твердых основаниях офортного лака, Кошеном и его командой были реализованы

контуры содержания военных изображений, пейзажи, композиции фигур, контраст темного и светлого тонов, а также изображение людей и черт лица, все эти составляющие были завершены на этапе “травленого штриха”. После завершения технологии “травленого штриха” в целом граверы начинали гравировать по технике “резцовая гравюра”, в изображение добавлялись серые тона, а также большое количество мелких деталей, что придавало более глубокий смысл изображениям.

Данное заключение относится к изучению двух разных техник гравировки, а также сопоставлению окончательного официального оттиска с пробной версией офортного произведения в серии «Усмирение Западного края». Значению указанных задач уделяется большое внимание. Кошен и возглавляемая им команда французских мастеров в процессе создания 16 произведений в технике офорт в целях определения возможности улучшения изображения для достижения ожидаемого результата изменили множество компонентов пробных печатных пластин «Усмирение Западного края»(илл.5). Изучив одну такую пробную печатную пластину можно, исходя из исследования поверхности, увидеть особенности всех нанесенных линий только в технике “травленого штриха”. Кроме того, большая часть содержания уже нанесена. Лишь незавершена остаточная часть в сером тоне. При рассмотрении законченной версии батальных изображений можно увидеть применение двух технологий: “травленный штрих” и “резцовая гравюра” (илл.34). 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 окислению³⁸, благоприятно для длительного 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- Лувуа» (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»¹³ 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»¹³.

Характеристика эпиграфических материалов и исторических сюжетов серии офортов «Усмирение Западного края»

На офортах «Усмирение Западного края» изображены три важнейших битвы в период с 20 по 24 годы правления императора Цяньлуна: «Усмирение джунгаров (Давацы) » (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 эскизов

«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-запад страны сражений. По этой причине в данной работе дан перевод на русский язык стихов императора Цяньлуна с 16 посвященных войне офортов, 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 Даваци и Амурсаной началась борьба за престол, повлекшая за собой почти что десятилетие отчаянных сражений. Перед этими событиями Амурсана заключил союз с правителем джунгар Даваци, по которому он получал право управлять определенной территорией. Тем не менее, после захвата политической власти новый хан Даваци отказался выполнить свое обещание и не наградил Амурсану за верную службу, что привело к вражде между Амурсаной и Даваци. 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 двадцати тысячным племенем обратился к цинскому двору с просьбой отправить войско против мятежника Даваци. 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 (嘯亭) 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 ли³⁹, армия ни разу не столкнулась с сопротивлением»⁴⁰.

На первом офорте «Прием капитуляции усмирённой Или» (илл.35) из серии «Усмирёние Западного края» изображены описанные выше события. Расположенный на офорте «Стих, повествующий о победе войска при усмирёнии Или» был написан императором Цяньлуном в 1755 году:

(Тексты стихотворений переведены автором работы)

Западные земли усмиряя,
В должный час призвали полководца,
И в награду от благого Неба
Принесли известье о победе.

Добродетель всемерно почитая,
Дали мир и спокойствие удалённым землям,
И они, объята распростерши,
Привечали войско государя.

Два правителя решились
Путь правления продолжить,
Дав покой и мир грядущим поколениям,
Что о мире будут вечно думать.

Благодатного дождя росую
Вся земля омыта,
И с искренним признаньем
Изменили сердца отношеньё.

(Запись сделана императором в середине лета 12-ого года 60-летнего цикла (по лунному календарю)

Двадцатый год правления императора Цяньлуна, 12-й год 60-летнего цикла (1755 год).

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 автор 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 (阿玉錫) во главе с 22 кавалеристами в место расположения Даваци, которые стремительно разгромили войско мятежника.⁴¹»

Стих ко второму офорту «Разгром лагеря Гэдэн-Ола» (илл.36) император Цяньлун озаглавил как «Песнь о Аюйси»,

Каким же человеком был Аюйси?

Преданный министр царя джунгаров.
Законно осудили его и должны казнить,
Но разве не заслуживает он уважения?

Он прошел дальний путь
И прибыл с выражением покорности,
Взрастившая его чужеземная династия
Одаривала его милостями.

Явились лхасцы и поведали
О его невиданной верности и храбрости.

С ружьями в руках сошлись
В лобовой атаке, но не успели выстрелить.
В неуклонной атаке вперед сломили их силу,
И они пребывали в нерешительности.

Пригласили Си Ина и удалили императорских телохранителей.
Повинуясь воле государя, он вышел вперед,
И привел за собой других,
Совершенно безразличный к мирской суете.

Наш наставник вошел успокоить Или,
Когда Дабачи собрал десятки тысяч воинов
И хотел, подобно богомолу, потрясающему лапками перед повозкой,
Вызвать противника на решительное сражение.

Снова наши два полководца держали совет,
Как же разгромить это огромное
Вражеское войско в бою,
Словно разбить яшму и расколоть камень?

Но ведь государь повелел миром
Успокоить чужедальные земли?
Разве карательным походом
Не нарушат они государеву милость?

Двадцать два сильных воина
Отобраны были, чтобы проникнуть
В войско Аюйси.
Днем искали они пути к Гардзонгу
И следили за продвижением вперед.

В благоприятный день найден был лагерь Аюйси,
И двадцать пять храбрых воинов
Выступили за дело Цин.

Когда они с кляпами в руках
Совершили ночной налет на разбойников,
Словно десять тысяч предков
Снизости на храбрых потомков.

Громко крича и стегая лошадей,
Ворвались они во вражеский стан.

Ударили по врагу, и те стремительно бежали,
В беспорядке, топча друг друга.

Шесть тысяч пятьсот всадников сдалось в плен,
И Аюйси лично вырвал из земли
И покорно сложил церемониальный штандарт.

Дабачи привел в плен
Почти тысячу всадников,
Конные воины громко вздыхали
И сетовали на судьбу.

Герои древности Цзин Кэ и Мэн Би
Были храбрецами-одиночками,
Имя которых потомки
Громко восхваляют в веках.

Ныне я сложил эту песню,
Чтобы ярко и величественно
Описать его мужество,
Чтобы и спустя тысячу лет
Люди чтили славу этого человека!

(Запись сделана императором в июне 12-ого года 60-летнего цикла (по лунному календарю)»

На данном офорте изображена ожесточенная битва между противником и 22 отборными кавалеристами во главе с командиром цинской армии Аюйси,

начавшаяся в результате неожиданного нападения на лагерь противника у горы Гэдэншань. Поскольку Аюйси родом из Джунгарского ханства, он хорошо был знаком с их культурой и обычаями. Аюйси вместе с солдатами переоделся в джунгарскую форму и незаметно прокрался в лагерь противника. Вылазка оказалась необычайно удачной именно по причине хитроумной задумки. На офорте изображены расстроенные ряды сражающихся воинов двух армий. Одежда на воинах обеих сторон одинаковая, вследствие этого трудно определить, где воины хана Даваци, а где воины цинской армии. Звуки выстрелов и выкрики солдат «Бей противника!» постепенно превращаются в общий гул. Изображение данной битвы весьма театрализовано. Хитроумная задумка командира цинской армии Аюйси дала возможность застать многочисленную армию неприятеля врасплох и победить малым числом. Художнику восхитительно удалось во всех подробностях передать ожесточённую борьбу двух армий. Среди сражающихся доблестный Аюйси верхом на черном коне бесстрашно идет в атаку и, держа длинное копьё в одной руке, пронзает им неприятеля. Видно, что художник сделал данную сцену центром своей картины. Успешное завершение вылазки под руководством Аюйси ознаменовало окончательную победу цинской армии над Даваци. По причине вышесказанного Аюйси заслуженно стал главной темой и написанного императором стиха, и офорта с изображением батальной сцены. На основании этой же причины можно понять, почему император Цяньлун восхищался и принял этого выдающегося чужеземца.

После победы маньчжурский двор решил в качестве выражения благодарности и награды за доблестную службу наградить четырех ханов территорией ойратов (запад пустынной Монголии), а также пожаловать Амурсане титул великого князя, с двойным жалованием. Но Амурсана остался недоволен. Он с самого начала планировал при помощи маньчжурского двора уничтожить своего главного противника и встать во

главе Джунгарского ханства. Теперь же он получил в управление только одну четвертую территории западной пустынной Монголии. Амурсана решил ждать благоприятного случая для поднятия мятежа, на что император Цяньлун незамедлительно принял ответные меры: император решил предоставить дополнительные почетные звания четырем ханам и укрепить положение аристократии западной пустынной Монголии. Затем он организовал второй поход. На 22 году правления императора Цяньлуна (1757 год), маньчжурский двор, решив окончательно уничтожить Амурсану, собрал армию, разделил ее на две части и вновь отправил воинов в Джунгарское ханство. В то время джунгары вели бесконечные междоусобные войны, и вдобавок к этому по всей территории ханства распространилась эпидемия; множество людей и скот погибли. В июне цинская армия выдвинулась в сторону Или. И вновь практически без единого столкновения благополучно добралась до Или⁴².

Третий офорт называется «Сражение при Орой-Джалату» (илл.37) . Император Цяньлун сочинил о данном событии нижеследующее:

(Данный стих относится к шести стихам, написанным после создания офортов.):

Хитрость привела к тому, что уловку не приняли всерьез,
Противник уклонился и коварно увернулся.

В день у-цзи стояли лагерем, и было немного воинов.
Подобно гневно размахивающему лапками богомолу,
Они пытались преградить войску путь вперед.

Нанесли врагу устрашающий удар в полночь,
Разве это не испугало тысячные толпы разбойников?

В итоге смогли сохранить в целости войско
И вышли навстречу всадникам.
Перегруппировали войска, снова ударили,
И одержали большую победу.

(Дополнительный стих, записанный императором в первые дни января 23-ого года 60-летнего цикла (по лунному календарю) 21 год правления императора Цяньлуна, 23-ий год 60-летнего цикла (1766 год).

Орой-Джалату (в настоящее время территория городского уезда Усу) располагалась в восточной части Или. На офорте изображено, как цинская армия разбила в этом месте войско Амурсаны; мы видим, как цинская армия громит лагерь неприятеля, в то время как большая часть неприятельского войска еще спит и, не успев нанести ответный удар, большая часть лагеря уже захвачена. И наконец, ни один воин не решился оказать сопротивление, паника охватила всех, и даже несколько солдат не успели облачиться. Из 16 офортов на данном офорте передний план прорисован наиболее детально. Преследующие противника 30 с лишним человек и лошадей создают ощущение полноты и разнообразия действий. Пропорции переданы верно. Композиция драматична и живописна, и даже тщательно проработаны черты лиц. Стоит отметить, что до этого в Китае не существовало аналогичного группового портрета с реалистическими чертами исполнения.

Четвертый офорт «Победа при Хорогосе» (илл.38) император Цяньлун украсил стихом «Поход на Хорогос»:

Этой весной рассеяли презренных чужеземных варваров,
В первых же боях мир прекратился,

Обезглавили вражеских полководцев и захватили их стяги,

И рано утром пришла весть о победе,
Пожаловали воинов наградами
И отметили их заслуги.

Нынче отправили под конвоем пленников,
Ярко-алым от крови стало поле битвы.

Некогда чиновникам были пожалованы звания и должности,
Но они осмелились безрассудно поднять мятеж,
Подобно совам и коршунам.

На допросе они сказали, что
Потерпели поражение,
Ибо их оставило великое Небо,
И лишь ошеломленно вздыхали.

В их толпе было больше тысячи всадников,
Тайно узнали, что мы
Планируем атаку с малыми силами.

В дальний путь был отправлен обоз,
Чтобы заманить и изгнать наше войско,
Лежа рядами, разбойники прятались
В обрывистой местности.

Мы выдвинулись вперед,
И тут разбойники толпой хлынули на нас;

Пушки ударили, словно тугие струи дождя.

В нашей войске не было раненых,
Ибо сотни духов защищали нас,
И мы верили в их помощь.

Мы атаковали и ворвались с залпом стрел,
Разбойники сильно испугались
И беспорядочно разбежались.

Враги поникли головой и в панике рассеялись,
Спасая свои жизни,
С топотом конницы выстроили воинов,
И укрепили огромную мощь армии.

Истребили всех врагов,
И на земле безжизненно замерли четыре сотни тел,
Не счесть было раненых и бежавших с поля боя.

Поистине, небо помогло нам победить,
Вздеть руки и ликовать,
Но и наша отвага и храбрость
Тоже сослужили верную службу.

Что же за люди возглавляли наши войска?
Это огромной храбрости великие князья,
Которые в бою отстаивали честь императорской семьи!

(Запись сделана императором в начале осени 15-ого года 60-летнего цикла (по лунному календарю))

23 год правления императора Цяньлуна, 15-ый год 60-летнего цикла (1758 год).

На данном офорте изображено, как в марте 23 года правления императора Цяньлуна несколько отрядов армии неприятеля собралось у Хорогоса и приготовилось незаметно сплавиться вниз по реке Или. Чжао Хуэй (兆惠), полководец Усмирения края, получив известия об этом, сразу же отправил отряды во главе с Цэбудэнцзабуном (策布登扎布) с целью пересечь горную цепь Талэцзилин (悶勒奇岭) и нагнать противника. Сам же полководец возглавил основные части армии. Мятежное войско было настигнуто и разбито у Хорогоса. На офорте изображена далеко простирающаяся равнина, два войска, которые вот-вот столкнутся в битве, и кавалерия обеих сторон стремительно несущаяся друг на друга в атаку. Солдаты цинской армии натянули свои луки, а солдаты неприятеля приготовили свои ружья. Многие воины мятежного войска уже разворачивают своих коней и спасаются бегством. Только небольшое количество продолжает биться, а некоторые из них, пронзенные стрелами, падают с лошадей. Вдалеке отряды цинской армии преследуют мятежное войско по горной долине. Они победоносно бьют противника.

Пятый офорт называется «Сражение при Хурунгуэй» (илл.39) . Данная битва является последней битвой по подавлению мятежа Амурсаны. В марте 23 года (1758) при Хурунгуэй недалеко от Или Чжао Хуэй во главе восьмидесяти с лишним человек напал ночью на лагерь врага и одержал победу.

Стих императора Цяньлуна:

(Данный стих относится к шести стихам, дополнительно написанным

после создания офортов.):

Воинственный дух созвездия Лук и Стрела
Занят уничтожением врага,
Преследует его, не давая скрыться,
И разве позволит ему спастись?

Отчаянно рискнувшие разбойники
Разбежались врассыпную, подобно крысам,
Наше войско ударило в пустоту их строя,
И воинский дух взмыл до небес.

В пятой страже внезапно
Атаковали укрепленный лагерь,
Всадники собирали разбежавшихся лошадей и овец.

Малым войском сокрушили большое
И завершили карательный поход,
Отчаянно смелым генералам пожаловано
Знамя с драконами и штандарт с солнцем и луной.

(Дополнительный стих, записанный императором в первые дни первого месяца весны 23-ого года 60-летнего цикла (по лунному календарю))

На данном офорте изображено, как 15 марта 23 года правления императора Цяньлуна (22 апреля 1758 года) глубокой ночью цинская армия, заметив перемещающийся свет огня, вошла в ущелье Хурунгуй. Допрошенные пленные рассказали, что главарь мятежных уйгуров, узнав о прибытии многочисленной цинской армии, вместе с остатками разбитого

войска отправился в горы с целью укрыться там. Чжао Хуэй, полководец уезда Динбяня, отобрав небольшое количество воинов, повелел им отыскать армию противника и обманом выманить ее. Утром 16 числа армия мятежников, увидев немногочисленный отряд цинской армии, внезапно напала на него. На что оставшая часть цинской армии, используя густой туман как прикрытие, неожиданно атаковала мятежников в ущелье. Два полководца Вэнь Фу (温福) и Гао Тяньси (高天喜), заняв место на возвышенности, обстреливают из орудий противника. Этот бой был очень успешным для цинской армии. На офорте на переднем плане изображен склон горы; в роще стоит командный состав цинской армии, который, наблюдая сверху за происходящим, отдает приказы. Посередине офорта расположена река, на правом берегу которой находится лагерь противника и победоносно преследующая армию противника кавалерия цинской армии. На правом берегу реки цинская армия уже захватила лагерь противника. Кавалеристы, скачущие галопом на конях с натянутыми луками, стремительно переправляются через реку. На берегу реки на возвышенье несколько воинов мятежной армии ведут обстрел. Вдалеке остатки неприятельского войска бегут к горам, а вслед за ними скачет цинская кавалерия. Ущелье в утреннем тумане.

Впоследствии Амурсана бежал к казахам. Казахи, испугавшись сильного маньчжурского двора, послали в Китай посла с предложением передать Амурсану маньчжурскому двору. Узнав об этом, Амурсана под покровом ночи вместе с женой и 8 личными слугами украл лошадей, спустился вниз по течению реки Иртыш и бежал в Россию. Император Цяньлун приказал Палате по делам иностранцев направить официальное письмо Министерству иностранных дел царской России с прошением о выдаче Амурсаны в соответствии с соглашением между двумя государствами об отказе в защите беглецам. Российская сторона всячески тянула с ответом и не выдавала беглеца. В сентябре 22 года правления императора Цяньлуна в возрасте 35

лет Амурсана умер от оспы. Россия отправила его тело в Китай⁴³.

К этому времени джунгары были полностью покорены. Император Цяньлун однажды сказал членам Государственной канцелярии: «Территория джунгар войдет в состав Китая». После подавления мятежа Амурсаны манчжурский двор нарисовал карту новых территорий с подконтрольной территорией джунгар на ней.

Хотя цинская армия подавила мятеж Амурсаны, а сам он умер от болезни в России, по-прежнему оставались территории, где народ устраивал бунты. Цинской армии потребовалось некоторое время на то, чтобы стабилизировать ситуацию.

Начиная с шестого офорта «Сдача правителем Турфана своей крепости» и по 13 офорт «Принятие капитуляции правителя Бадахшана» главной темой является исторический сюжет усмирения восставших ходжей уйгурских старшего и младшего.

На 23 году правления императора Цяньлуна, после восстания старшего и младшего ходжей, император издал приказ о преступлениях старшего и младшего ходжей и выдвижении карательной экспедиции: «Отец и сын Бурхан ад-Дин и Джахан ... пока мои войска усмиряли Или, ... отдали приказания предводителям уйгуров. Пожелали завладеть землями и получить подношения, воспользовались беспорядками среди ойратов, возглавили уйгуров Или, бежавших в Яркенд (叶尔羌) и Кашгар (喀什噶尔). Мы, волнуясь о беспорядках среди ойратов, на время сделали передышку в ожидании подкрепления и направили посла с целью успокоить население. Мы не могли предвидеть, что ходжи осмелятся убить посланника, незаконно присвоить титул хана. Поистине ужасные деяния. Если не следовать букве закона, среди уйгуров никогда не настанет мира. Поэтому Мы специально отправляем большое войско, чтобы разнести весть об их ужасных деяниях»⁴⁴.

В феврале 23 года правления императора Цяньлуна (1758)

маньчжурский двор приказал полководцу Ярхашаню (雅尔哈善) подавить мятеж и отправил во главе с ним более чем десяти тысячное маньчжурско-ханьское войско с целью подавить мятеж на южных рубежах (юг Тяньшаня). Вначале цинская армия терпела неудачи. Однако, по причине того, что старший и младший ходжи жестоко угнетали уйгуров, «собирали дань на содержание солдат, ввели трудовые повинности, а также существовали неполадки с продовольствием, семьи разлучались и спасались бегством (воины, потерпев поражение, спасались бегством), выплачивались штрафы. Из народа выжали все соки»⁴². Народ невыносимо страдал. Люди спасались бегством.

В мае Куча, ключевая позиция мятежного войска, был окружен. Старший и младший ходжи во главе более чем десяти тысячного войска, снаряженного ружьями, выдвинулись на помощь из Еэрцяна (叶儿羌) в Аксу. Они были разгромлены цинской армией, 4000 человек погибло, а остальные спрятались в Куче и заняли оборону⁴⁶. Одержавший победу Ярхашань, так как противник спрятался в крепости, целыми днями играл в шашки и не предпринимал необходимых мер предосторожности, в результате чего старший и младший ходжи вместе с 400 всадниками бежали под покровом ночи. Ярхашань был приговорен к смертной казни за невыполнение боевого задания. После захвата Кучи цинской армией младший ходжа, сбежавший в Аксу, где несшие караул на городской стене уйгуры не пустили его в город, был вынужден бежать в Турфан. Но и там уйгуры-соплеменники не приняли его. Он вернулся в Еэрцян. Старший ходжа занял оборонительную позицию в Кашгаре. Отец и сын договорились держать оборону. Они защищали друг друга и давали отпор цинской армии⁴⁷.

На шестом офорте «Сдача правителем Турфана своей крепости» (илл.40) изображены нагнавшая противника в Турфане цинская армия и сдающий свою крепость правитель Турфана. Император Цяньлун назвал данный стих «Стих о сдаче беком Хоцжисыном (霍集斯), правителем

Турфана, вместе с уйгурским народом крепости)»):

Держа в руках щиты, враги сдались на милость правителя,
Хоть и опасались несправедливости,
Но к ним проявили добрые чувства.

Послушно передали фураж и повернули алебарды,
Чтобы уничтожить свирепых разбойников,
Мы решили прибегнуть к оружию.

Морозные стены покрыты ледяным инеем,
И зачитан строгий приказ.
Разбойники вышли непрерывным потоком,
Ведя за собой скот, и изъявили покорность.

С помощью Неба войско совершило подвиг и вернулось,
Добросовестно преодолели все трудности,
И, невзирая на суровые условия,
Нанесло врагу огромный урон.

(Запись сделана императором поздней осенью 15-ого года 60-летнего цикла
(по лунному календарю))

На данном офорте изображена церемония проведения сдачи крепости Турфан. Посередине военного шатра с прямыми спинами сидят предводители цинской армии. Правитель Турфана вместе с подчиненными преподносит в дар различные предметы, скот и лошадей. Церемония проводится в торжественной и радостной обстановке. В центре офорта изображен большой круг – это военный лагерь. С его четырех сторон

установлены восемь знамен – символы корпусов маньчжурско–цинской армии. В данной композиции много символизма. Лагерь цинской армии расположен в центре офорта - символ того, что Китай испокон веков считал себя мировым политическим центром. Преподношение даров младшими государствами символизируют подчиненность. Впоследствии данная композиция многократно повторялась на других посвященных войне офортах маньчжурского двора и стала эталонным способом изображения церемонии капитуляции побежденных цинской армией.

В октябре Чжао Хуэй, полководец уезда Динбяня, во главе 4000 человек пехоты и кавалерии достиг Еэрцяна. Он провел три битвы и трижды победил, и в связи с этим, так как людей не хватало, он не мог взять крепость. Тогда к востоку от городской стены на другом берегу реки полководец устроил лагерь «на Черной воде», занял оборону и начал ждать подкрепления. «Более чем десяти тысячная армия мятежников окружила лагерь на Черной воде, постоянно обстреливала его из орудий, затапливала, атаковала и пыталась всячески его взять. Цинская армия стойко оборонялась в течение трех месяцев. Погибло много воинов.» (Нэ Тинтин, 2014)

В январе 24 года по лунному календарю Фу Дэ (富德) второй помощник полководца уезда Динбяня во главе 3000 солдат отправился на помощь из Турфана. В Хуэрмане (呼尔满) (сейчас территория на северо-востоке Яркенда) он в течение пяти дней воевал с 5000 кавалеристов армии мятежников. Одержав победу, переправился через реку Еэрцян и объединился с отрядами советника Шу Хэдэ (舒赫德) и командующего войсками А Лигунь (阿里衮). Чжао Хуэй, узнав о приходе подкрепления, прорвал окружение. Цинская армия, объединившись и упорядочив войска, возвратилась в Аксу⁴⁸.

На седьмом офорте «Снятие осады на реке Черная Вода (Аксу)» (илл.41) изображено, как полководец Чжао Хуэй, объединившись с вновь подоспевшими отрядами прорывает окружение. Император Цяньлун сочинил

об этом событии стих под названием «Переправа через реку Черная вода»:

Войско стоит на Хара-Ус-Нур,
Которую во времена династии Тан
Называли Черной Водой.

Ранее мои войска обошли эту местность
Окружным путем, и было неясно,
Как все изменится...
Силы войска были на исходе,
И трудно было сохранить
Господствующее положение.

Возвели укрепления на Черной Воде,
И ждали, пока снимут окружение.
Как могло так случиться,
Если людям покровительствует великое Небо?

Ясно увидели счастливое предзнаменование
И отправили почтовое сообщение,
Прибывшее через месяц.
Держали совет, были полны испуга,
Но была дарована милость свыше.

Ничтожные враги, словно пчелы и муравьи,
Делали вид, что их войско огромно, но обман раскрылся,
Казалось, их десять тысяч, а на деле

Нас осаждало чуть больше трех тысяч войска.

Рис в погребах помог сохранить целым дух войска,
Нам помогали держаться и другие злаки и травы.

В крепости было в достатке воды,
Ведь мы заранее подготовились к осаде,
Пили воды помногу,
И спаслись от недугов.

Ружья не попадали в цель,
А люди прятались в деревянных укреплениях
Императорской ставки,
В которой было в избытке запасов.

Правильно используя стихии,
Ударили на разбойников
И лишили их последней надежды,
Когда они потерпели сокрушительную неудачу.

До осады войско вырыло в лагере колодцы,
Но до тех пор, пока осада будет снята,
Они могли бы высохнуть.

Узнав об этом, все подданные сильно огорчились,
Но полагались на помощь Неба
И почитали его.

Ранее мы благоговейно читали старинные хроники
О деяниях великих императорских предков,
И среди них историю о Тай-цзуне.

Четверо полководцев решили идти в бой,
Когда темноту заполнил сильный туман

Противник ударил огнем из орудий,
И все деревянные укрытия сгорели,
Тогда командующий отправился
Посмотреть на штурм.

Благодаря ему вражеские орудия
Не могли больше портить деревянные заграждения,
Луки и стрелы уже не причиняли вреда нашим воинам.

Разбойники полагались только на помощь
Монгольского государя.
В воздухе веяла слава доблестных предков,
Побуждая ринуться вперед на врага.

Разве Небо не покровительствует людям?
Великую династию Цин почитает весь мир
И почитает ее высочайшие распоряжения.

(Запись сделана императором в апреле 15-ого года 60-летнего цикла (по

лунному календарю)

На данном офорте изображена прорывающая окружение цинская армия во главе с Чжао Хуэйем, полководцем уезда Динбяня, после того, как она находилась в окружении на реке Черная вода в течение трех месяцев. С левой стороны находящаяся в окружении цинская армия при поддержке подоспевшего подкрепления проложила деревянный мост и, переправившись через реку, прорвала окружение. В центре композиции изображена фигура , полководца Чжао Хуэя, который обратившись лицом к окружающим неприятельским войскам, хладнокровно отдает приказание артиллерии об отражении атак противника. В это же время цинская кавалерия яростно обстреливает армию противника. Ряды застигнутого врасплох неприятеля поломаны. Противник бежит с поля боя.

6 января по лунному календарю 24 года правления императора Цяньлуна (1759) Фу Дэ встретился с перехватившим его более чем пяти тысячным войском ходжей у Хурманя на северо-востоке Еэрцяна. Ожесточенный бой продолжался до наступления ночи. Войско ходжей отступило. Кони цинской армии, преодолев длинное и трудное путешествие, один за другим падали замертво, не в силах продолжать погоню. На следующий день в пустыне Гоби войско ходжей, заняв позиции на возвышенности, вступило в бой с войском Фу Дэ. 8 числа по лунному календарю многочисленное войско ходжи, узнав, что у цинского войска осталось мало лошадей, атаковало Фу Дэ. Цинское войско, используя особенности ландшафта, укрепилось в Циньдаэр (沁达尔). Не имея возможности пробиться через войско неприятеля и в силу нехватки воды в пустыне, солдаты цинского войска были вынуждены добывать лед из глыб льда. Ночью 9 числа подоспел А Лигунь вместе с 1000 лошадей и 400 верблюдами. Вместе с Э Боши (鄂博什) он с двух флангов нападает на военный лагерь ходжей. Фу Дэ, воспользовавшись преимуществом, также неожиданно нападает. Войско ходжи отступает в беспорядке. На рассвете 10 числа А Лигунь, начальник отряда гвардейских

знаменных войск Нью Сань (努三) и Фу Дэ атаковали противника с трех сторон, в результате чего войско ходжей бежало на юг. В этом сражении Фу Дэ, А Лигунь и другие убили тысячу с лишним солдат ходжей. Впоследствии сражение назвали «Великая победа при Хурмане»⁵².

Восьмой офорт называется «Великая победа при Хурмане» (илл.42) . Император Цяньлун сочинил об этом событии стих под названием «Наши войска»:

Наставник мой за десятки тысяч ли,
До него не доскачешь на лошади.

К тому же наше войско глубоко
Вошло в разбойничье логово,
В этом положении силы гостя и хозяина
Очень сильно отличаются.

Хотя мы окружены противником,
Но прочно обороняемся
И воодушевляем людей на бой.

Разве наше войско не выдержит испытаний
И откажется от боя?
Государь непременно вознаградит
За усердную и доблестную службу.

Наставник много раз помогал
Верховному полководцу,
Он быстро продвигался вперед,

Чтобы прийти ему на помощь.

И он не ждал укоризны от полководца,
Ведь борющиеся вместе против врага
Усердно действуют вместе.

Воины считают стремительно несущиеся дни,
Войска должны прибыть согласно приказу.

Борющиеся за превосходство войска
То поднимут, то опустят голову.
Но не знают, точны ли известия о событиях.

В полночь воины не спят спокойно,
Ожидая добрых вестей.

Неожиданно присылают почту с вестовым,
И читают долгожданное письмо при свете свечи,
Набросив на плечи походную одежду.

В праздник двойной пятерки
День и ночь вели ожесточенный
Кровавый бой в течение пяти дней.
Зарубили полководцев и отобрали знамена.

Помощник полководца отличался
Совершенной добродетелью,

Будучи прекрасным советником и воином.

Единодушно утвердили в сердце добродетель,
Огромным усилием достигли большого успеха
И уничтожили несколько тысяч вражеских всадников.

Приблизились к лагерю полководца,
Доставили вести солдатам
И отправили их в бой.

Упрямо вернулись и напали всеми способами,
И войска правителя единодушно подготовились.

Поэтому пережили суровый месяц март,
И, будучи невредимыми,
Все оставались спокойными .

Полководцы провели совещание
И спланировали удар с двух сторон,
Одним движением пошли на штурм
И достигли успеха.

Днем и ночью до начала четвертого месяца,
Были ежеминутно окружены
И сегодня стали радоваться.

Торжественно выражаем всем благодарность

И поднимаем руки в знак благодарности небу
За его великую помощь.

Композиция данного офорта проста – изображены два сражающихся войска. Слева стройными рядами выстроилась цинская армия, кавалеристы держат луки, за ними солдаты с ружьями, далее караван верблюдов с пушками. Справа мятежные войска. Несмотря на то, что количество их велико, их стройные ряды уже нарушены. Немногочисленная кавалерия армии мятежников с оружием в руках дает отпор, часть ее уже пронзенная стрелами упала с коней.

13 октября 23 года правления императора Цяньлуна цинская армия настигла армию мятежников у Тунгузлука. Двадцатитысячная армия мятежников заняла позицию. После того, как 500 с лишним воинов цинской армии переправилось через реку, началось сражение между двумя армиями. Несмотря на некоторый успех, из-за нехватки людей, а также и того, что солдаты и лошади были вымотаны долгим походом, цинская армия была окружена противником.

Император Цяньлун приказал создать офорт, изображающий «Сражение при Тунгузлуке» (илл.43) , а также сочинил стих, чтобы сохранить память о тяжелом поражении под стенами Еэрцяна:

Два полководца вернулись
И ночью окружили главарей в Шачэ,
Тех, кто получил землю и проявил неблагодарность,
Следует уничтожить!

Подобно тому, как красные ди собрались
Все вместе для помощи белым ди,
Озираясь словно по-волчьи,

Укрылись и защищались.

Пять сотен всадников переправились через реку,
За их спиной городской вал,
И двадцать тысяч войска
Было под началом генерала.

Защитили крепость и в конце концов
Все вместе вернулись с подкреплениями.
Верные и преданные воины,
Вспомнив былое, плачут от горя.

(Дополнительный стих, записанный императором в первый месяц весны 23-ого года 60-летнего цикла (по лунному календарю))

На офорте изображен форт, за стенами которого держит оборону цинская армия. Вокруг форта расположены несколько небольших глинобитных укреплений, которые один за другим штурмуют и поджигают небольшие отряды цинской армии. Находящиеся в глинобитных укреплениях солдаты либо попадают в плен цинской армии, либо гибнут в бушующем пламени.

После вступления в Кашгар Чжао Хуэй приказал Янь Сянши с войском Зеленого знамени остаться, а помощнику советника Мину Жую (明瑞) и другим повести войска в погоню. В это же время он направил угрожающие послания в Коканд, Намугань, Анджиан, Маэргалан и другие города с требованием объединить силы в поиске старшего и младшего ходжей. 15 июня високосного года Мин Жуй и Ай Лунъа (爱隆阿) во главе двух тысяч солдат выдвинулись в путь. Они пришли к западной стороне горной цепи Памира. Джахан намеревался отправиться в Бадахшан, но многие беки

воспротивились, и пришлось отправиться в Андижан. Узнав, что цинские войска уже близко, он бросил обоз и приказал семье идти вперед. По дороге не было пастбищ, лошадей кормили ячменем. Мин Жуй и другие перешли горы, переправились через реку, добрались от Сэлэкуэр на север до Каракуль (сейчас территория на северо-востоке озера Каракуль в Таджикистане). На рассвете 28 июня високосного года по лунному календарю на перевале Хос-кулак (сейчас территория севернее озера Каракуль)⁵³ Мин Жуй во главе 900 солдат Авангардного знаменного отряда настиг шеститысячное войско старшего и младшего ходжей. Мин Жуй, поняв, что вынудить противника спуститься с гор не получится и опасаясь, что противник вскоре твердо займет свои позиции, решил вынудить ходжей бежать. После этого он приказал атаковать с более низкой точки по более высокой. Солдаты ходжей ответили оружейными выстрелами. 6 часов продолжался ожесточенный бой. Войско ходжей начало отступление. Так как лошади были вымотаны, цинская армия не могла догнать противника. Ходжи вновь стянули войска и при их поддержке возвратились и окружили войско Мин Жуя. Мин Жуй, продолжая сражение, начал отводить войска. Укрывшиеся солдаты отстреливались с горы. Затем обогнув вражеское войско Мин Жуя удалось отбросить войско ходжей. В битве при Хос-кулак войско Мина Жуя убило более 500 солдат противника, захватило в плен 30 с лишним человек⁵⁴. В бою погибло более 100 цинских солдат.

Десятый офорт называется «Сражение при Хос-кулак» (илл.44) . Стих, сочиненный императором Цяньлуном:

(Четвертый стих, дополнительно сочиненный императором)

Вернулись в крепость

И решили идти и свирепо преследовать врага,

Перед горой с двумя пиками

Прошли тайной тропой и встретились.

Разбойников было уже шесть тысяч,
И они дерзко оседлали перевал,
Наших воинов было всего лишь девять сотен,
Но они ринулись вверх на горный пик.

Преградили им путь,
И они отступили,
Непрерывно преследовали врага
И достигли горы, идя по его следам.

Офицеры и солдаты единодушно
Воодушевились на борьбу
Против ненавистного врага,
И история сохранит их подвиг на тысячи лет!

На офорте среди скал цинская кавалерия, разделившись на несколько отрядов, бьет по врагу с разных сторон. Несмотря на наличие ружей и отчаянное сопротивление, большая часть мятежников уже обратилась в бегство, часть из солдат упала с коней замертво. В левом нижнем углу офорта расположен командный состав цинской армии: командир охраны императора с плеткой в руках руководит военными действиями.

Вначале июля Фу Дэ, А Лигунь и Мин Жуй объединили войска у озера Хара-Ус-Нур, отобрали четыре тысячи отборных солдат и выдвинулись в путь. Остальные солдаты под предводительством тунлина Ян Дина (杨宁) отправились к Чжаосяншаэрхулэ (招降沙尔呼勒) и там ждали дальнейших распоряжений. 7 июля Фу Дэ узнал, что Джахан находится впереди на расстоянии 100 ли в пустыне Гоби. В период от 7 до 9 часов утра 9 числа

цинская армия добралась до Арчуле (сейчас территория на юго-востоке Мургаба Горно-Бадахкшанской автономной области Таджикистана). Старший и младший ходжи приказали собрать поклажу и выдвинуться. 6000 солдат ходжей устроили засаду в горах Арчуле. Фу Дэ с вооруженными ружьями солдатами и Цзянь Жуйин (健锐营) заняли центральное положение. Батуцзиргаэр (巴图济尔噶尔), Э Циэр (鄂齐尔) выступили с левого фланга, Ю Тунь (由屯), И Чжу (伊柱) с правого фланга. Они захватили южные и северные районы горы Арчуле, а также атаковали солдат ходжей в ущелье Сячунцзишаньгу. А Лигунь, Мин Жуй, Ба Люй (巴禄), военачальник и государственный деятель Агуй также атаковали с двух флангов. Фу Дэ отправил войско в ложную атаку обоза ходжей. Мин Жуй и Э Боши атаковали врага с тыла. Ожесточенная битва длилась сутки. Цинская армия истребила более тысячи солдат ходжей, взяла в плен более 50 человек, убила Абудукэлэму (阿卜都克勒木)⁴⁹. Следующий офорт «Сражение при Арчуле» (илл.45) посвящен данным событиям. Стих императора Цяньлуна:

(Пятый стих, дополнительно сочиненный императором)

Окружили врага

И беспощадно преследовали
До нефритового водного источника.

Многочисленные воины проявили усердие
В служении государю,
Знаменные войска с закаленной волей
Целеустремленно умиротворяли край
И упорно двинулись вместе.

Подобно Чи Ю, они полагались
На многие трудности местности,

Словно мы попали

В коварный План Восьми Расположений.

Неутомимые воины с огнестрельными ружьями

Дошли до источника в снежных горах.

(Дополнительный стих, записанный императором в первый месяц весны 23-ого года 60-летнего цикла (по лунному календарю))

На офорте изображены склоны гор, на которых многочисленные отряды цинской армии окружили немногочисленное войско противника со всех сторон. Цинская кавалерия возглавляет наступление. Позади идут верблюды с орудиями. Вдалеке на горных вершинах цинская армия, заняв командную высоту, обстреливает из орудий бегущие во все стороны войска неприятеля. Цинская армия ловит разбежавшихся лошадей и верблюдов.

Вечером 10 июля цинская армия добралась до Булункулэ (布隆库勒) на западе от Арчуле и разведала, что старший и младший ходжи бежали к озеру Есиль-Кель-нуур (伊西洱库尔) (сейчас территория озера Эшилэчи (叶什勒池) на юго-востоке Таджикистана) на северо-востоке от Булункулэ. Бурхан ад-Дин занял позицию на берегу озера у северных гор. Джахан занял позицию на восточной стороне горного склона. На западе от озера Есиль-Кель-нуур находится горный перевал, за ним Бадахшан. Фу Дэ сначала отправил А Лигуня, Даэрданъа (达尔党阿), Ю Туня, офицера Бао (保), Ху Ши и других во главе пяти сотен людей в Хуси (湖西), чтобы перехватить старшего и младшего ходжей. И Чжу, Э Боши, Вэн Бу и другие во главе восьми сотен отправились на перехват с другой стороны горы. 11 числа Фу Дэ, Ба Люй, Мин Жуй, Агуй, руководящий отрядом советник Фу Цзин (傅景), Ху Эрци (瑚尔起) и другие во главе более чем тысячного войска достигли озера Исизркуэр. Армии ходжей обстреливали цинские войска с гор. Бой шел

на равных. Фу Дэ выбрал Цзянь Жуйина (健锐营), Цзи Линя (吉林), Со Луня (索伦), отряд из 40 с лишним ойратов с ружьями для атаки с более низкой точки по северному пути горного хребта. Он также приказал Хоцзисы, Э Дуйю (鄂对) воздвигнуть прежние уйгурские знамена в качестве призыва к капитуляции. Войска старшего и младшего ходжей потерпели серьезное поражение. Многие солдаты сдались цинской армии⁵⁰. Джахан скрылся на коне. Под покровом ночи он перебрался через горный хребет и встретился с войсками Бурхан ад-Дина. Впоследствии эту битву называли сражение при Есиль-Кель-нуур. 12 числа преградившие путь две тысячи солдат армии ходжей капитулировали на северном склоне горы. Только 300-400 человек армии старшего и младшего ходжей, включая жен и слуг, смогли спастись бегством и укрыться в Бадахшане. Фу Дэ отправил Цилинцзabu (齐凌扎布), Э Дуйя, советника без определенных обязанностей Ашимотэ (阿什默特) переправить сдавшихся людей в Янгисар. 22 числа, разделив с А Лигунем войско на два фланга, Фу Дэ вместе с Ба Лу, Агуйем, Фу Цзинем (傅景), Ху Эрци и другими во главе более чем 400 солдат отправился вслед за противником к границам Бадахшана⁵¹.

Двенадцатый офорт называется «Сражение при Есиль-Кель-нуур» (илл.46) , Стих императора Цяньлуна:

(Шестой стих, дополнительно сочиненный императором)

Могучие воины, подобные лютым тиграм,
Одержали победу на трех перекрестках,
Жалкие и слабые противники разбежались
В стороны, подобно крысам и мышам,

Тонкой цепочкой продвигались гуськом
Вдоль горного ручья,

Когда на необъятных горных пиках внезапно
Показался противник.

Повинуясь спешному приказу,
Отправились в дальний край на границу
И успешно умиротворили ее.

Завершив великое дело,
Будем вспоминать эту войну,
Сохраним свое высокое положение в веках,
Чтобы искренне стараться в будущем.

(Дополнительный стих, записанный императором в первых числах первого месяца весны 23-ого года 60-летнего цикла (по лунному календарю)

В изображенной на офорта батальной сцены справа от реки цинская армия, расположенная на правом берегу, обстреливает из орудий и ружей находящуюся на другом берегу армию противника. Остальные отряды цинской армии расположились позади. Армия мятежников также отстреливается с вершины холма, в попытках препятствовать цинской армии переправиться через реку. На переднем плане один отряд цинской армии идет в обход, чтобы переправиться через реку в неохраяемом никем месте. Пройдя окольным путем и выйдя позади мятежной армии, они бросаются в атаку и бьют фланг противника. Обе армии ожесточенно сражаются.

Бадахшан - это расположенное в западной части Памиры древнее государство, сейчас северо-восток Афганистана. От озера Есиль-Кель-нуур они двинулись на юго-запад, переправились через реку Пэньчихэ (噴赤河) и дошли до границ Бадашхана⁵⁵. Фу Дэ, преследуя неприятеля, приказал местным племенам схватить старшего и младшего ходжей. Вечером 12 июля

помощник командира знамённого корпуса И Чжу перехватил бежавших на север вместе с 600 воинами предводителей ойратов Шаласы (沙喇斯) и Махусы (玛呼斯), находящихся в подчинении у Джахана. Фу Дэ атаковал их. Более 200 человек были убиты. Джайсан Ямань (雅满), Дэмуци (начальник сотни стражников), Дань Ба (丹巴) сдались победителям. Цинская армия захватила восемь орудий, используемых на верблюдах, и утерянные в прошлом году два орудия «Главного полководца уезда Вэйюань»⁵⁶. 18 июля Фу Дэ отправил из Башачуэр (巴沙楚尔) телохранителя императора Са Мутаня (萨穆坦) (монгольского ойрата), ходжу Сулэтань-бека (伯克素勒坦和卓) (уйгура), известил хана Сулэтаньша (素勒坦沙) и приказал им схватить и привести старшего и младшего ходжей цинской армии.

После того как старший и младший ходжи добрались до Бадахшана, их атаковали сановники бек Шамансуэр (沙莽苏尔) из Сикэнань (锡克南) (сейчас территория Сикэнань Горно-Бадахшанской автономной области Таджикистана) и бек Шамуэр (沙穆尔) из Яньту (沿途). Ходжи бежали на юг. Джахан заявил, что он совершает паломничество в Мекку. 26 июля он добрался до столицы Бадахшана – Пайцзуабатэ (牌租阿巴特) (в настоящее время город Файзабад провинции Бадахшан Афганистана). В этот же день Цин Ши (清使), Са Мутань и другие прибыли в Пацзуабатэ, чтобы встретиться с Сулэтаньша. Сулэтаньша приказал присланным Джаханом для переговоров Э Сыманю и Ясыбукули встретиться с Са Мутанем. Са Мутань говорил о всевозможных преступлениях Джахана, которые Э Сымань не смог опровергнуть. 28 июля Сулэтаньша пригласил старшего и младшего ходжей войти в город. Бурхан ан-Дин незамедлительно вошел в город. Джахан, оставшись с войском снаружи города, ответил: Если ему выдадут Цин Ши, тогда он согласен служить Бадахшану. Сулэтаньша не дал своего согласия. Тогда Джахан отправился грабить деревни. В ответ Сулэтаньша схватил Бурхан ан-Дина, направил армию, насчитывающую и окружил несколько тысяч Джахана. Во время сражения Джахан был трижды ранен в грудь и

спину и схвачен в плен. Двое ходжей были обезглавлены. Вступив в переговоры с цинской армией, Сулэтаньша проявил желание сотрудничать. Он преподнес маньчжурскому двору дары, а также передал в главный лагерь цинской армии голову Джахана (тело Бурхан ан-Дина забрали их приближенные)⁵⁷.

Таким образом, цинская армия победоносно усмирила старшего и младшего уйгурских ходжей.

На тринадцатом офорте «Принятие капитуляции правителя Бадахшана» (илл.47) изображен Сулэтаньша, преподносящий дары и сдающийся на милость цинской армии. Оригинальное название стиха, сочиненного императором Цяньлуном: «Известия для императора от помощника полководца Фу Дэ о преподношении Сулэтаньшей, правителем Бадахшана, головы Джахана, а также дани в знак признания себя вассалом»:

Глубоко проникли в тыл врага
И обратили его в бегство,
Искали три пути спасения от гибели,
И положение было уже почти безвыходным.

К счастью, узнали путь к спасению
И рано утром покорно преподнесли уши
Убитых врагов, которые чинили насилие,
Как военный трофей.

Принудили простых людей к покорности
И увидели, как они покорились,
Быстро и всей душой.

Милость государя озарила
Всех превосходным даром,
Мы обеспечиваем спокойствие,
И распространяем высочайшее повеление.

(Запись сделана императором в день солнцестояния 16-ого года 60-летнего цикла (по лунному календарю))

Композиция данного офорта похожа на офорт «Сдача правителем Турфана своей крепости». На офорте изображен военный лагерь цинской армии. На территории лагеря разбито несколько шатров. В центре – главный шатер, а в нем сидит главнокомандующий. Остальные полководцы находятся по разные стороны от него. Посол Бадахшана и другие кланяются в ноги, обратившись лицом в сторону главного шатра. На площади перед главным шатром кавалеристы цинской армии демонстрируют мастерство езды на лошадях. Вдалеке пасется табун лошадей.

2 октября 24 года правления императора Цяньлуна (1759 год) Фу Дэ во главе правительственных войск выдвинулся обратно в сторону Яркенда. В зависимости от обстановки он отправлял в различные районы отряды солдат для защиты и подавления мятежей.

23 октября 37-ого года 60-летнего цикла император Цяньлун приказал распространить весть в Китае и за границей об усмирении уйгуров. Он также решил причислить Чжао Хуэйя к числу знатных чиновных родов и пожаловать ему верховую сбрую. Фу Дэ был награжден титулом хоу, и ему было разрешено носить два пера павлина. Мину Жую и А Лигуню было разрешено носить по два пера павлина. Ходже Эминю (额敏) был пожалован титул цзюньвана. Юй Суфу (玉素富) получил титул цзюньвана. Шу Хэдэ и военные министры, имеющие отношение к усмирению западного края, были представлены к награде. Воины, неоднократно отличившиеся в сражениях,

получили от императора разные знаки отличия. Семьи павших в бою получили материальную помощь. Воины, участвовавшие в походе на запад, получили двухмесячное жалование. Воины, оставшиеся в Яркенде и других местах, получили жалование за один месяц. Тогда же было приказано войскам, находящимся на западе, вернуться в столицу и провести смотр восьмизнаменной армии. В ноябре император Цяньлун приказал установить в Яркенде и у озера Есиль-Кёль-нуур памятные камни с надписями об успешном усмирении уйгуров⁵⁸.

В январе по лунному календарю на 25 году правления императора Цяньлуна (1760 год) послы Коканда, Бадахшана и Болоэра (博洛尔) прибыли в столицу. 27 января (27 февраля 1760) император Цяньлун поднялся на ворота Умэнь. Провели церемонию передачи двору пленных. Эр Дэнэ (额尔登额) и других воинов Джахана привели к дворцовым воротам. 27 февраля (12 апреля по европейскому календарю) Чжао Хуэй, Фу Дэ, Мин Жуй, Ба Лу и другие воины прибыли в столицу. Император остановился в Хуансиньчжуан (黄新庄) в уезде Лянсян (в настоящее время данная резиденция находится в районе Фаншань в Пекине) для встречи в предместье войска, возвратившегося из западного похода, и выражения им благодарности за подвиги и службу. Также был сооружен алтарь для принесения жертвы и устроен прием для полководцев, министров, уйгурских князей и беков. 3 марта (18 апреля по европейскому календарю) император Цяньлун пригласил в парк Фэнцзэ (сейчас часть парка Чжуннаньхай) Чжао Хуэйя, Фу Дэ, Мина Жуя, Ба Лу, уйгурских князей и беков, гражданских и военных министров, чтобы наградить их шелком и серебром за успешное окончание похода⁵⁹.

На основе данных событий император Цяньлун приказал создать четырнадцатый офорт «Передача пленных при покорении уйгурских земель» (илл.48). Оригинальное название стиха: «Принятие двором взятых пленных у ворот Умэнь»:

В официальном письме содержался приказ
В следующем месяце отправиться
Захватить страны дальнего Запада.
Искренне и от всего сердца этот поход
Был принят императорским двором.

Управляющие чиновники
С добрым именем приказали
Быстрой коннице беспощадно
Преследовать и захватить врагов.

Западные страны надолго успокоены
Силой оружия Великой Цин.
В главных воротах Запретного города
Императором трижды совершен ритуал.

В дальнейшем будем стремиться
Заботиться о народе
И разделять с ним радость и благополучие.

(Запись сделана императором в первых числах первого месяца весны 17-ого года 60-летнего цикла (по лунному календарю))

В первый месяц по лунному календарю 25 года правления императора Цяньлуна (1760) голова главаря мятежников Джахана, а также другие взятые в плен главари уйгуров были препровождены в столицу под конвоем Чжао Хуэйя, полководца уезда Динбянь, и других. В Запретном городе император

Айсиньгёро Хунли поднялся на башню ворот Умэнь. Министр военного ведомства Ли Юаньян зачитал доклад императору. Чжао Хуэй и другие совершили церемонию передачи пленников. На офорте справа изображены ворота Запретного города - Умэнь. Император Айсиньгёро Хунли, выпрямившись, сидит под шатром на городской стене. На площади выстроились телохранители императора. Вернувшиеся из похода солдаты и офицеры, разделившись в три ряда и преклонив колени, приветствуют императора. Императору преподносят голову Джахана.

Пятнадцатый офорт называется «Встреча и вынесение благодарности воинам, отличившимся при усмирении уйгуров» (илл.49) . Оригинальное название стиха: «Записки о встрече 27 февраля с ходившими в поход полководцами Чжао Хуэйем, Фу Дэ и офицерами в предместье и выражение им благодарности в соответствии с этикетом».

В предместье столичного уезда лично
Выражаю благодарность воинам
Вокруг алтаря для жертвоприношений небу.
В благодарность за заслуги
Расставлены стяги и знамена.

Вернулись с победой и выполнили должный церемониал.
Сняв доспехи и сложив оружие,
Завершили карательный поход,
Воздали по заслугам добросовестным и старательным воинам.

Преклонив колени, обсуждают пережитое,

Все сложили боевые секиры и радуются.
Были единодушны в разлуке за тысячу ли
И в конце концов радостно собрались для беседы.

Отважный полководец счастливо вернулся,
Все одели расшитые одежды и сняли походное платье.

Свободно выбрали день, когда можно
Прекратить военные действия
И заняться гражданскими делами.
Сейчас можно безмятежно вспомнить военный поход.

Победоносно завершили поход
И дружно и весело хвалим друг друга.
Будем сохранять свое высокое положение
И следить за грядущими предзнаменованиями.

(Запись сделана императором в конце второго месяца весны 17-ого года
60-летнего цикла (по лунному календарю))

25 год правления императора Цяньлуна, 17-ый год 60-летнего цикла (1760 год). Император Цяньлун приказал соорудить алтарь для принесения жертв вблизи Лянсяна на юге от Пекина, чтобы поблагодарить за успешное завершение похода, усмирение мятежников и возвращение воинов с победой. Над алтарем развеваются флаги, играет музыка. Впереди праздничной процессии всходит на алтарь император Айсиньгёро Хунли, благодарит небеса и в соответствии с обычаями, преклонив одно колено, трижды кланяется. Чжао Хуэй, Фу Дэ, Мин Жуй, Ба Лу и другие предводители похода в полном обмундировании, а также маньчжурские и китайские

министры вместе участвуют в церемонии. По окончании церемонии император Айсингёро Хунли в желтом шатре императора принимает отличившихся офицеров(Не Чжунчжэн, 2012). На офорте изображен алтарь для жертвоприношений. Император Цяньлун верхом на коне едет меж телохранителей императора, офицеров и чиновников навстречу возвращающихся из похода с победой воинов. Напротив алтаря для жертвоприношений расположены несколько шатров, вокруг стоят телохранители императора. С двух сторон от алтаря стоя, преклонив колени, играют музыканты. Обстановка торжественная и величественная.

Последний офорт называется «Пир в честь доблестных солдат и офицеров» (илл.50) .

Для него император Цяньлун создал восемь стихов и назвал их: «Пир первого апреля в честь доблестных солдат и офицеров»:

1)

Выступают вперед и радостно объявляют
Благодарность в соответствии с ритуалом.
На побережье пруда звучит победная песня
Нашего пиршества.

Государь ликвидировал восстание в Синьцзяне
И искренне благодарит всех.
Небо успешно помогло нам
Завершить великое дело.

За выполненные планы и заслуги нам дарована
Изобильная милость,
Все по одному выходят вперед.
Для награждения за заслуги.

Разве говорили, что не хотят вернуться к жизни?
Стоит только подумать об этом, и охватывает страх.

2)

В яркий весенний день мягко и не сильно дует ветерок,
Церемония награждения должна быть
Поистине величественной.

Войско и люди едины, словно одна душа,
И все едины в сердце.
Как сосчитать, сколько кубков вина плывет по воде?

Судьба заранее выбирает тех,
Кто может одержать блистательную победу.

Слушаем истории о победителях,
И чувствуем, что западная сторона
Будит в наших сердцах сострадание и воспоминания.

3)

Над круглым шатром высокомерно
И своевольно свесились вяз и ива,
Радостно чествуем и приносим жертвы.

Целый день отмечают заслуги
В соответствии с рангами.

Зачехлили луки,
И военный и гражданский путь пребывают в согласии.
В хвалебной песне над речным берегом
Восхваляют славный военный поход.

Благотворное фиолетовое сияние возносится к небу,
И в дар неумолимо трудившимся воинам
Преподносятся величественные дары.

4)

Завершив дело великим успехом,
Полководцы и воины одеты в роскошные парчовые платья,
При свете солнца и луны сияет воинский дух.

Министры несут ночную охрану государя.
Смеясь, подношу им чашу вина,
Словно они свободны от военных будней.

Сердца восьмизнаменных воинов крепки, словно камень,
Десять тысяч воинов жертвуют собой
Для служения императорской династии,
Поддерживая ее, словно драконы Небо.

Мы словно излечились от недугов,
Разве мы не сочувствуем все вместе единой душой?

5)

Ива неторопливо распускает цветы
В такой прекрасный день,
И накануне нам доложили о счастье и карьере.

Сняли доспехи и ослабили тетиву на луках,
Веселью нашему нет предела!
Насколько может охватить глаз,
Все наши воины собрались вместе.

Этот банкет в честь благоденствия,
Равного которому не бывает
За десять тысяч лет!
После многочисленных войн
Храбрые воины невредимыми вернулись домой.

И вспоминают о тех подданных,
Кто старался из всех сил.
Среди звуков победных песен
Мы, увы, не видим с собой тех,
О ком неустанно скорбим!

б)

Замечательные достоинства вызывают сочувствие воинов,
Можно ли было надеяться,
Что двадцать тысяч воинов расширят границы страны?

В воздухе носится тополиный пух,

Поставили и развернули знамя,
В честь взятия твердыни неприятеля.

В резиденции императора весна в разгаре,
И радостно звенят струны музыкальных инструментов.

7)

Захватили крепости противника
И вернулись с трофеями,
Все войско благополучно завершило поход
И радуется в солнечном блеске.

Мы счастливы от труда
И трудимся с утра до вечера,
Истинный путь основывается
На понимании правды и лжи.

Благодатный фиолетовый цвет императора
Щедро дарует обильные милости,
Дух войска использован с благими целями,
И его величественно почитают.

Мы веселимся и думаем о будущем.
Хотя воины совершили подвиги и заслужили дары,
Но они смахивают слезы украдкой.

8)

В цветущее время на стенах написаны
Благопожелательные надписи,
И струится теплый чистый воздух,
Песня очищения - это победная песнь.

Главнокомандующий лично благодарит за доблесть
И принимает воинов в одеянии с драконами,
Всем храбрым старшим офицерам
Обильно преподносятся застольные чарки с вином.

Мы покорили западные земли силой войска,
Высочайшим повелением даровано нам вечное почтение неба.
Доныне постигаем его волю,
Получаем повеления и полны радости
От того, что мы следуем им.

(Запись сделана императором в первого апреля 17-ого года 60-летнего цикла (по лунному календарю))

На офорте изображены «три моря Пекина» (Сиюань), раскинутый перед павильоном Цыгуан шатер, а также 16 человек, медленно несущих паланкин с императором Айсингёро Хунли к месту проведения парадного приема. Офицеры, чиновники и монгольская знать стоят по разные стороны и приветствуют императора. С двух сторон от шатра расположены награды, а

позади праздничные столы. В правом углу офорта Среднее и Северное моря с запада на восток соединяет мост Цзиньаоюйдун; вдалеке на острове Цюндао высится Белая пагода и отчесливо видны все строения данной территории.

Глава III. Иконографический и стилистический аспекты серии офортов батального жанра «Усмирение Западного края»

Иконографическая характеристика батальных сцен серии офортов «Усмирение Западного края»

Серия офортов «Усмирение Западного края» состоит из 16 работ, выполненных на основе подробных записей о трех значительных битвах, произошедших в период с 20 по 24 годы правления императора Цяньлуна: «Усмирение джунгара Даваци» (1755), «Усмирение Амурсаны» (1755-1757), «Усмирение восставших старшего и младшего ходжей» (1758—1759). На офортах показаны основные военные операции, а также тщательно прорисованы разные составляющие элементы войны: орудия и снаряжение противников, порядок построения войск, приемы и способы нападения и защиты, методы ведения войны, процесс снабжения тыла, география театра военных действий.

Центром серии офортов «Усмирение Западного края» является именно сама война, а уже на ее фоне, изображены враг (но только во время сражения, поражения и отступления) и цинская армия, которая, наоборот, проработана более детально. Изображение цинской армии является главной составляющей офортов; ее военные действия показаны детально и последовательно: от самого начала до самого конца сражения, включая каждый ее маневр. Среди изображений различных этапов сражения присутствуют: цинская кавалерия идет на штурм; столкновение противников; цинская армия ведет погоню; неприятельские войска, потерпев поражение, обращаются в бегство; цинская армия собирает военные трофеи и т.д. Если мы посмотрим на композицию офортов, то увидим, что на них изображено множество людей. Почти на каждом офорте изображено более ста воинов. В

расположении войск, главное место отводится кавалерии цинской армии в сопровождении небольшого количества артиллеристов.

В то время как сюжет детально прописан, лица персонажей не показывают типичные черты рас. На наш взгляд, это объясняется тем, что во время создания офортов общение между жителями Китая и Европы все еще было незначительным и в связи с этим изготовивший офорты французский гравёр Кошен и другие мастера плохо представляли, как выглядят китайцы. К тому же Джузеппе Кастильоне и другие художники при цинском дворе, хотя и скрупулёзно проработали эскизы, не настолько детально, на сколько могут совсем верно передать черты лиц китайцев. Таким образом, в результате Кошен вместе с гравёрами могли только при изображении людей на офортах серии «Усмирении Западного края» добавить черты европейских лиц и персонажей, изображенных на прибывших из Китая эскизах. Это привело к тому, что черты лиц на офортах получились несколько странными. В результате люди на офортах не похожи на азиатов, но и не совсем соответствуют внешности европейцев.

Во-первых, в изображении военных на офортах сразу бросается в глаза высокая переносица, большие глаза, выступающие надбровные дуги (илл.51) и т.д.; то есть хорошо прослеживаются европейские черты лица. Хотя на эскизах хорошо переданы некоторые типичные и легко узнаваемые характерные признаки азиатской внешности. Прежде всего, на офортах у всех воинов волосы темного цвета (илл.52), что отличает азиатов от европейцев. Очевидно, гравёры обратили внимание на данную деталь и специально на нее указали. Для сравнения, в работах Кошена можно с легкостью обнаружить светлые волосы европейцев (илл.53). Во-вторых, так как во времена Маньчжурской династии «висячие» усы приобрели широкую популярность, на офортах также часто можно увидеть китайцев с такими усами(илл.54). В восприятии европейцев эта форма стала типичным признаком внешности китайца и впоследствии неоднократно использовалась

во многих европейских произведениях искусства, включая гравюры. К тому же впадина между надбровной дугой и глазом у азиатов в сравнении с европейцами менее глубокая, что было отражено в офортах(илл.55).

Резюмировав вышесказанное, можно сделать вывод, что неточности в представлении азиатской внешности французскими офортистами привели к тому, что изображения воинов на офортах серии «Усмирение Западного края» одновременно обладают и европейскими, и азиатскими характерными внешними признаками. По этой причине, если смотреть не на платье и снаряжение, а только на лицо, то не имеющий никакого представления о данной серии офорт человек, впервые увидев их, несомненно не сможет определить, где происходят данные сражения.

Что касается снаряжения маньчжурской армии, то хочется здесь привести яркое наблюдение одно чиновника, живущего в эпоху династии Мин, Сюй Гуанци (24.04.1562-08.11.1633), который говорил о прекрасном качестве доспехов у маньчжурских воинов еще в ту эпоху: «Согласно донесениям из Кореи кузнецы, изготавливающие доспехи, живут у северных ворот Маньчжурии. Слава об этих кузнецах распространилась на многие ли вокруг. Я также встретил возвращающихся из местности Ляо людей, которые сообщили, что солдаты противника(маньчжурские солдаты) одеты в шлемы и доспехи, лица и руки полностью закрыты доспехами из прекрасного железа, а также и лошади. Напротив корейского лагеря расположено укрепление, после стремительной атаки пехоты маньчжурии был убран деревянный частокол, используемый против кавалерии. Корейская армия не без огнестрельного оружия, а также стреляет из луков, но оказывается в безвыходном положении из-за прочности доспехов. Шлемы и доспехи наших войск, к сожалению, уступают изготовленным в Хэлянь (赫连), им не хватает железа. Хотя они и изготовлены для сражения, закрыты только спина и грудь. Враги подходят на пять шагов, наносят удар и после каждого выстрела кто-то убит. Кто может дать отпор неприятелю? Кроме этого я не хочу говорить о

других вещах, по шлему и доспехам уже можно сделать выводы»⁶⁰.

Отсюда мы видим, что еще до утверждения в Китае династии Цин, снаряжение маньчжурской армии уже было прекрасного качества: способ изготовления защитной экипировки рук и головы из кованного и закаленного железа, а также доспехов с использованием «тонких и узких железных пластин, которые каскадом крепились одна к другой на основу из хлопка» (Мао Сяньминь (毛宪民), 2008), был разработан и доведен до совершенства; обладает отличной защитой от холодного оружия. Несколько изображений доспехов этого времени можно найти в издании «Правдивые записи о маньчжурах» (满洲实录 -Маньчжоу шилу)(илл.56) и там же можно видеть, что почти на каждом кавалеристе шлем и доспехи.

В период правления Цяньлуна в цинской армии главное место занимали «восьмизнаменные» войска⁶¹ и войска «Зеленого знамени»⁶². Войска Зеленого знамени отвечали за безопасность внутри страны, а восьмизнаменные являлись основной силой, защищающей приграничные территории. По изображенному воинскому знамени(илл.57) 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(илл.58); 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»⁶³. 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(илл.59). 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(илл.60).

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(илл.61), 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»⁶⁴ (历代名画记 – «Лидай минхуа цзи») и «Альбом картин периода Сюаньхэ»⁶⁵ (宣和画谱 – «Сюаньхэ хуап») 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.

Обратим теперь наше внимание на состояние вооружения императорской армии в ранний период династии Цин.

Известно, что в XVI–XVII веках в Китае происходил переход от холодного к огнестрельному оружию. При содействии миссионеров постепенно западное передовое огнестрельное оружие проникло в Китай, что оказало значительное влияние на военное дело в стране. Изображенные на офортах серии «Усмирение Западного края» военные действия произошли на Северо-западе именно в этот период. Нурхаци — основатель династии Цин

(21.02.1559 – 30.09.1626), подчеркивал, что в военном деле умение «стрелять из лука верхом на коне» является основой для создания государства. В период правления Абахая⁶⁶ (28.11.1592 – 21.09.1643) до маньчжурского вторжения в Китае уже понимали всю важность огнестрельного оружия при ведении боя. По причине превосходства западного огнестрельного оружия, еще при династии Мин ученый Сюй Гуанци задумал завезти его в Китай при поддержке европейских миссионеров. Однако впоследствии цинская армия использовала разработки и опыт исследования огнестрельного оружия сдавшихся военачальников минского двора и весьма быстро сформировала отряд воинов, снабженных ружьями. Таким образом, новое снаряжение привело к тому, что государство Цин из племенной армии, получила «модернизированные» войска. После чего цинская армия напала на армию династии Мин и оккупировала Чжунъюань⁶⁷. При совершении данных маневров огнестрельное оружие также сыграло важную роль. Как говорит Хуан Инун: «Сюй Гуанци и католические деятели изначально надеялись, что смогут использовать голландские пушки для спасения минского двора, но история часто идет вразрез с нашими надеждами. Это новое огнестрельное оружие в итоге привело к тому, что Маньчжурская династия получила возможность забрать право управления государством у Великой Минской империи» (Хуан Инун (黄一农), 2014).

После завоевания Чжунъюань цинской армией, в Китае появилось множество нововведений: установился новый политический режим, была ослаблена политика в отношении закрытости государства, добавим к этому выдающийся ум и талант императора Канси, его интерес к естественным наукам, западным технологиям и теоретическим учениям. В условиях такого активного взаимодействия, китайские военные инженеры постепенно изучили западные передовые научно-технические разработки. В то же время первая половина периода правления императора Канси – это период многочисленных мятежей и вражеских вторжений на границе. Император на

протяжении нескольких лет отправлял войска на северо-запад, юго-запад и другие территории. Именно поэтому в этот период императорский двор придавал большое значение использованию огнестрельного оружия в целом и в отдельности в военных операциях на мятежных территориях. Был также проведен ряд преобразований в области стратегии и тактики, а также связанных с технологией производства огнестрельного оружия и формированием войск. Важно отметить, что «появились пушки, которые достаточно далеко стреляли, появилось больше видов артиллерийских орудий, а также орудий, которые можно использовать на местности с разным и трудным для перемещения рельефом: благодаря изучению траектории полета снаряда повысилась точность попадания в цель, выросла убойная сила» (Ма Юйвэй , 2004). С 14 по 19 годы правления императора Канси (1675-1680) были подавлены восстания Саньфань (三藩 — три вассала). С 20 по 22 годы правления императора (1681-1683) был обратно отвоеван Тайвань. С 24 по 26 годы правления (1685-1687) имела место война при Албазино. С 29 по 30 годы правления (1690-1696) – усмирение джунгар. На все эти войны пришелся период, когда маньчжурский двор отливал ружья и пушки в большом количестве. Войны способствовали развитию военного дела при маньчжурском дворе, но почему же в периоды правления последующих императоров, хотя также возникали выступления мятежников на границах, не началось производство ружей и пушек в большом количестве, как это произошло в ранний период правления императора Канси?

В 1534 году в Европе при одобрении папы римского с целью распространения вероучения был создан иезуитский орден. Всего через десять с небольшим лет его влияние дошло до Китая и после падения Юаньско-монгольской династии христианство вновь возвратилось в Китай. После первого неудачного контакта с правящей в то время в Китае династией Мин главная европейская католическая миссия – орден иезуитов – быстро нашла способ осуществления миссионерской деятельности,

соответствующий китайскому обществу. Миссионер-иезуит Маттео Риччи пошел на компромисс и несколько изменял католические правила и ритуалы, чтобы максимально приспособить их к обычаям и привычкам китайцев. Он уменьшил сопротивление служилого сословия и сановников и, вместе с тем используя западную науку и культуру (техника литья пушек, календарная система, искусство и т.д.) в качестве посредника для общения с правящей прослойкой Китая, добился прекрасных результатов. В годы правления Канси ему даже была оказана высочайшая честь «по указу императора заниматься миссионерской деятельностью». Маттео Риччи полагал, что «жестко изменить обычаи народов, у которых не сформировалась новая вера, устойчивый социальный строй и общественное сознание, грозит большая опасность. Так как все старые общественные обычаи и этикеты пока определяют ценность и суть существования китайского народа, так как народ считает, что грубое вмешательство католической церкви является атакой на традиционные суеверия и лжеучения (Гу Вэйминь (顾卫民), 1996)». На основе своих отчетливых представлений, миссионерская деятельность Маттео Риччи в определенный момент достигла достаточно хороших результатов. Он также получил возможность сблизиться с правящей в то время в Китае элитой. «В частности при поддержке Сюя Гуанци, Ли Чжицао, Суня Юаньхуана (孙元化) и других он решительно выступил с инициативой внедрить по западному образцу использование огнестрельного оружия. Он даже завязал дружбу с Шэнь Игуанем (沈一贯) из Чжэцзянской группировки династии Мин⁶⁸, Шэ Сянгао (叶向高) из группировки Дунлинь⁶⁹ и другими. Именно эти люди сделали так, чтобы после того как западные миссионеры пережили «дело Шэнь Цуя» (沈灌案)⁷⁰, они смогли вновь законно вернуться в Китай и заниматься миссионерской деятельностью» (Ма Юйвэй, 2015). Однако такое положение дел изменялось по мере того как в Китае «борьба миссионеров за католические обряды и ритуалы»⁷¹ потерпела неудачу. Римский иезуитский орден делал акцент на безусловное подчинение и

«безоговорочную веру» в небесного владыку (Институт составления сборников и перевода «Гуанци» (光启编译馆), 1983) и после налаживания отношений это привело к тому, что именно приспособившееся к законам китайского общества римское вероучение стало неприемлемым.

Настойчивость Ватикана привела к прямому противостоянию двух великих культур – западной и китайской – касательно религиозных правил и ритуалов; испокон веков императорская власть была превыше всего, и сильное культурное проникновение, очевидно, уже начало затрагивало интересы правящей прослойки. В связи с этим император Канси решил уменьшить и сдержать распространение миссионерской деятельности в Китае. Однако в период политической борьбы при правлении императора Юнчжэна католическая церковь начала оказывать влияние на членов царствующего дома. В итоге это способствовало появлению системы государственных запретов и ограничений в отношении религий. Правящая элита начала борьбу с западной культурой и поставила во главу угла национальную идентичность. Все более настойчивое осуществление идеи «маньчжурского пути» вело к пробуждению национального духа и тем самым укреплению и защите власти маньчжурского двора. Конкретные меры, также как продвижение «маньчжурского языка; стрельбы из лука, сидя верхом на коне», а также введение ограничений в отношении религий, значительно способствовали поднятию воинского духа маньчжурского государства, и, с одной стороны, способствовали сохранению местных традиций и укреплению национальной идентичности. Однако, с другой стороны, объективно, они привели к тому, что Китай перестал следить за новыми разработками в области холодного и огнестрельного оружия и, главным образом, оставил без внимания контроль путей обмена технологическими разработками в области огнестрельного оружия. Хотя в период правления императора Юнчжэна оставшееся со времен императора Канси огнестрельное оружие оставалось достаточно современным, такое

положение представляло скрытую опасность. Император Цяньлун продолжил использовать тот же политический курс; он пытался оградить национальную культуру от внешнего влияния и старался поддерживать независимость маньчжур и других малочисленных народов Китая.

Создание серии офортов «Усмирение Западного края» на фоне данных событий является хорошим примером того, что хотя император Цяньлун весьма интересовался западной изобразительной техникой создания офортов с батальными сценами и потратил целое состояние на их создание, но тем не менее он специально не оставил записей о процессе изготовления офортов в Европе и даже при наклеивании офортов на тканевую основу тщательно вырезал или закрывал написанные на офортах имена европейских граверов и мастеров, отпечатавших их. Нет никаких данных ничего нет, что бы ни воплощало протекционистскую политику маньчжурской династии в то время. В соответствии с подсчетами ученого Ма Йювэя (Ма Йювэй, 2015) при императорах Юнчжэне, Цяньлуэне и Цзяцине общее количество отлитых пушек не превысило одной пятой от того, что было отлито при императоре Канси. Кроме того большая часть приходилась на замену заржавевших ружей и пушек. Кроме этого отлитые при императоре Канси «небольшие пушки «чунтяньпао», способные стрелять на расстоянии «от 200 до 300 шагов и вплоть до 2-3 ли⁷²»⁶³ уже при императоре Цзянцине «не стреляли дальше 100 шагов»⁶¹. Таким образом, при императоре Цяньлуэне технология производства огнестрельного оружия и военная подготовка не только не развивались, а наоборот, в сравнении с предыдущими показателями значительно ухудшились. Тогда действительно ли при таком положении дел цинская армия во время усмирения мятежных войск на северо-западе обладала преимуществом?

На самом деле «правительство маньчжурской династии весьма строго осуществляло контроль огнестрельного оружия, особенно во времена императора Цяньлуэна» (Ма Юйвэй, 2015) вплоть до того, что едва ли вообще

существовали книги с изображением и описанием огнестрельного оружия, как при династии Мин. Отсутствие записей вполне восполняет серия офортов «Усмирение Западного края» с весьма подробным изображением настоящих военных действий, холодного и огнестрельного оружия, защитного снаряжения, транспорта и лошадей, военных лагерей и т.д. На 10 офортах из 16 офортов серии «Усмирение Западного края» непосредственно изображены войска во время битвы и в основном армии обеих сторон. На офортах малая часть воинов цинской династии при проведении атаки использует огнестрельное оружие, включая ружья и пушки. Наоборот, подавляющее большинство во время битвы по-прежнему в основном использует холодное оружие — луки и стрелы, а также длинные копья. Воинов мятежного войска, использующих огнестрельное оружие, гораздо больше. На многих офортах часто можно найти изображение обратившейся в бегство армии мятежников, но на офорте «Великая победа при Хурмане»(илл.21), где две армии бросаются в атаку друг на друга, не сложно увидеть, что цинская армия идет в атаку с луками и стрелами в руках, а армия противника в основном — с ружьями. Хотя обычно ряды цинской армии замыкают солдаты с пушками, их количество все равно невелико. Изображения на офортах косвенно доказывают, что в сравнении с армией мятежников, цинская армия была хуже вооружена огнестрельным оружием. Император Цяньлун также написал об этом в своем стихотворении «Поход на Хоргос». В описании наступления мятежного войска в стихотворении говорится: «пушки ударили, словно тугие струи дождя», в ответ цинская армия «атаковала и ворвалась с залпом стрел». По причине такой разницы в вооружении легко понять, почему усмирение северо-западных земель происходило не так гладко. И именно по этой причине так часто на 16 офортах серии «Усмирение Западного края» встречаются изображения сюжетов «неожиданного нападения», «снятия осады» и схожих ситуаций.

Офорты «Усмирение Западного края» показывают, что основное холодное

оружие цинской армии это: луки и стрелы, кинжалы, копья и т.д. Лук и стрелы, а также умение стрелять из лука, сидя верхом на коне, которому были прекрасно обучены восьмизнаменные войска, – это обязательный элемент вооружения цинской армии, использовавшийся кавалерией, а также главное оружие в войнах по усмирению джунгар и уйгур, старшего и младшего ходжей (大小和卓 - Да сяо хэчжо). Кинжал использовался цинской армией для защиты и в ближнем бое и имел единый стандарт: длина лезвия – 2,2 чи⁷³, ширина – 1,3 цуня⁷⁴, длина рукоятки – 3,4 цуня. Во время военных парадов и церемоний поздравления с победой согласно регламенту цинские военные должны были иметь при себе кинжал. На офорте «Сражение при Орой-Джалату»(илл.62) цинская армия перед окончанием боя с кинжалами в руках сходится в рукопашной схватке с противником. Главное место среди длинных боевых орудий в цинской армии занимало длинное копьё. На офорте «Разгром лагеря Гэдэн-Ола»(илл.63) изображена кавалерия, наносящая неожиданный удар по лагерю противника; в руках воины держат длинные копья, часто используемое при лобовой атаке оружие. Длинные копья восьмизнаменного войска и войска Зеленого знамени в основном идентичны, кроме незначительных деталей. Длина лезвия – 7 цуней, длина рукоятки – чуть больше одного чжана⁷². Во время войн по усмирению джунгар и уйгур, старшего и младшего ходжей в основном из огнестрельного оружия, цинская армия была вооружена пушками и дробовыми ружьями западного образца, полученными из Европы в конце периода правления династии Мин и начала династии Цин, но с технической точки зрения они были устаревшими(илл.64).

После войны большая часть захваченного и использованного цинской армией в бою оружия была оставлена в военном лагере в Или, в арсенале находились, за исключением использовавшегося расположенными на границах отрядами: “одна пушка «дашеньпао» (главная пушка), одна пушка «датунпао» (большая медная пушка), восемь пушек уезда Вэйюань, две

пушки «сяотунпао» (маленькая медная пушка), одна пушка «сяотепао» (маленькая железная пушка), 19 пушек «лотопао» (крепящаяся на верблюда), 4 пушки «сын и мать»⁷⁵(на 20 пушечных ядер), одна «пишаньпао» (взрывающая горы), 10 стволов «чунтяньпаотун» (стремящийся в небо орудийный ствол)» (Бэн Гээ (琫格额), 1990). «Дашеньпао и датунпао делились на 3 класса, среди них у датунпао первого класса «длина была 3 чи, основание – 8 цуней, ствол – 6 цуней, выходное отверстие – 2 цуня и 5 фэней⁷⁶, порох 1 цзинь и 8 лянов⁷⁷, укрепляющее кольцо 42 ляна, дальность – 5 ли» (Бэн Гээ, 1990). Пушки дапао, принадлежащие к орудиям легкого типа «пурпурная мантия»⁷⁸, использовались в походах на большие расстояния по гористой и пустынной местности. В период правления императора Канси пушки уезда Вэйюань, также называемые катапультами уезда Вэйюань, и чунтяньпао были изготовлены Даем Цзыном (戴梓) и Нанем Хуайжэнем (南怀仁) по образцу европейских. Чунтяньпао — это своего рода крупнокалиберное, коротко- и гладкоствольное орудие, заряжающееся спереди, для навесной стрельбы; длина ствола немногим превышает диаметр; использовались снаряды. Так как данное орудие было похоже на каменную ступу, европейцы называли его «мортира»⁷⁹, оно является предшественником миномета, и часто используется при штурме. Для оставшихся в военных лагерях на территории Или чунтяньпао «использовали 4 ляна пороха, вес ядра составлял 8 лянов» (Бэн Гээ, 1990) и эффективная дальность — 120 больших шагов. У пушки «Сын и мать» был основной ствол и несколько дополнительных. Эта пушка является усовершенствованной версией подаренной португальцами минскому императору Чжэндэ пушки «фоланцзи (европейская)». Цинская армия при усмирении бунтов использовала пушку «Сын и мать»: «выходное отверстие — 8 фэней, порох — один лян и два цян⁸⁰, свинцовое ядро — 2 ляна и 2 цян» (Бэн Гээ, 1990) и эффективная дальность — 140 больших шагов. Все эти орудия в сравнении с описанными в «Дацин хуэйдяньту» (大清会典图 — Иллюстрации свода законов великой

Цинской династии) и существовавшими наряду с ними схожего типа орудиями были намного более мобильными. Дробовое ружье являлось главным личным оружием пехоты и кавалерии. Во времена правления императора Цяньлуна солдаты цинской армии в бою по-прежнему использовали технологически достаточно устаревшие гладкоствольные пищали. Технически-передовые кремневые ружья в основном можно было увидеть только в императорской коллекции.

К тому времени в Европе оружие и военное искусство постепенно и значительно изменялись. Кремневое оружие полностью заменило гладкоствольные пищали; вслед за этим штык стал важным предметом в бою; длинное копьё полностью перестало использоваться. Легко вооруженная пехота вновь приобрела вес. Методы ведения войны стали более унифицированными. Данные изменения также достигли джунгарской знати, уйгуров, старшего и младшего ходжей по причине того, что царская Россия постоянно оказывала поддержку данным мятежным районам, а также предоставляла войска и снабжала огнестрельным оружием⁸¹. Несущие орудия верблюды на офортах «Сражение при Арчуле»(илл.65), «Великая победа при Хурмане»(илл.66) — это и есть захваченная у мятежников европейская легкая артиллерия, названная в «Дацин хуэйдяньту» как «уйгурская артиллерия». Орудие сделано из качественного железа, узкое спереди и «широкое сзади, длина 5 чи, вырезаны выполненные серебром и золотом узоры листьев банана, на стволе орудия семь желобков, простой зажигательный механизм⁸², также оборудовано специальным деревянным седлом, которое крепили на спину верблюда. Изображения и записи в литературных памятниках подтверждают друг друга. Данное орудие за счет кремниевого спускового механизма позволяло увеличить скорострельность, к тому же достаточно было одного верблюда для перевозки, что увеличивало маневренность. Это было более передовое огнестрельное оружие, предназначенное как для осуществления нападения, так и защиты. Свойства

дробовых ружей армии мятежников также были лучше, чем дробовых и хорошо сделанных кремневых ружей цинской армии. Они назывались «Цзаньбала» (糈耙拉), а в «Ицзянхуэйлань цзюньсе» (伊江汇览·军械 — Сводный обзор территории Или — оружие) — «Цзуаньбула» (钻布喇). В настоящее время в пекинском музее Гугун хранятся такие дробовые ружья, доставшиеся маньчжурскому двору в качестве трофеев.

Выше изложенное доказывает, что изображение и описание орудий и снаряжения двух армий на серии офортов «Усмирение Западного края», а также изображение имевших место военных действий являются подробными и достоверными. Точность передачи фактов в данной серии офортов превышает точность любых других созданных до этого в Китае изобразительных работ с батальными сценами. По этим офортам даже можно провести исследование о прямых затратах, понесенных императорским двором на вооружение и снаряжение армии. Вместе с тем это прекрасное произведение искусства, эскизы офортов, отправленные во Францию, позволили европейцам впервые увидеть весьма близкое к истине изображение батальных сцен в Китае.

Иконографическая характеристика батальных сцен в исследуемых офортах не будет полной, если мы не остановимся достаточно подробно на рассмотрении изображения в них пейзажа.

Основной функцией пейзажа в картине батальных сцен является передача окружающей обстановки в центре событий. 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 налетчиков, 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, во вторых — Китая периода правления династии Мин (1368—1644 гг.) и, наконец офортах серии «Усмирение Западного края».

Прежде всего, во всех 16 офортах художники использовали повышенную линию горизонта. Такой угол обзора позволяет сократить пространство, занимаемое на пространством неба, в результате чего поверхность земли и непосредственно сцены сражения охватывают $2/3$, а иногда даже $3/4$ 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 офортных к произведениям европейской батальной живописи отсутствует, подобных совпадений находится все же немало.

К примеру, на картине «Подмога городу Мейсену 27 февраля 1643 года» (илл.67), 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» (илл.68), 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(илл.69). Композиция, подобная вышеописанной, также встречается на офорте «Снятие осады на реке Черная Вода (Аксу)» (илл.70). 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. Что касается вопроса о перспективе, мы намерены ниже отдельно обсудить. Этот аспект в контексте рассматривания стилистических особенностей исследуемого материала.

Связь между персонажами и пейзажем в большинстве случаев является ключевым моментом, влияющим на достоверность и реалистичность 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(илл.71) или масштабная панорама военных действий (илл.72), 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 (илл.42,46), 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»(илл.36), 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 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 культуры, несомненно, задали вектор развития изобразительного искусства, где изображение человека заняло центральное место, и произведения европейского искусства 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 битву или подвиг героев. 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, отеснив 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 минских «Защита границы трех провинций» («Саньшэнбэйбяньтуцзи 三省备边图记», (илл.73, 74, 75) и «Сопrotивление вокоу» («Канвэйтуцзюань 抗倭图卷», (илл.23) и в плане композиции тесно связан с традиционной китайской живописью. На основании вышесказанного можно предположить, что Джузеппе Кастильоне и другие европейские художники при дворе императора Цяньлуна во время работы над эскизами офортв 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, это и называется следовать «Дао». Эта идея очень естественно отразилась в китайской живописи после периода Вэй-Цзинь, когда художники не скрывали свое благоговение перед природой и стремились выразить в искусстве свои размышления о связи человека и природы (вселенной). На известном произведении китайской живописи «Жилище в горах Фучунь» (илл.76), 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» (илл.77) изображенная на дальнем плане горная вершина не просто не приуменьшена, а наоборот, кажется сильно выделяющейся, - четкие ее контуры заставляют буквально притягивать 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, обрело 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.

Стилистический аспект серии офортов «Усмирение Западного края»

Поскольку первоначальная главная цель, стоящая перед выполнением Джузеппе Кастильоне и другими мастерами, ответственными за 16 эскизов

серии «Усмирение Западного края», состояла в отправке их в Европу для создания офортов, 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».

Эскиз офорта согласно указу императора Цяньлуна 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 Джузеппе Кастильоне лицом, ответственным за изготовление «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-офортов, и способ композиции. Кошен, и другие французские офортисты определили

завершенные приемы гравюр-офорт, и итоговый стиль представленного на картинах изображения. Поэтому в данной работе объединен индивидуальный стиль двух главных авторов «Усмирение Западного края» Джузеппе Кастильоне и Кошена, а также осуществляется дальнейший анализ художественной обстановки создания батальных офорт.

Джузеппе Кастильоне

Джузеппе Кастильоне(Giuseppe Castiglione, 1688.7.19-1766.7.16), родился в Милане и рос под сильным влиянием европейского изобразительного искусства эпохи Возрождения. С детства он учился у мастера Андреа Поццо (1642-1709) и получил системное обучение в европейском изобразительном искусстве. Когда ему было 19 лет, он присоединился к иезуитам в Генуе, и стал миссионером и художником. В 1714 году, он отправился в Китай по приказу ордена иезуитов, чтобы там проповедовать. Как только он приехал в Китай, в следующем году он сразу оказался в цинском дворце, работал в качестве художника, затем последовательно работал у трех китайских императора Канси, Юнчжэна и Цяньлуна, умер в 1766 году в Пекине, до тех пор его карьера в области искусства в Китае продолжалась 51 год.

Поскольку Джузеппе Кастильоне как художник сам имел твердую базу европейского изобразительного искусства, которая позволяет ему передать объем и пространство в его картине, после того, как приехав в Китай он стремился узнать традиционную китайскую культуру и обычаи китайской живописи, он создавал ряд художественных произведений в соответствии с эстетическим вкусом цинских императоров и получил высокую оценку и авторитет во дворце. Его положение в качестве придворного художника постоянно упрочивалось, так что , при правлении Цяньлуна он уже стал одним из самых важных придворных живописцев. В Оксфордском словаре терминов искусств про Джузеппе Кастильоне было такое описание : ”Он (Джузеппе Кастильоне) изучал китайскую живопись, по повелению

императора, он впервые соединял китайскую технику живописи с европейской в жанровых картинах, в жанре гор и вод, и в картинах с животными(Илл. 78), тем самым он завоевал признание в дворце. Он является первым европейским художником, которого понимали и ценили китайцы.⁸³ ” А японские ученые особенно подчеркнули, что он заимствовал стиль китайской живописи для своих произведений и его работы имеют индивидуальность в истории искусства. “Итальянский миссионер Джузеппе Кастильоне, хорошо владеющий навыками живописи, с итальянцем Джованни Герadini (Giovanni Gheradini) и французом Жан-Денис Аттире (Jean Denis Attiret) учили народы цинской империи навыку европейской перспективы и анатомии, а он сам изучал китайскую традиционную живопись, использовал китайские художественные инструменты(он даже их реформировал), и создал свой индивидуальный стиль. Он лучший из трех художников.”⁸⁴.

Его творческий стиль на протяжении долгих пятидесяти лет претерпевал очень большие изменения, особенно при правлении Цяньлуна, и он как живописец чистой европейской техники постепенно стал первым художником, который в своей жизни всё время пытался соединить европейское искусство с китайским.

Ввиду того, что император Цяньлун оценил по достоинству точность техники рисования Джузеппе Кастильоне, он за короткое время вознес его на должность самого главного художника высочайшего императорского двора, и официально утвердил его в главной должности императорской художественной академии. По рекомендации и указаниям императора Цяньлуна, Джузеппе Кастильоне много раз получал высочайшие указы о написании картин. Кроме того, он сделал шаги к реформированию стиля живописи, чтобы идти навстречу пожеланиям государя, и достиг совершенства во введении западных традиций на китайской почве. Он разрабатывал новый стиль настенной живописи, объединяющий китайскую и

европейскую живопись. При нем новый стиль рисования достиг полной зрелости; он создал живописные портреты самобытных людей и достоверной исторической живописи, чем, можно сказать, дал жизнь новому направлению.

Картины этого периода отличаются двумя основными особенностями. Первая, это преодоление изображенных на картине трудностей (китайцам не нравится, когда на портрете на лице человека обнаруживается тень), создание серии портретов императора в качестве ориентира портретной живописи, и выполнение китаизации техники изображения лица человека, чтобы вызвать удовольствие императора. Вторая состоит в том, что китайские и иностранные дворцовые художники совместно создали серию исторических живописных картин, с основной целью сделать их «Хэпихуа(картина, выполненная при сотрудничестве художников)»⁸⁵, при этом Джузеппе Кастильоне исполнял обязанности главного составителя, полностью отвечавшего за композицию и изображения людей и коней, а другие художники рисовали пейзаж, скалы, и т.д. (Чэнь Линъюнь, 2008)

С одной стороны, Джузеппе Кастильоне приобрел обширные познания в процессе взаимодействия методик китайского и западного изобразительного искусства; с другой стороны, по причине огромного объема работ, а также постоянной ответственности за структуру композиции в «Хэпихуа», он приобрел несомненные умения в части крупномасштабного исторического жанра. Когда у императора Цяньлуна появилась идея создавать серию офортов «Усмирение Западного края», мастер Джузеппе Кастильоне был совсем неудивительно выбран для руководства творческой работой по составлению эскизов, такое назначение уже предвещает, что офорты «Усмирение Западного края» будут иметь стилистические черты европейского и китайского изобразительного искусства, однако этот эклектизм во многих листах, что мы отмечали при характеристике

иконографии офортов, отнюдь не мешает восприятию изображения как цельного и гармоничного.

Шарль-Николя Кошен Младший

«Кошен(Cochin)-семья французских художников, рисовальщиков и граверов, родом из провинции Шампань. В середине XVIII века один из них(граверов) стал настолько знаменит, что по его фамилии произведения французской книжной иллюстрации стали называть в Европе "кошенами." Речь идет о Шарле-Николя Кошене Младшем(1715-1790), с 1739г. он стал придворным гравером короля Людовика XV, а с 1755г.-, секретарем Академии.» (Dictionnaire de la peinture,1996)

В начале XVIII-ого века, как правило, граверы не получали официального образования, во Франции ученики обычно учились у своих родителей или в мастерских видных художников (илл. 79). Технике офорта он учился не только у своего отца Шарля-Николя Кошена Старшего(1688-1754), но и в мастерских выдающихся граверов того времени Рету и Ле Ба.

Ко времени получения заказа из Китая Ш-Н Кошен Младший уже был признанным мастером офорта, зарекомендовал себя как блестящий рисовальщик и гравер. Работы Кошена пользовались славой во всей Европе, так что его называли «первым французским рисовальщиком своего времени»(Водо.Н.Н, 1987,с 224), вплоть до сегодняшнего времени в Екатеринбурге сохранилась богатая коллекция французских книг XVIII в с гравюрами Кошена.

Ш.-Н.Кошен Младший является также автором известного сочинения об искусстве гравюры "Трактат о гравюре"(1758),следует также отметить, что он активно участвовал в работе над изданием знаменитой "Энциклопедии", главным редактором которой был французский писатель Д.Дидро. Под его

руководством Ш.-Н.Кошена Младшего были выполнены гравированные иллюстрации, которые в совокупности составляют одиннадцать томов - в дополнение к семнадцати томам текста "Энциклопедии". Повидимому, именно общение с Кошеном вдохновило Д.Дидро на написание подробного очерка о работе граверов.

«Кошену была предложена должность главного хроникера всех придворных празднеств и траурных церемоний. В своих офортах большого формата, таких, как «Погребальная церемония испанской королевы», «Бракосочетание дофина»(илл.80), он с большим мастерством изображает пространство, искусно компокует многочисленные фигуры, каждая из которых является активным участником сцен.»(Водо. Н. Н, 1987, с 224)

Кошен обладал глубокими навыками рисования и богатым опытом в создании масштабных документальных тем. Его художественные достижения были широко признаны французскими и даже европейскими кругами того времени.

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.⁸⁶”

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»⁸⁷.

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 (илл.81). 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».⁸⁸

Наиболее наглядно это воплощено, на наш взгляд в двух офортах «Передача пленных при покорении уйгурских земель» (илл.48) и «Пир в честь доблестных солдат и офицеров» (илл.50), 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) »⁸⁹. В прочих батальных живописных сценах (например, «Разгром лагеря Гэдэн-Ола»)(илл.36), 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 (илл.82), 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»)(илл.83). Тогдашние европейские художники как раз соприкоснулись с данной техникой линейной

перспективы, а также создали такой способ сжатия, с видом павших людей (илл.84), 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, но главное 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 (илл.85).

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.

При сопоставлении с относительно эклектическим отбором элементов картин, и методами перспективы, в изображении формы людей и предметов «Усмирения Западного края», демонстрируется завершенный подвергшийся западному влиянию стиль. Можно увидеть, что вся методика изображения предметов полностью основана на западной теории изобразительного искусства.

Традиционное европейское изобразительное искусство противостоит восточному искусству в том, что касается «имитации» природы. Художники постоянно пытаются имитировать в своих картинах визуальную систему человека, чтобы в большой степени воспроизвести трехмерный образ тела. Чтобы сделать изображение еще более реалистичным, художники постепенно делали обобщения, например, совершенствовали знания о пластической анатомии тела (илл.86), способы моделирования света и тени (илл.87). Все эти изобразительные средства в той или иной степени позволяют сказать, что традиционная европейская живопись отличается от подавляющего большинства региональных художественных традиций. Что касается только отдельных предметов, то если мы определим, что они созданы на основе вышеуказанных теоретических методов изображения, это может стать серьезным свидетельством различий изобразительного стиля Китая и Запада.

Применение светотени в европейском искусстве и способ изображения в китайской художественной традиции резко отличаются. Ранее одно время маньчжурские правители относились к этому методу пренебрежительно, особенно в пластическом изображении людей. Цинскому императорскому художнику-живописцу Жан-Дени Аттире принадлежит такое высказывание: «Императору (Юнчжэн) не нравится масляная живопись, плохо раскрашенная, тени и цвета слишком тяжелы, и поэтому выглядят словно грязь» (Фэй Лайчжи, 1989). В приведенном выше высказывании под «светом и тенью» следует понимать именно собственную тень и падающую тень в западном способе передачи светотени. Ввиду того, что в китайской традиции «Жэнь-У (Живописи людей)»⁹⁰ (илл.88) обычно можно только использовать цвет кожного покрова лица, каким он представляется при естественных условиях освещения, император считал изображенную на лице людей на картинах тень несомненным «загрязнением» картины. Поэтому он требовал от работавших в императорском дворце западных художников не допускать

появления тени на картинах. Джузеппе Кастильоне и другим западным художникам-живописцам, ввиду таких эстетических предпочтений императора, ничего не оставалось делать, как вносить изменения в манеру живописи. В ситуации запрета на использование тени в живописи была исследована и разработана новаторская техника для создания портретной живописи. «Джузеппе Кастильоне предполагал ввести европейскую методику передачи контрастов в освещении, насыщенного и тусклого света в нашу страну. Поэтому Джузеппе Кастильоне никак не мог не подчиниться императору, и оставил свою науку ради нового стиля» (Собрание иллюстраций Джузеппе Кастильоне, музей Гугун, издание 1931 года). Отказ от тени в западной живописи того времени также обнаруживается не только в колорите. Во времена правления императора Канси, западный проповедник Ма Госянь возглавил создание первой в Китае серии произведений в технике офорта «Тридцать шесть видов горного убежища от летнего зноя» (илл.2). На картине можно увидеть, что даже в офортах, по-прежнему не обнаруживаются какие-либо признаки европейского метода изображения тени в живописи. Однако такая ситуация вызвала значительные изменения в произведениях «Усмирения Западного края». Художники применили технику передачи светотени для формирования образа человека и пейзажа, чтобы ощущение объема тела и ощущение пустоты изображения приближались к эффекту в тогдашней европейской картине(илл.89). Этот момент несколько не соответствовал эстетическим воззрениям предшествующих маньчжурских императоров. Основной причиной этого, на наш взгляд является то, что после того, как император Цяньлун увидел батальные картины европейского офортиста Ругендаса, использованная на картинах отточенная европейская техника передачи света и тени в изображении людей, побудила императора Цяньлуна изменить первоначальную точку зрения. Поэтому позднее он уже не выдвигал требование, чтобы при создании офортов не использовались методы передачи света и тени. В результате видно, что после того, как

император Цяньлун увидел «Усмирение Западного края», у него не только не возникло отвращения к светотени, но, напротив, он осыпал офорты похвалами. Отсюда можно увидеть, что в процессе непрерывного углубления знаний о западном художественном искусстве, одновременно изменилась часть ранее имевшихся в Китае эстетических взглядов и подходов.

Кроме способов передачи светотени, широкое использование знаний, свойственных тогдашней западной пластической анатомии, создателями офортов «Усмирение Западного края» также является ключевым фактором достижения ими успеха. В традиционной китайской «Живописи людей», редко встречается подражание трехмерному визуальному эффекту, кроме этого, как известно, в Китае в те времена был наложен запрет на изображение обнаженного тела. Поэтому естественно, что возможности отображения внешних мышц и скелета тела человека в трехмерной проекции исследовались довольно мало. Сопоставляя тогдашнюю китайскую и европейскую живопись в плане различия изобразительных методов, можно сразу с помощью изучения и сопоставления цветных эскизов, которые выполнили китайский дворцовые художники, и офортов серии «Усмирение Западного края», которые выполнили французские граверы, осознать различие между ними. Данные два варианта произведений оба фактически акцентировали внимание на прямом копировании оригиналов, созданных Джузеппе Кастильоне и другими художниками. Первая создана Дин Гуанпэном, У Мином, и другими художниками китайской живописи при дворе императора Цяньлуна, по китайским образцам на сюаньчжэнской бумаге. Вторая выполнена Кошеном, и другими французскими мастерами, в специальной технике офорт. Однако и тот, и другой методы имеют громадные отличия в стиле изображения. Стоит обратить внимание на то, что в восемнадцатом веке две группы художников, Китая и западных стран, в одно и то же время использовали неодинаковые материалы для рисования и концепции живописи, при создании полностью идентичных произведений.

Эта ситуация является исключительной в своем роде. Поэтому, если исчерпывающе проанализировать ту и другую пластическую технику, то можно увидеть в частном целое, и в определенной степени понять и познакомиться с китайскими и западными изобразительными концепциями того времени.

Если взять в качестве примера «Разгром лагеря Гэдэн-Ола» (илл.90) из серии офортов «Усмирения Западного края», в центре в левом нижнем углу изображен человек тянущий в поводу верблюда, а также спасающийся бегством джунгарский юноша, и в гравюре в полной мере художником передано офорта изображено подобающее ощущение объема. Можно увидеть, что источник света из левой верхней части картины освещает юношу и корпус коня. Поэтому, правая сторона человека, и нижняя сторона, не получившая освещения, относятся к затененным участкам, а проекция головной части в точности обнаруживается над левой рукой человека. Всего лишь при беглом взгляде на тело этого человека, мы сразу можем отчетливо распознать яркие части тела, затемненные участки тела, отраженный свет и проекцию. Мы можем увидеть, что художник воспроизвел тело, в полном соответствии с принципом света и тени.

Если смотреть обратно на изображения людей на цветном варианте «Усмирение Западного края» (илл.91), в изображении частей одежды и кожи юноши использованы приблизительно один или два типа равномерного окрашивания, а для передачи ощущения формы тела основной акцент делается на складках и контурах одежды. Вследствие того, что в старинной китайской «Живописи людей» подавляющее большинство людей изображены одетыми, эти изображения зависели от складок одежды, и внешние контурные линии, которыми изображали людей, стали традиционной техникой старинной китайской живописи. В произведении Цзоу Дэ династии Мин «Хуаши Чжимэн» сделаны общие выводы по методам

контурного рисования складок одежды с древних времен, приложены «18 ступеней рисования в древности и современности». Конкретно речь идет в том числе о рисовании «струной» ⁹¹ (илл.92), «проволокой» ⁹²(илл.93), «плывающим облаке и текущей воде»⁹³(илл.94), «острыми штрихами, подобными листьям ивы»⁹⁴(илл.95), «основании в виде шляпки гвоздя и штриха в форме крысиного хвоста»⁹⁵(илл.96), и других из упомянутых восемнадцати методах рисования.

После понимания таким образом этих двух весьма различных по методам типов пластического искусства, уже несложно увидеть, что в офортах «Усмирения Западного края» происходит определенный синтез тех и других начал, что на наш взгляд, что, на наш взгляд, приближало художников к возможности передать в картинах трехмерный визуальный эффект. В данном случае очень важно, удастся ли выразить желаемый результат изменения объекта как такового. Каждый раз при выявлении возвышенных и углубленных частей объекта, всегда требуется учитывать изменения света и тени, и только таким образом возможно придать произведению достоверность. При создании объемного исторического полотна необходимо расположить множество людей под единственным общим источником света, что представляет собой достаточно сложную задачу. Поэтому, глубоко понимая анатомию, можно еще больше помочь художнику в быстром обнаружении подлинной структуры предмета изображения, и тем самым распределить светлые и темные его части. С этой точки зрения, живописный, т.е. цветной вариант «Усмирения Западного края», написанный китайскими художниками, соответственно, ни в коей мере не пытается представить изменения изображенного на картине предмета, равно как и восприятие предмета нашими глазами в одинаковой форме. Если еще раз вспомнить упомянутый выше трактат о восемнадцати способах рисования складок одежды, то нетрудно увидеть, что китайские художники с большим почтением относились к искусству каллиграфии. Что же касается

ощущения отсутствия объема, то нужно сказать, что китайские художники никогда не пытались изобразить на картинах, только следуя анатомии, скелет и мышцы людей. С одной стороны, в китайской живописи тело человека обыкновенно большей частью закрыто одеждой. С другой стороны, что касается видимых и отчетливых частей человеческого тела, например, запястий, коленей, и т.д., художники также только лишь в некоторой степени отображали их, и не вникали глубоко в достоверность, или ошибочность композиции и пропорций. Очевидно, что при использовании знания законов анатомии в чистом виде, в традиционной китайской живописи им не нашлось бы значительного применения. Не только люди, но и камни и скалы, горы и холмы в китайской живописи в равной мере изображались с помощью различных неодинаковых методов «штриховки косо поставленной кистью»(皴法)⁶.

Китайские живописцы с помощью неодинаковой манеры письма кистью могут передать различные эмоциональные оттенки, эстетическое настроение, а также тонкие особенности не только формы предмета, но и его характер.

Таким образом, как видим, имеются огромные различия в способах изображения тела в традиционной китайской живописи и западной живописи. Их направления и цели не вполне одинаковы, и у каждого, на наш взгляд, есть свои сильные преимущества. Говоря обобщенно, правила изображения в европейской живописи более склонны к имитации «правдоподобного зрительного восприятия человека органами чувств», в то время как китайский принцип изображения, опять же, если представить его в виде очень обобщенной модели, сводится к многим самобытным техникам изображения. С субъективной точки зрения, он отказывается от «реальности» зрительного восприятия, и делает основной упор на содержании и выражении, при этом передача общего настроения является основной задачей. Однако нельзя не сказать о том, что касается изображения масштабных живописных картин на заданный сюжет, что приносимая

западной техникой передачи света и тени в художественном изображении достоверность картины, и привнесенное знанием законов анатомии растяжение динамики, ритма движения людей и животных, что дает почувствовать момент столкновения, все это как раз и способно наделять картину предельной жизненной силой. В этом плане проведенное нами сравнение с китайской художественной традицией приводит нас к выводу о том, что данные качества, характерные для западного искусства XVII - XVIII веков, весьма существенные для батального жанра, как в графике, так и в живописи, абсолютно не имеют аналогии в китайской художественной традиции.

Заключение

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

офорт, 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», «цинский стиль», «синоевропейский стиль». 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 итоге появилось совершенно новое произведение искусства, это не просто объединение восточного и западного способа изображения. Мы видели, что 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.

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. Возникшие в процессе создания серии офортов «Усмирение Западного края» противоречия 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 и в настоящее время. 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.

Примечания

1. Основан в династии Мин при правлении императора Чжэндэ как место для стрельбы из лука, тогда называли «Пинтай». В начале династии Цин, павильон Цзыгуан, работает как место для дворцовых экзаменов военных Цзиньши и соревнования в стрельбе из лука императорского дворца. В период правления императора Цяньлуна статус павильона Цзыгуан еще более важен, он достиг своего прославленного периода. Самопровозглашенные «Десять великих военных заслуг» (十全武功) будут иметь тесные отношения с павильоном Цзыгуан. Здесь показаны многие предметы, посвященные достижениям императора Цяньлуна, включая изображения с батальных сцен северо-западной войны.

2. В данной диссертации используются источники, в которых даты указаны в соответствии с китайским лунным календарем, поэтому даты необходимо перевести в соответствие с общепринятым европейским летоисчислением.

3. Данное письмо является приложением к опубликованному в 1781 г. отцом Джорджем Прэем (Georges Pray) сочинению *Imposturae CCXVIII. in dissertatione R.P. Benedicti Cetto, detectae et convulsae* (Pelliot, 1921, p. 268–271). Дж. Прэй указывает, что это послесловие относится к письму от сентября 1764 г., однако Пеллио на основании его содержания приходит к выводу, что в действительности оно относится к другому письму, написанному осенью 1765 г. Здесь мы придерживаемся этой последней версии.

4. Размер данных изображений сравнительно больше чем офорты «Усмирение Западного края», в исследованиях Не Чунчжэн называется «Крупные произведения о военных событиях».

5. 26 мая 30 года правления Цяньлуна (13.07.1765). «Император Цяньлун для создания «Усмирение Западного края» опубликовал обращенный к

Гуанчжоу указ», в длине 26 см, ширина 122 см, хранится в музее Гугун Тайбей 046866(403021108)

6. Первое августа 30 года правления Цяньлуна (15.09.1765) «4 гравюры, отправляемые во Францию о победе в сражениях» в длине 26 см, ширина 122 см, хранится в музее Гугун Тайбей 046866(403021108)

7. Первое августа 30 года правления Цяньлуна (15.09.1765) «4 гравюры, отправляемые во Францию о победе в сражениях» в длине 26 см, ширина 122 см, хранится в музее Гугун Тайбей 046866(403021108)

8. Хранится в отделении рукописей французской государственной библиотеки.

9. Токио Таката. Пояснения к картинам батальных сцен «Покорения Западного края»// Письменные памятники востока 2011 С.282

10. 1 ноября луна 34 год правления императора Цяньлуна(28.11.1769) «Докладная записка в Государственный Военный Совет о выполнении высочайшего указа по изготовлению медных пластин для картин о победах», длина 26,7 см, толщина 123 см, приложение 26,4 см, длина 22.8 см, хранится в музее Гугун Тайбэй, 011252 (011165).

11. 5 июня 35 года правления императора Цяньлуна (23.10.1770) «Докладная записка о возвращении французским купцом первых 4-х медных пластин картин об одержанных победах, и иноземного письма», длина 26,4 см, ширина 170,8 см, приложение 1: Докладная записка государственному военному совету – длина 26,4 см, ширина 23,3 см, приложение 2: Первый указ генерал-губернатора, вверенный иностранному гостю – длина 26,3 см, ширина 35,4 см, хранится в музее Гугун Тайбэй, 013251(013146)

12. 5 июня 35 года правления императора Цяньлуна (26.07.1770) «Ответ иностранного купца Бань Тун чиновникам и генерал-губернатору провинций Гуандун и Гуанси относительно гравировки медных пластин картин об

одержанных победах», длина 26,4 см, ширина 70,2 см, хранится в музее Гугун Тайбэй, 013261(013156)

13. 4 августа 35 год правления императора Цяньлуна (22.08.1770) «Отправленное в столицу с иностранными купцами письмо от руководителя работ по гравировке Кошена», длина 26,7 см, ширина 67,8 см, хранится в музее Гугун Тайбэй, 013260.

14.«О создании медных пластин для картин об одержанных победах от иностранных купцов Мишелю Бенуе»,длина 26,6 см, ширина 67,8 см хранится в музее Гугун Тайбэй,013262.

15. «Поименный список награжденных сериями «Усмирение Западного края», длина 25,1 см, ширина 230 см ,хранится в музее Гугун Тайбэй,025758(025565).

16. 20 ноября 58 года правления императора Цяньлуна (22.12.1793) «Записка о медных гравюрах, выражающих волю»,中国第一历史档案馆编《清宫内务府造办处档案总汇》2005 第 3564 册 издание первого исторического архива Китая «Рабочие архивы дворцового управления (дин. Цин)»,2005 том 3564.

17. «Ши цю Бао цзи» - большой библиографический сборник судебных собраний, составленный в период правления Цяньлуна и Цзяцина в династии Цин. Ценные памятники, связанные с этой книгой, - это, в основном, каллиграфия, живопись, протирки, версии, реликвии династии Цзинь, шесть династий, династии Суй и Тан и династии Цин. Существуют оригинал, продолжение и третья версия, они были сформированы в 10 год правления Цяньлуна, 58 год правления Цяньлуна и 21 год правления Цзяцина.

18. «Продолжении записей «Шицю Баоцзи» - династия Цин Цяньлун, династия Цяцин, составленная из крупномасштабной коллекции дворцовой литературы. Книга, главным образом, посвящена 6 династиям. Изложены события до династии Цин. Представлены картины, оттиски, узорчатый шелк

и другие фрагменты. Начальное собрание, продолжение, третье сочинение, 10 год правления императора Цяньлуна «Ценная книга о каменном канале». Часть книг относятся к 58 году правления императора Цяньлуна и одиннадцатому году правления императора Цзяцин.

19. На данный момент существует один экземпляр, хранящийся в Гамбургском этнографическом музее (Hamburgisches Museum für Völkerkunde). Исходя из слов Не Чунчжэн, первоначальный размер картины составляет 200 см в высоту и 500 см в ширину. Не Чунчжэн, Исследование неполного альбома «Великая победа при Хурмане», издание «Института изобразительных искусств», 2014, Вып. 2, с. 105-108 (聂崇正《呼尔满大捷图》残本的辨识和探究), 载《美术学》, 2014年第2期, 页105-108).

20. Создано Джузеппе Кастильоне и другими тремя известными европейскими художниками при маньчжурском императорском дворе и послужило прототипом для создания офортов. В настоящее время нет подтверждений о существовании экземпляра.

21. Выполнены художником Дин Гуаньпэном (丁观鹏) и другими четырьмя живописцами императорского двора в соответствии с эскизами офортов. В настоящее время хранятся в музее Гугун в Пекине.

22. В настоящее время сохранились 4 пластины. В Германии в музее этнографии хранятся работы «Сражение при Тунгузлуке» (《通古思鲁克之战》), «Победа при Хоргосе» (《鄂垒扎拉图之战》) и «Встреча и вынесение благодарности воинам, отличившимся при усмирении уйгуров» (《郊劳回部成功诸将士》). В библиотеке Хоутон при Гарвардском университете хранится «Победа при Хоргосе» (《和落霍渐之捷》). N Leverenz - ↑ Drawings, Proofs and Prints from the Qianlong Emperor's East Turkestan Copperplate Engravings 2013, 1-60.

23. В процессе создания медных клише, после этапа травления медной пластины, печатались пробные офорты, таким образом проверялось качество

печати. В Тайбэй в дворце-музее Гугун (台北故宫博物院) хранится полный альбом, состоящий из 16 пробных офортов. В Лувре во Франции также находится несколько пробных офортов.

24. После отправки первоначальных клише в Китай, Франция надеялась оставить себе экземпляр, и тогда императорский двор разрешил королю Франции и министру внутренних дел Франции Бертэну оставить по одному экземпляру. Кроме того, французская Ост-Индская компания также оставила себе один экземпляр. N Leverenz - ↑ Drawings, Proofs and Prints from the Qianlong Emperor's East Turkestan Copperplate Engravings 2013, 1-60. В настоящее время два альбома сохранились. Один хранится в Национальной библиотеке Франции в Париже(Richelieu Library), другой уже был выставлен весной 2015 года на аукционе Общества искусств «Печать Хилин» (西泠印社) в Китае. Оба экземпляра оформлены в виде книг.

25. Один из мастеров, несших ответственность за изготовление медных клише, ученик Лэ Ба (勒霸) Гелман (Isidore-Stanislas Henri Helman, 1743-1809 или 1743-1806?. 赫尔茫) в 1785 году представил уменьшенную версию офортов, разделив их на четыре периода, в каждый отдельный период он представлял четыре офорта. Поскольку на первоначальных офортах не было пояснительных надписей, Гелман также добавил на уменьшенных офортах надписи.

26. Согласно письмам, касающимся изготовления клише для альбома о «Победах» и хранящихся в Тайбэй в дворце-музее Гугун, из Франции в Китай всего было отправлено 200 экземпляров.

27. Согласно документам из архива «Хоцзидан» (《活计档》) «Шилан И Лина (伊龄阿) подчинился приказу и 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». Из полученной информации

можно установить, что всего было напечатано 247 экземпляров «Усмирение Западного края», из них французские мастера изготовили 200 экземпляров. Таким образом, можно подсчитать, что придворные мастера императора дополнительно напечатали 47 экземпляров.

28. Jean Monval, “Les Conquêtes de l'Empereur de la Chine, Revue de l'Art ancien et moderne,” vol.18(1905), pp. 147-160.

29. Henri Cordier, “Les Conquêtes de l'Empereur de la Chine,” Mémoires concernant l'Asie orientale, vol. I(1913), pp. 1-18.

30. Paul Pelliot, “Les «Conquêtes de l'Empereur de la Chine»,” T'oung Pao, vol. 20(1921), pp. 183-274.

31. Pascal Torres ,Les batailles de l'empereur de Chine : La gloire de Qianlong célébrée par Louis XV, une commande royale d'estampes 2009, С 29.

32. Michele Pirazzoli-t'Serstevens Gravures des conquêtes de l'Empereur de Chine K'ien-long(Paris: Publications du Musée Guimet, 1969), p 13.

33. Признанная научным сообществом очередность расположения офортов:
1. Прием капитуляции усмирённой Или 平定伊犁受降. 2. Разгром лагеря Гэдэн-Ола 格登鄂拉斫營. 3. Сражение при Орой-Джалату 鄂垒扎拉图之战. 4. Победа при Хоргосе 和落霍澌之捷. 5. Сражение при Хурунгуи 库陇癸之战. 6. Сдача правителем Турфана своей крепости 乌什酋長献城降. 7. Снятие осады на реке Черная Вода (Аксу) 黑水围解. 8. Великая победа при Хурмане 呼尔满大捷. 9. Сражение при Тунгузлуке 通古思鲁克之战. 10. Сражение при Хос-кулак 霍斯库鲁克之战. 11. Сражение при Арчуле 阿尔楚尔之战. 12. Сражение при Есиль-Кёль-нуур 伊西洱库尔淖尔之战. 13. Принятие капитуляции правителя Бадахшана 拔达山汗纳款. 14. Передача пленных при покорении уйгурских земель 平定回部献俘. 15. Встреча и вынесение благодарности воинам, отличившимся при усмирении уйгуров 郊劳回部成功诸将士. 16. Пир в честь доблестных солдат и офицеров 凯宴成功诸将士.

34. Согласно старинному способу изготовления туши, образовавшаяся после сжигания сосны сажа использовалась в качестве сырья, поэтому тушь высшего качества называли «Тушь из сосновой сажи» (Суняньмо). Сажа образуется в результате частичного сгорания и окисления, сажа при охлаждении затвердевает. Сажа делится на два вида - сосновая сажа и сажа на основе масел. Сажа – это важнейший компонент при изготовлении туши. Китайскую тушь можно разделить на два вида в зависимости от вида использованной сажи – сосновая сажа и сажа на основе масел. Сосновая сажа имеет необычайно устойчива ко всем превратностям времени.

35. Начиная с правления императора Цяньлуна и заканчивая правлением императора Даогуна, маньчжурский двор каждый раз при одержании значительной победы заказывал офорты, изображающие батальные сцены. Всего при Маньчжурской династии было создано 8 альбомов, изображающих батальные сцены, в следующей очередности: 16 офортов серии «Усмирение Западного края» (《平定准部回部战图》), 16 офортов серии «Усмирение Цзиньчуаны» (《平定两金川战图》), 12 офортов серии «Усмирением Тайвана» (《平定台湾战图》), 6 офортов серии «Усмирение Аннана» (《平定安南战图》), 8 офортов серии «Усмирение Гурки» (《平定廓尔喀战图》), 16 офортов серии «Усмирение земли Мяо» (《平定苗疆得胜图》), 4 офорта серии «Усмирение Мао и их союзников» (《平定仲苗得胜图》), 10 офортов серии «Усмирение земли уйгуров» (《平定回疆战图》).

36. гражданская война в танском Китае, свирепствовавшая в царствование трёх императоров, с 16 декабря 755 по 17 февраля 763 года, самый масштабный внутрикитайский военный конфликт средневековой эпохи, происходивший в условиях формального сохранения единства страны. Восстание оказало определяющее влияние на развитие кризисных явлений в Империи Тан (считающейся в современной историографии величайшим государством в китайской истории), и тем самым — на историю всего восточноазиатского региона.

37. Оазис и городской уезд в городском округе Цзюцюань китайской провинции Ганьсу, в древности служивший воротами в Китай на Великом шёлковом пути. Власти городского уезда размещаются в посёлке Шачжоу.

38. Чжан Сюэвэнь, Шань Ляньцин, Дай Дунмэй, Ту Чжэншун. Химический состав и применение масла виноградных косточек. 2005(4 с.53).

39. Название китайской единицы измерения расстояния: 里, Лǐ — в древности ли (里) составляла 300 или 360 шагов (步 , бу), стандартизированное метрическое значение — 500 метров.

40. Чжао Лянь(Династия Цин). Записки Сяо Тина. 3 том. История военного похода на запад. (昭槲《啸亭杂录·卷三·西域用兵始末》)

41. Фу Хэн(Династия Цин). Политика умиротворения джунгар. 13 том. Официальное издание. 1770. (傅恒《平定准噶尔方略》【Z】正编卷 13, 1770)

42. Фу Хэн(Династия Цин). Политика умиротворения джунгар. 20 том. Официальное издание. 1770. (傅恒《平定准噶尔方略》【Z】正编卷 20, 1770)

43. Фу Хэн(Династия Цин). Политика умиротворения джунгар. 49 том. Официальное издание. 1770. (傅恒《平定准噶尔方略》【Z】正编卷 49, 1770)

44. Достоверная история Цингаоцзуна(Династия Цин). 555 том. 23 год правления императора Цяньлуна. Сентябрь 33-его года 60-летнего цикла по лунному календарю. (清高宗实录【Z】. 555 卷乾隆二十三年九月丙申)

45. Фу Хэн. Политика умиротворения джунгар. 15 том. Первое издание. 1770. (傅恒《平定准噶尔方略》【Z】前编卷 15, 1770)

46. Чжао Лянь(Династия Цин). Записки Сяо Тина. 6 том. История усмирения уйгуров. (昭槲《啸亭杂录·卷六·平定回部本始末》)

47. Фу Хэн(Династия Цин). Политика умиротворения джунгар. 62 том. Официальное издание. 1770. (傅恒《平定准噶尔方略》【Z】正编卷 62, 1770)

48. Чжао Эрсюйн. Черновик истории Династии Цин 313 том. Биография Чжао Хуэй. 赵尔巽《清史稿》 卷 313《兆惠传》

49. Фу Хэн(Династия Цин). Политика умиротворения джунгар. 68 том. Официальное издание. 1770. (傅恒《平定准噶尔方略》【Z】正编卷 68, 1770)
50. Вэй юань(Династия Цин). Записки святых военных подвигов. 4 том. Записка покорения уйгуров 魏源《圣武记》(清朝)卷 4 乾隆勘定回疆记
51. Фу Хэн(Династия Цин). Политика умиротворения джунгар. 76 том. Официальное издание. 1770. (傅恒《平定准噶尔方略》【Z】正编卷 76, 1770)
52. Фу Хэн(Династия Цин). Политика умиротворения джунгар. 75 том. Официальное издание. 1770. (傅恒《平定准噶尔方略》【Z】正编卷 77, 1770)
53. Фу Хэн(Династия Цин). Политика умиротворения джунгар. 77 том. Официальное издание. 1770. (傅恒《平定准噶尔方略》【Z】正编卷 77, 1770)
54. Мухаммад Садик Кашгар, Библиография Ходжей, введение 1768 穆罕默德·萨迪克·喀什噶尔, 《和卓传》导言 1768
55. Фу Хэн(Династия Цин). Политика умиротворения джунгар. 77 том. Официальное издание. 1770. (傅恒《平定准噶尔方略》【Z】正编卷 77, 1770)
56. Фу Хэн(Династия Цин). Политика умиротворения джунгар. 79 том. Официальное издание. 1770. (傅恒《平定准噶尔方略》【Z】正编卷 79, 1770)
57. Фу Хэн(Династия Цин). Политика умиротворения джунгар. 78 том. Официальное издание. 1770. (傅恒《平定准噶尔方略》【Z】正编卷 78, 1770)
58. Фу Хэн(Династия Цин). Политика умиротворения джунгар. 84 том. Официальное издание. 1770. (傅恒《平定准噶尔方略》【Z】正编卷 84, 1770)
59. Фу Хэн(Династия Цин). Политика умиротворения джунгар. 82 том. Официальное издание. 1770. (傅恒《平定准噶尔方略》【Z】正编卷 84, 1770)
60. Записки о «488 свитках о государственных делах мудрейшего императора (记载于《皇明经世文编卷之四百八十八》)
61. Восьмизнаменная военная система – это организационная система цинского периода, объединившая воинов и жителей и разделившая армию на восемь войск. Система была организована предком Нурхачина на основе использования административной единицы чжурчжэней - нюру. На 29 году

правления императора Ваньли (1601) было создано 4 знамени: корпус желтого знамени, корпус синего знамени, корпус белого знамени и корпус красного знамени. На 43 году правления (1615) добавилось четыре знамени, которые были названы: окаймленное желтое знамя, окаймленное синее знамя, окаймленное красное знамя и окаймленное белое знамя. В один нюру входило 300 человек. 5 нюру образовывали один «цзяла» (полк), 5 цзялов образовывали один гусай (гусая означает знаменный). Территориальное и военное деление маньчжуров основывалось на восьмизнаменной системе. Вначале создания данной системы, она имела значение не только для армии, но и для административных и производственных функций.

62. Одно из войск Цинской династии. В первый год правления императора Шуньчжи в процессе объединения страны минская армия и другие военные силы ханьцев были реформированы с ориентацией на старое устройство минской армии. На основе местного территориального деления были сформированы войска. Войско с зелеными знаменами было названо войско Зеленого знамени. Со временем численность воинов войска Зеленого знамени увеличивалось по всей стране. До начала правления императора Сяньфэна войско достигало примерно 600 тысяч человек, что было в 3-4 раза больше, чем у восьмизнаменного войска.

63. «Высочайше утвержденные положения о вооружении» том 893, Министерство работ · вооружение · вооружение солдат в провинциях и губерниях (《钦定军器则例》卷八九三, 工部·军器·直省兵丁军器).

64. Первое сочинение о всеобщей истории китайского изобразительного искусства. Написано танским художником Чжанем Яньюанем. Состоит из 10 томов. Содержание: обзор истории развития изобразительного искусства и объяснение теории изобразительного искусства; способ оценки коллекции; три части, посвящены биографиям более чем 370 известных художников. На данный момент является «энциклопедией» искусства, не имеющей себе

равных для продолжения преемственности школы изобразительного искусства.

65. Альбом картин периода Сюаньхэ – это отобранные в период правления императора Хуэйцзуна (1119~1125) из династии Сун картины из коллекции императора.

66. Восьмой сын Нурхаци.

67. Историческая область, в широком смысле весь бассейн Хуанхэ, в узком — окрестности Хэнань.

68. Политическая группировка, образовавшаяся в бюрократическом аппарате на основе территориальных связей в конце династии Мин.

69. Группировка Дунлинь – это главное политическое объединение чиновников Цзяннаня в конце династии Мин. Слово «группировка» (党 – дан) означает «содружество» (朋党 – пэндан), а не «политическая партия» (政党 - чжэндан).

70. Возникшее на 44 году правления императора Ваньли (1616) противохристианское движение, возглавляемое нанкинским высшим сановником Шэнь Цуем. Также называется «Нанкинский судебный процесс с иностранными миссионерами»

71. Также называется «Чжунси лии чжи чжэн» (中西礼仪之争 - Спор о китайских и западных ритуалах). Имеется в виду спор 17-18 веков европейских католических миссионеров о том, идут ли китайские традиционные нормы вразрез с католической доктриной. В целом, подразумевается спор императора Канси и миссионеров о конфуцианском учении. Папа римский Климент XI считал, что конфуцианское поклонение императору и культ предков идут вразрез с католическим догматом. Он поддерживал Орден братьев-проповедников и противостоял иезуитскому ордену. Это привело к тому, что императорский двор предпринял строгие

меры по ограничению миссионерской деятельности. Только в 1939 году папа римский отменил запрет на приношение жертв предкам католиками в Китае.

72. Мера длины, равная 0,5 км.

73. Мера длины, около 3,33 см.

74. Мера длины, равная 3,33 метра.

75. Пушка, у которой было несколько стволов, которые можно было заранее зарядить и по необходимости сменять.

76. Одна десятая различных мер (здесь — цуня).

77. Один лян равен 50 граммов.

78. Пурпурная мантия — так называли голландцев в тогдашнем Китае.

79. «Mortier»(голландск) означает «ступа».

80. Цянь — весовая единица, 1/10 часть ляна.

81. Пример высочайше утвержденного свода законов великой Цинской династии. Том 894. Боеприпасы министерства работ (《钦定大清会典事例》卷 894 《工部军火》)

82. Иллюстрации свода законов императора Гуансюя. Том 1 00. (《光绪大清会典图》卷一 00)

83. Чилверс & Н. Осборн . «Оксфордский словарь искусств». Оксфорд. 1988.

84. Имайзуми Атсуо. «Словарь искусства двух океана» (《两洋美术词典》), Токио Шуппан (东京堂), 1945, p151.

85. Император Цяньлун часто по его мнению назанчаю несколько художников для создания одного художественного произведения, Хэпихуа является способом вмешательства Цяньлуна в творчестве дворцовых художников

86. А.М. Кантор. Терминологический словарь [Аполлон изобразительное и декоративное искусство]. Архитектура, Москва, 1977 с.440

87. Ван Вэй, 《Трактат о горе и воде》

88. 26 мая 30 года правления Цяньлуна (13.07.1765). «Император Цяньлун для создания «Усмирение Западного края» опубликовал обращенный к Гуанчжоу указ», длина 26 см., ширина 122 см., хранится в музее Гугун Тайбей 046866(403021108)

89. При создании картины использованы линейные линии, поэтому контур называется прямолинейным. В китайской традиционной живописи специально указывают на использование кисти для прямолинейных линий, с линейной техникой разметки, которая в основном используется для рисования дворцовых зданий, башен, и резиденций.

90. Китайская портретная живопись, именуемая также «жанровая живопись», представляет собой один из значительных жанров китайской живописи. Он возник раньше чем «горы и воды», «цветы и птицы», и другие жанры; в основном он подразделяется на портретную живопись, в том числе жанровую живопись, исторические картины, иконные изображения, женские портреты и т.д.

91. Своеобразие «струнной линии 琴弦描»(записано в минском трактате«изагога живописи 绘事指蒙»): контур линии ровный и прямой, полностью прямой, подобно струне. Этот способ рисования подходит для изображения шелковистых линий ниспадающего рисунка одежды.

92. Своеобразие «проволоки 铁线描»(записано в минском трактате«изагога живописи 绘事指蒙»): внешний контур линии напоминает проволоку. Представляет собой метод, лишенный изменений от грубого к утонченному, жесткие линии проводятся энергично; способ подходит для изображения твердой ткани.

93. Своеобразие «стиля свободных и ровных линий в живописи 行云流水描»(записано в минском трактате«изагога живописи 绘事指蒙»): в его линиях

ощущается текучесть, внешне он напоминает плывущие облака и свободную воду, отсюда название.

94. Своеобразие «острых штрихов, подобных листьям ивы 柳叶描»(записано в минском трактате«изагога живописи 绘事指蒙 »): давление неравномерно, проведение линий чередуется с паузами, при этом создается неожиданно небрежная и тонкая линия, похожая формой на изысканный лист ивы.

95. Своеобразие линии с «основанием в виде шляпки гвоздя и штрихом в форме крысиного хвоста 钉头鼠尾描»(записано в минском трактате«изагога живописи 绘事指蒙 »): начало и конец этой линии напоминают соответственно шляпку гвоздя и хвост крысы, отсюда и название.

96. Наименование техники китайской традиционной живописи. Представляет собой манеру живописи для изображения скал и камней, гор и холмов, и текстуры стволов деревьев. При рисовании сначала проводят внешний контур, потом тонкими штрихами сухой туши рисуют при косом положении кисти. Такой техникой изображают скалы и камни, горы и холмы, в основном для штриховки, штриховки дождевыми каплями, штриховки перистых облаков, редкой и частой штриховки, штриховки «волосом быка», штриховки «зарубками большого топора», штриховки «зарубки малого топора», и других методов; ею изображают текстуру коры на стволе дерева, наносят штрихи «чешуи», «канатов», «поперечную штриховку», штриховку «МОЛОТКОМ», и т.д.

Библиография

1. Алексеев В.М. Китайская народная картина// Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях.-М.,1966.-260 с.
2. Арапова Т.Б. Какими видели друг друга китайцы и европейцы в XVIII в.(по материалам изобразительного и декоративно-прикладного искусства)// Тринадцатая научная конференция «Общество и государство в Китае» . Тезисы и доклады.-М.,1982.Ч.2.
3. Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. М 1995, с.90
4. Борщ Е.В. Гравюры по рисункам Ш.-Н.Кошена-Младшего во французских книгах XVIII в. из собраний Екатеринбурга // Уральский государственный архитектурно-художественный университет. 2015 с.1
5. Вильямс К.А. Энциклопедия китайских символов // К.А.Вильямс ; пер.с англ.-М.: Издательство В.П.Царева, 2001.-436 с.
6. Виноградова Н.А.,Каптерева Т.П., Стародуб Т.Х.. Традиционное искусство Востока. Терминологический словарь // Под ред. Т.Х.. Стародуб.-М: Эллис Лак, 1997.-360с.
7. Водо Н.Н. Французская гравюра XVIII века. М.,1987
8. Воскресенский Д.Н. Из истории общения Китая и Запада в XVI-XVII вв. // Историко- филологические исследования. Сборник статей памяти академика Н.И. Конрада.М.,1974 .С. 389-398.
9. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. М.: Прогресс,1986.
10. Глимка А Жак Калло. Государственное издательство ленинград, Москва. 1959.
11. Глухарева О.Н. Искусство народного Китая . Живопись.Графика-М. : Искусство,1958.-с.2
12. Григорьев Р.Г. Батальная печатная графика в России. Санкт-Петербург,

1996

13. Дени Дидро. Собрание сочинений (в десяти томах) , том VI .,1946, с.628
14. Дубровская Д.В. Лан Шинин, или Джузеппе Кастильоне при дворе Сына Неба // Отв. ред. Д. Д. Васильев. - М.: ИВ РАН, 2018. - 140 с.
15. Дубровская Д.В. Миссия иезуитов в Китае. Маттео Риччи и другие.1552-1775.,-М. : Крафт+, Институт Востоковедения РАН , 2001.-253с.
16. Иванов П.М. Из истории христианства в Китае. // Свящ.Петр Иванов.-М/: Ин-т востоковедения РАН: Крафт+,2005.-222с.
17. Конрад Н.И. Запад и Восток: Статьи.-М.: Наука,1996.-519с.
18. Кузьменко Л.И. «Европейский стиль» в искусстве Китая XVIII в. // XI-я НК «Общество и государство в Китае» .- М., 1980.С.112-118.
19. Малявин В.В. Китайское искусство : Принципы .Школы.Мастера.-М: Изд-во Астрель: Изд-во АСТ: Люкс,2004.-432с.
20. Науменкова Н.Н. Записки французских миссионеров о китайском искусстве(XVII-нач.XVIII в.) // 16-я НК «ОГК» 4.2.-М.: ,1985..
21. Неглинская М.А. Европейские миссионеры в Пекине 17-18 вв.- творцы стиля шинуазри в китайском придворном искусстве // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. М. 2005,№ 2. С 64-71.
22. Неглинская М.А. Шинуазри в Китае : цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений(1662-1795). М.: ИВРАН, 2015.
23. Попова И.Ф. К истории библиотеки Восточного института во Владивостоке // Раздвигая горизонты науки. К 90-летию академика С.Л. Тихвинского. М., 2008
24. Роулэнд Б. Искусство Запада и Востока.-М. : Иностранная литература,1958.-144с.
25. Строганов С.А. Проблемы генезиса батального в жанрав голландкой

- живописи первой половины XVII века . Диссерт. Кандидат искусствоведения.-М.:2004
26. Рудаков А.В. Богдоханские дворцы и книгохранилища в Мукдене, Государственная публичная историческая библиотека (ГПИБ). Владивосток. 1901.с. 1-40.
27. Сураева Н.Г. У истоков европейской школы живописи в Китае : Художник Цинских императоров Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин). М. Диссертации, кандидата искусствоведения. 2011
28. Кантор А.М. Терминологический словарь [Аполлон изобразительное и декоративное искусство]. Архитектура, Москва, 1977 с.440
29. Токио Таката. Пояснения к картинам батальных сцен «Усмирения Западного края» императора Цянь-луна. Киото, книжный магазин 2009 (高田时雄, 《平定西域战图解说》, 京都: 临川书店, 2009 年)
30. Шереметьев О.В. Наполеоновская эпоха в батальной и портретной живописи России и Европы конца XVIII-начала XX вв. Автореферат диссерт. Доктора искусствоведения.: -М.: 2010.
31. Beurdeley C.&M. Giuseppe Castiglione, a Jesuit painter at the court of the Chinese Emperors. Tokyo, 1971
32. Beurdeley Michel. Peintres Jésuites en Chine au XVIII e siècle, Arcueil, Anthèse, 1977
33. Bernard Henri (ed.). 1943: [Joseph-Marie Amiot], “Le Frère Attiret au service de K’ien-long (1739–1768),” [reprinted and annotated by Henri Bernard], Bulletin de l’Université l’Aurore, pp. 435–474.
34. Brand J. van der, “Un manuscrit inédit des ‘Conquêtes de K’ie Monumenta Serica, vol. IV, 1939. pp. 85–115.
35. Chūgoku no yōfūga ten. 1995: Chūgoku no yōfūga ten 中国の洋風画 [Exhibition of Chinese Western-Style Paintings], Tokyo, Machida City Museum

of Graphic Arts.

36. Cordier H. Les conquêtes de l'empereur de la Chine // Mémoires concernant l'Asie Orientale. T. I. P., 1913. P. 1–18.
37. Delignières Émile. 1896: Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Jacques Aliamet, France, Rapilly.
38. Dictionnaire de la peinture. La direction de M. Jaclatte, Y,-P, Cuzin. P., Jarousse,1996
39. Edwards R. The world around of Chinese artist: Aspects of realism in Chinese painting.-University of Michigan.Cop., 1989.-155p
40. Elihu Vedder. The Meeting of Eastern and Western Art from the Sixteenth Century to the Present Day, New York:New York Graphic Society, 1973.
41. Graupe Paul. 1932: Französische illustrierte Bücher des 18. Jahrhunderts in kostbaren Einbänden, 15 February, Berlin, Paul Graupe (Katalog no. 103).
42. Gray B. Lord Burlington and Father Ripa's Chinese Engravings // British Museum Quarterly. Vol. XXII, No. 1/2, 1960. P. 40–43.
43. Niklas Leverenz. Drawings, Proofs and Prints from the Qianlong Emperor's East Turkestan Copperplate Engravings//Arts Asiatiques Tome 68 2013 c.39-60
44. Leverenz Niklas. 2011: "On Three Different Sets of East Turkestan Paintings," Orientations, November–December, pp. 96–103.
45. Henri Cordier. Les Conguetes de L'empereur de la Chine,1913
46. Jombert Ch.-A. Catalogue de l'oeuvres de Ch. Nic. Cochin Fils. P., 1770. P. 120–121.
47. Pascal Torres. Les batailles de l'empereur de Chine : La gloire de Qianlong célébrée par Louis XV, une commande royale d'estampes, P.Musee du Louvre/(E)dition de Passade,2009
48. Pelliot P. Les «Conquêtes de l'empereur de la Chine» // T'oung Pao. XX. 1921. P. 183–274.
49. Pelliot P. Les influences européennes sur l'art chinois au XVIIe et au XVIIIe

- siècle // Conférence faite au Musée Guimet le 20 février 1927. P., 1948. P. 12–27.
50. Pirazzoli-t' Serstevens Michèle. 1969: Gravures des Conquêtes de l' Empereur de Chine K' ien-Long au Musée Guimet, Paris, Publication du Musée Guimet.
- Portalis, Roger. Les graveurs du dix-huitième siècle, tome premier-second, Paris: Damascene Morgand et Charles Fatout, 1880.
51. Ripa M. Storia della fondazione della Congregazione e del Collegio dei cinesi. T. I. Napoli, 1832. P. 425.
52. Roger and Beraldi. Henri. "Les Conquetes de l'empereur de la Chine," T'oung Pao 20(1921):183-274.
53. Sullivan Michael. "Some Possible Sources of European Influence on Late Ming and Early Ch'ing Painting," in Proceedings of the International Symposium on Chinese painting, Taipei: The National Palace Museum, 1972, 595-625.
54. Swiderski Richard M. "The Dragon and the Straightedge: A Semiotics of the Chinese Response to European Pictorial Space," Semiotica 81, no.1-2(1990):1-41; 82, no.1-2(1990): 43-136; 82, no.3-4(1990): 211-268.
55. Szrajber Tanya. "The Victories of the Emperor Qianlong," Print Quarterly 23(2006):28-46.
56. Torres Pascal. Les Batailles de l'empereur de Chine: La Gloire de Qianlong celebree par Louis XV, une commande royale d'estampes, Paris: Le Passage, Musee du Louvre, 2009.
57. Бэн Гээ. Сводный обзор территории реки И · оружие. Сборник редких исторических материалов Синцзяна при Цинской династии. Издание центра микрокопий общегосударственной библиотеки, 1990. (琿格额, 《伊江汇览·军械》, 《清代新疆稀见史料汇辑》, 全国图书馆缩微复印中心出版, 1990年。
58. Вэн Ляньси. Цинская Дворцовая Гравюра Памятное. - изд-во «Памятник».

2001,-127с.

(翁连溪, 《清代宫廷版画》, 文物出版社, 2001127с.)

59. Вэн Ляньси. Очерк о напечатанных при маньчжурском дворе офортах.
-Коллекционер. 2001 (4) :41-50

(翁连溪, 《清代内府铜版画刊刻述略》, 《收藏家》, 2001 (4) :41-50)

60. Гу Вэйминь. Христианство и китайское общество в новое время. Шанхай,
издательство «Шанхай», 1996, с. 45. (顾卫民, 《基督教与近代中国社会》,
上海, 上海人民出版社, 1996年, 第45页)

61. Гэ Лу. Исторический трактат о китайской живописи. - Из-во Пекинского
университета. 2009, с. 40. (葛路, 《中国画史论》, 北京大学出版社, 2009:
р.40)

62. Го Фусян. Очерк об описании печатей императорского дворца Цяньлуна,
Журнал музея «Гугун», 1993 (1), с.36-43. (郭福祥 乾隆宫廷印章述略//故
宫博物院院刊, 1993 (1) :36-43)

63. Институт составления сборников и перевода «Гуанци». Миссионерская
деятельность иезуитского ордена и святого Игнатия. Тайбэй, издательство
«Гуанци», 1983, с. 107-111. (光启编译馆译《耶稣会祖圣依纳爵传》, 台北,
光启出版社, 1983年, 第107-111页)

64. Исида Митиносукэ. 石田幹之助. パリ開雕乾隆年間準・回兩部平定得勝
圖に就て (О триумфальных полотнах «Покорение джунгар и уйгуров»,
созданных в Париже в правление Цяньлуна // Тоё гакухо: 東洋學報. Т. 9,
№ 3. 1919. С. 396-448.

65. Курода Гэндзи 黒田源次. 銅版圓明園小考 (Некоторые размышления о
медных гравюрах Юаньминьюань) // Офорт エッチング. № 68. 1938. С.
1078.

66. Лю Жуджун. Исследование произведения «Усмирение Тайваня». -П.
Рынок искусства, 2002 No 01 平定西域战图解说

(刘如仲 《平定台湾得胜图》考 《艺术市场》2002年第一期)

67. Ли Дэлун. Исследование картин батальных сцен «Усмирение Западного края императором Цяньлуном».-Вестник Центрального университета национальностей (издание философских и общественных наук), 2005, Вып. 3, том 29, с. 66. (李德龙 乾隆平定西域战图考//中央民族大学学报(哲学社会科学版) 2005 第三期第 32 卷 p.66)
68. Люй Цзянь. Торговля с западными европейскими странами во время правления императора Канси. -П. Исторические Архивы . 1981 (4) :113-116 (吕坚 谈康熙时期与西欧的贸易 / 《历史档案》 1981 (4) , 113-116)
69. Ма Цзянчунь., Сьэ тин.. , «Усмирение джунгаров и уйгуров» и политическая власть Цянь Лун » . - П.научной газеты Джуннаньского народного университета 2012 ,No 04 .79-84с.
(马建春 谢婷 《平定准噶尔回部得胜图》与乾隆政治权利之表述《中南民族大学学报:人文社会科学版》2012 (4) :79-84.)
70. Ма Цзянчунь., Сьэ тин.. Исследование проблем произведения «Усмирение джунгаров и уйгуров». - Научная газета Северно-народного университета .2012 No 04. 45-52с.
(马建春 谢婷 乾隆中法合制《平定准噶尔回部得胜图》相关问题之探析《北方民族大学学报:哲学社会科学版》2012: 45-52.)
71. Ма Юйвэй. Ружья и пушки, луки и стрелы: прекращение развития огнестрельного оружия и возвращение концепции «стрельбы из лука верхом на коне». Педагогический институт Центрального Китая, 2015. (马玉威. 枪炮与弓矢: 清中期火器发展的停滞和骑射思想的回归 [D]. 华中师范大学, 2015)
72. Ма Ячжэнь. Императорский дом Цяньлуна и искусство изображения батальных сцен (1736-95). Изображение военных побед императора, основа исследования – серия гравюр «Усмирение Западного края». Художественный исследовательский институт Национального университета Тайваня, 2000, с. 1-116. (马雅贞-- 战争图像与乾隆朝

- (1736-95) 对帝国武功之建构—以《平定准部回部得胜图》为中心 ,台大艺术研究所 2000 : 1-116)
73. Ма Ячжэнь, Изображения подвигов: Культурное строительство боевых искусств в империи Цин. - Издательство архив социальных наук. 2016. с 1- 320. (马雅贞, 《刻画战勋-清朝帝国武功的文化建构》, 社会科学文献出版社 2016: 1-320)
74. Мао Сяньминь. Исследование преобразования шлемов и доспехов при императоре Цяньлуэне. Конференция на тему истории императорского двора. 2008, с.150.
(毛宪民, 《乾隆朝盔甲改造探析》, 《清宫史研讨会》, 2008:p 150)
75. Мо Сяое. Исследование серия Гравюрных произведений«Усмирение местности Мяо» //П.Музей Гугун . 2006 (3) :с. 52-64
(莫小也 铜版组画《平定苗疆战图》初探 《故宫博物院院刊》 2006 (3) :52-56)
76. Не Чунчжэн. «Дворцовое изобразительное искусство Цинского периода» Художники китайской живописи 1999(5) : с. 10-21.
(聂崇正 清代宫廷绘画 , 《国画家》 , 1996 (5) :10-21)
77. Не Чжунчжэн. 《Усмирение Западного края》 дополнительные знания об оригинальных пластинах офортов. -Публикации Национального музея Китая, 2012, Вып 10, www 聂崇正《平定准部回部得胜图》铜版画原版补识,《中国国家博物馆刊物》, 第十期, 2012, www
78. Не Чунчжэн. Цинская дворцовая организация ,система управления и художники П. Исследование изобразительного искусства . 1984.- No 03
(聂崇正 清代宫廷绘画机构,制度及画家, 《美术研究》 1984 年第三期)
79. Нисиками Макото 西上實. 銅版畫と中國紙 (Гравюры на меди и китайская бумага) // Известия Государственного музея Киото 京都國立博物館だより, № 151 (1.07.2006 г.).
80. Первое историческое архивохранилище Китая. Материалы по истории создания во Франции гравюр на меди на основе триумфальных полотен в

- правление Цянь-луна// Исторический архив. 2002(1). с. 5.
(中国第一历史档案馆《乾隆年间法国代制得胜图铜版画史料》,《历史档案》, 2002 (1) p.5.)
81. Первое историческое архивохранилище Китая, Сводка документов придворной мастерской династии Цин, 2005, том 1-3564.
中国第一历史档案馆, 清宫内务府造办处档案总汇, 2005: 3564 册)
82. Пример высочайше утвержденного свода законов великой Цинской династии, т. 894, «Боеприпасы министерства работ». (《钦定大清会典事例》卷 894 《工部军火》)
83. Пэн Вэй. Исследование значения Цинских дворцовых гравюр. -диссертация, магистр искусствоведения . Юго-западный университет -2006 -41с.(彭伟 清代宫廷铜版画价值研究, 西南大学, 2006: 41)
84. Пэн Вэй. О оформлении ,развитии и отмирании Цинской дворцовой гравюры. - Г. Социальная наука города Гуйчжоу . 2009 No 09. 17-18с.
(彭伟 论清代宫廷铜版画的缘起, 发展与消亡 《贵州社会科学》2009 09 期 40 论 17-18)
85. Симада Кономи 島田好. 新疆の沿革 (История Синьцзяна) // Сёко 書香, № 112 (10.10.1939 г.). С. 2–4. Торияма Киити
86. 鳥山喜一. 乾隆時代の戦争畫に就いて——御題平定伊犁回部全圖を主として (О батальных картинах правления Цянь-луна. На основе «Созданной по высочайшему указу панорамы покорения Или и уйгуров») // Корея 朝鮮. № 281 (октябрь 1938 г.). С. 147.
87. Сюй Бинью. 《Исследование сборного произведения <Пин дин лян цзинь чуань де шен ти>》 .П.журнал Гугунского Музея 2013 No 2/84-160с.
(徐斌 故宫博物院藏《平定两金川得胜图》考释 《故宫博物院院刊》2013 第二期)
88. Тань Вейцзюнь 《Цон гуань цан“Цянь Лун пин дин джунь бу ху бу джань ту ”тань Лан Шинин ци жень цзи и шу чен цзю》 П. Исследование

памятников Внутренней Монголиию 2001 No 02.

(谭稚军 从馆藏“乾隆平定准部回部战图”谈郎世宁其人及艺术成就 《内蒙古文物考古》 2001 年第二期)

89. Louis Pfister(Фэй Лайчжи). Биография и библиография иезуитов в Китае//Европейский художник при цинском дворе Вань Чжичэн. - Цзицзиньчэн, 1989(03) (费赖之, 在华耶稣会士列传及书目, 清廷西洋画师王致诚, 紫禁城, 1989 (03))

90. Хуан Инун. Голландские пушки и формирование восьмизнаменного войска Абахаем. Лиши Яньцзю (Пекин), 2004, 4 выпуск (黄一农.《红夷大炮与皇太极创立八旗汉军》, 《历史研究》 (北京) 2004 年第四期)

91. Хэ Тинтин. При правлении Цзяньлуна на Северо-западе Китая снятие осады на реке Черная Вода (Аксу). -Пограничная экономика и культура, 2014, Вып. 3, том 147, с 53 何婷婷, 《论乾隆间西域黑水营之战》, 《边疆经济与文化》 总 147 期 第三期, 2014: 53.

92. Цин Сы. Цинское правительство усмиряет мятежных джунгар и противостоит агрессивной политике России. Избранные статьи об истории династии Цин. Выпуск первый. Издательство Китайского народного университета, 1979.

(庆思, 《清朝政府平定准噶尔叛乱与抵御沙俄侵略的斗争》, 《清史论文集选》 第一辑, 中国人民大学出版社, 1979 年)

93. Чжан Сюэвэнь., Шань Ляньцин., Дай Дунмэй., Ту Чжэншун.. Химический состав и применение масла виноградных косточек. 2005(4 с.53) (张学文、单连青、代冬梅、涂正顺《酿酒葡萄籽的化学成分及综合利用》2005 (4 53))

93. Чжу Лэй. Война судьбы Неба: история единства и раскола Китая. -Изд-во Цзючжоу, 2014, www (朱磊, 《天命之争:中国历史上的统一与分裂 版图演变史》, 《九州出版社》 2014,)

94. Чэнь Линьюнь. Изучение стиля рисования Джузеппе Кастильоне и его причины. -Университет Фудана. 2008. (陈凌云 郎世宁绘画风格及成因研究 [学位论文]硕士 2008)
95. Ян хуэй. Исследование цинских дворцовых батальных произведений в технике офорта.<Исследование изобразительного искусства> 2006(3) с,20 (闫辉 《清代战图类宫廷版画艺术研究》，《美术研究》2006 (3) 第一期 第20页)