

# КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ КАРТИНА И ПРИДВОРНАЯ КУЛЬТУРА THE CHINESE FOLK WOODCUT AND COURT CULTURE



© 2022 **Константин Михайлович Писцов**

кандидат исторических наук, старший научный сотрудник,  
Институт востоковедения РАН, Москва, Россия  
pistsov-gmv@mail.ru; ORCID ID: 0000-0002-7594-4466

**Konstantin M. Pistsov**

PhD (History), Senior Research Fellow, Institute of Oriental  
Studies, RAS, Moscow, Russia; pistsov-gmv@mail.ru  
ORCID ID: 0000-0002-7594-4466

В статье на примере народной картины рассмотрены связи народной и придворной культуры в позднесредневековом Китае. Отмечено, что в праздничном оформлении императорского дворца использовались те же сюжеты, что на народных картинах, украшавших дома горожан и крестьян. Приведены примеры взаимного влияния народной и придворной культур. В качестве одного из основных источников привлечены записки придворного евнуха Лю Жоюя (1584–?). Автор проанализировал ряд опубликованных изобразительных источников из китайских коллекций. Подтверждена тесная связь народной и придворной культуры в позднесредневековом Китае в рамках общего культурного контекста. Высказаны предположения относительно конкретных путей взаимопроникновения народной и придворной культур.

*Ключевые слова:* китайская народная картина, эпоха Мин, эпоха Цин, Лю Жоюй, придворная культура, народная культура, боги дверей

*Для цитирования:* Писцов К. М. Китайская народная картина и придворная культура. *Восточный курьер / Oriental Courier*. 2022. № 3. С. 130–144. DOI: 10.18254/S268684310023724-4



In this article on the example of a folk woodcut the connections between folk and court culture in Later Medieval China are considered. It is noted, that the same plots were used in the festive decoration of the imperial palace as in the folk woodcuts that adorned the houses of the townspeople and peasants. The examples of the mutual influence of folk and court cultures are given. As one of the main sources, the notes of the court eunuch Liu Ruoyu (1584–?) are involved. The author analyzed a number of published pictorial sources from Chinese collections. The close connection between folk and court culture in later medieval China within the framework of the general cultural context is confirmed. Assumptions are made regarding specific ways of interpenetration between folk and court culture.

*Keywords:* Chinese folk woodcuts, Ming dynasty, Qing dynasty, Liu Ruoyu, court culture, folk culture, door gods

*For citation:* Pistsov Konstantin M. The Chinese Folk Woodcut and Court Culture. *Oriental Courier*. 2022. No. 3. Pp. 130–144. DOI: 10.18254/S268684310023724-4

Народную и придворную культуру традиционно противопоставляют, хотя в последнее время такая точка зрения подверглась определенной корректировке. Цель данной работы — на примере народной картины проследить взаимоотношение придворной и народной культур в Китае эпохи Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912)<sup>1</sup>.

В работах исследователей китайской народной картины неоднократно отмечалось пренебрежительное отношение представителей высших классов Старого Китая к этому виду искусства, эстетика которого была им чужда, а символика не всегда понятна [Рифтин, 1991, с. 1–3]. Искусство народной картины аргументированно противопоставлялось живописи Императорской Академии и ученых-эстетов [Ван Шуцунь, 1991, с. 21].

Однако, из мемуаров придворного евнуха Лю Жоюя (刘若愚; 1584–?)<sup>2</sup> можно узнать, что в императорском дворце в конце периода Мин (1368–1644) в соответствии с сезонными праздниками вывешивался целый ряд изобра-

жений, по содержанию и функциональному назначению аналогичных народным картинам, которые в те же периоды года украшали дома крестьян и горожан [Лю Жоюй, 2018, с. 177, 180, 183]. Мемуарист не заостряет специально внимания на технике исполнения каждой из дворцовых картинок, но из текста можно понять, что среди них были и нарисованные, и отпечатанные с досок<sup>3</sup>.

Изображения, перечисленные в записках Лю, находят прямые аналогии в искусстве китайской народной картины. В первом месяце на створки ворот и дверей различных помещений на территории дворцового комплекса наклеивали картины с изображением духов дверей (*мэнь-шэнь*; 门神)<sup>4</sup>. Насколько можно судить по дошедшим до наших дней единичным образцам, в эпоху Мин уже существовало несколько типов картин с духами дверей. Наиболее известный представлял грозных воинов в доспехах — такие картины крепились на внешних воротах усадьбы. Изображения, на которых духи дверей были пред-

1 Автор считает приятным долгом выразить благодарность Генеральному директору Государственного Музея Востока д. и. н. А. В. Седову за разрешение опубликовать в качестве иллюстраций к статье народные картины из коллекции Музея, заместителю Генерального директора В. Р. Аветисяну и сотрудникам ГМВ А. Н. Маковецкому и К. Т. Саркисову — за оказанное содействие.

2 Информацию о биографии Лю Жоюя и его сочинении см. в специальной статье [Писцов, 2020].

3 Лю Жоюй использует (применительно к различным картинам) термины «рисовать» и «печатать» [Лю Жоюй, 2018, с. 183]. В то же время сохранилось небольшое число подлинных картин-оберегов из минского дворца, которые нарисованы на хлопчатобумажной ткани [Ван Шуцунь, Лю Ин, 2009, с. 30].

4 Возможны различные варианты перевода — «духи дверей», «духи ворот», «боги дверей», «боги ворот»; в контексте данной статьи автору показался наиболее удачным первый из перечисленных.



ставлены в образе гражданских чиновников, предназначались для внутренних ворот, а в виде божественных отроков — для дверей внутренних комнат [Ван Шуцунь, Лю Ин, 2009, с. 19]. Об этих картинах будет подробнее сказано ниже.

В это же время в комнатах вешали картинки с изображениями Духа Счастья (福神), Судьи бесов (鬼判), Чжун Куя (钟馗) «и другие» [Лю Жоюй, 2018, с. 177]. Под Духом Счастья, по всей видимости, подразумевается Фу-син (福星) — «Звезда Счастья», а под Судьей бесов — Пянь-гуань (判官) [Духовная культура... 2007, с. 543, 648]. Народные картины с изображением всех перечисленных персонажей носили характер благопожеланий и оберегов, поэтому в новогодний период украшали дома едва ли не всех жителей Поднебесной [Духовная культура... 2007, с. 528, 543, 717, 727; Календарные обычаи... 1985, с. 101].

В 5 месяце во дворце, по сообщению Лю Жоюя, «...на воротах вывешивают экраны, на которых нарисован Небесный Наставник или история о том, как бессмертный отрок или бессмертная дева укрощают ядовитых тварей. [Это] вроде изображений духов дверей в праздник Нового Года. Лишь после того, как [эти изображения] провисят месяц, их снимают» [Лю Жоюй, 2018, с. 180]. Небесный Наставник (天师) — это, вне всяких сомнений, Небесный наставник Чжан (张天师) — в даосской и поздней народной мифологии борец с нечистью, одной из «специализаций» которого являлась борьба с ядовитыми тварями [Духовная культура... 2007, с. 717]. Пятый месяц считался временем активизации ядовитых насекомых и пресмыкающихся, для защиты от которых использовали народные картины-обереги. Советские исследователи писали об амулетах, использовавшихся в пятом месяце: «Как и в период празднования Нового года, в дни летнего праздника на помощь людям призывались самые могущественные заклинатели демонов. Редкий дом в старом Китае не был украшен в это время года листом желтой бумаги или бронзовым медальоном с изображением

верховного даосского владыки и повелителя всех духов Чжан-Тяньши (Чжана-Небесного наставника). Нередко картинка скреплялась печатью, имитировавшей императорскую» [Календарные обычаи... 1989, с. 54]. Любопытно, что в исследовании, написанном в конце XX в., в полном согласии с мнением Лю Жоюя проведена прямая аналогия между картинами-оберегами, предназначенными для новогоднего периода и для летнего праздника. Такие заклинательные изображения в настоящее время представлены во многих музейных и частных собраниях.

Из упомянутых Лю Жоюем картинок особый интерес, на наш взгляд, представляет картина «Девять девяток зимних холодов», которую дворцовое Управление по делам церемониала традиционно печатало в одиннадцатом месяце каждого года. Лю Жоюй уточняет, что помещенные на ней стихи — это «разновидности метких словечек и народных пословиц», а не произведения сановников или императоров, и что истоки этой старой традиции ему неизвестны [Лю Жоюй, 2018, с. 183]. На основании такого комментария можно предположить, что в данном случае имело место непосредственное влияние народной культуры на придворный быт, отчасти даже задевавшее эстетические чувства некоторых обитателей дворца. Относительно изображения на картинке Лю Жоюй не приводит никакой информации. Известный исследователь и коллекционер китайского лубка, профессор Ван Шуцунь (王树村; 1923–2009) отождествлял с картиной «Девять девяток зимних холодов» ксилографию, датированную 1488 г., в центре которой представлена ваза с веткой цветущей сливы-мэйхуа, причем общее число лепестков в цветах на ветке — ровно 81 [Алексеев, 1966, с. 234].

Народные картины с тем же названием были широко распространены в Китае еще на рубеже XIX–XX вв. Правда, изображали они уже не ветку сливы, а играющих детей, но на их одежде по-прежнему имелся 81 белый кружок [Алексеев, 1966, с. 27–28, 234]. На другом варианте народной картины «Девять девяток зимних холодов»,



который автору данных строк довелось видеть в частной коллекции, помещены незакрашенные контуры девяти иероглифов — каждый из девяти черт. Предполагалось, что, повесив картину дома, владелец будет ежедневно закрашивать по одному кружку либо по одной черте иероглифа, пока (через 81 день) не закончится сезон зимних холодов. На картине с веткой сливы функцию контуров для закрашивания выполняли лепестки. Типологическая связь народных картин и описанной Лю Жоюем картины представляется достаточно очевидной, совпадает и техника исполнения — ксилографическая печать.

Интересно, что в эпоху Цин (1644–1912), несмотря на воцарение чужеземной маньчжурской династии, традиция использования во дворце изображений, аналогичных народным картинам, не только не пресеклась, но в ее соблюдении, похоже, даже не возникло сколько-нибудь продолжительного перерыва. Известно, что, когда во время новогодних праздников 18 года Шуньчжи (1661 г.) первый царствовавший в Китае маньчжурский император Ши-цзу (世祖, 1638–1661) заболел оспой, во дворце в связи с отменой праздничных мероприятий сняли все картины с духами дверей [Гунли го данянь, 2017, с. 214]. Следовательно, спустя неполных 17 лет после гибели империи Мин и смены династии декорирование дверей такими картинами уже вновь практиковалось при дворе.

Сохранилось множество более поздних свидетельств об активном использовании во время встречи Нового Года в императорском дворце изображений духов дверей. Например, в официальном отношении от 7 года Цзяцин (1802 г.) указано, что для резиденции одной из принцесс требуется 104 полотнища с духами дверей [Гунли го данянь, 2017, с. 170].

Сохранившиеся дворцовые изображения духов дверей периода Цин полностью идентичны народным картинам на тот же сюжет [Гунли го данянь, 2017, с. 171–181]. С большой долей вероятности можно видеть в этом прямое влияние

народной культуры на придворный быт, поскольку известно, что часть использовавшихся во дворце картин — гигантские изображения *мэнь-шэнь* для парадных ворот императорского дворца — заказывалась в знаменитой печатне народных картин Дай Ляньцзэна. Отличие картин с духами дверей, изготовлявшихся в мастерских на территории дворца, от народных картин сводилось преимущественно к технике исполнения (живопись, а не ксилография) и к использованию в процессе производства более дорогих материалов. Нормативная инструкция, высочайше утвержденная в период Цяньлун (1736–1796), предусматривала применение для каждой картины нескольких сортов бумаги, холщовой материи, тонкого шелка-цзюань, узорчатого шелка-лин золотисто-желтого и красного цветов. Еще одним расходным материалом было натуральное золото в виде тонкой фольги или истертое в порошок [Ван Шуцунь, Лю Ин, 2009, с. 31]. Косвенным свидетельством высокой стоимости этих произведений является распоряжение от 30 года Цяньлун (1765 г.) о значительном сокращении количества изображений духов дверей и декоративных парных надписей во дворце, обоснованное соображениями экономии [Гунли го данянь, 2017, с. 178–179].

Следует отметить и другую специфическую особенность использования картин с духами дверей во дворце, восходившую, по-видимому, еще к эпохе Мин. В домах крестьян и горожан напечатанные на тонкой бумаге картинки приклеивали прямо к створкам ворот. Покрытые красным лаком створки величественных дворцовых ворот мало подходили для того, чтобы клеить картины непосредственно на их поверхность, и материал большей части картин, изготовленных в дворцовых мастерских, для этого не годился. Поэтому во дворце картины оформляли при помощи деревянной основы в виде декоративных экранов, которые и подвешивали к створкам ворот<sup>5</sup>. Разумеется, такие дорогостоящие и долговечные произведения не

5 Упоминание об «экранах» и термин «вешать» наряду с термином «наклеивать» встречаются в книге Лю Жоюя [Лю Жоюй, 2018, с. 180]. В записках Фуча Дуньчуна, относящихся к концу эпохи Цин, использован тот же тер-



подлежали регулярному уничтожению, как это происходило с народными картинами. По истечении первого месяца наступившего года экраны с изображением *мэнь-шэнь* снимали с ворот и затем бережно хранили на специальном складе при Ведомстве Работ до следующих новогодних праздников [Ван Шуцунь, Лю Ин, 2009, с. 20; *Гунли го данянь*, 2017, с. 210].

Можно предположить, что в сознании населения позднесредневекового Китая шел процесс некоторого смешения мифологических и исторических образов, послуживших прототипами духов дверей [Алексеев, 1966, с. 211–212]. На сегодняшний день принято считать, что их прообразами явились духи Шэньшу (神荼) и Юйлюй (郁垒), первое письменное упоминание о которых относится к эпохе Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.). Однако к периоду позднего средневековья они были в значительной степени вытеснены образами двух танских полководцев — Цинь Шубао (秦叔宝, первое имя Цюнь Цюнь, 571?–638) и Юйчи Цзиндэ (尉迟敬德, первое имя Гун Гун или Жун Рун, 585–658)<sup>6</sup> [*Духовная культура...* 2007, с. 528; Ван Шуцунь, Лю Ин, 2009, с. 6, 24–25]. Впрочем, судя по запискам известного цинского литератора и государственного деятеля Цзи Юнь (纪昀; 1724–1805), воспоминание о Шэньшу и Юйлюе тоже сохранилось. Цзи Юнь рассказывает относящуюся к 1640-м годам историю о споре, возникшем между братьями его прадеда и их стариком-соседом, по поводу того, кого изобра-

жают духи дверей. Сосед считал, что это танские полководцы Юйчи Цзиндэ (尉迟敬德) и Цинь Цюнь (秦琼), а его оппоненты настаивали, что эти картины изображают Юйлэя (郁垒)<sup>7</sup> — бога счастья. Обе стороны апеллировали к письменным источникам. Сосед предложил посмотреть «Путешествие на Запад» Цю Чуцзи (丘处机)<sup>8</sup>, но у его противников этот источник не вызвал доверия, они отвечали, что «уличные рассказы не являются доказательством» и обратились за подтверждением к «Книге о духах и чудесах» Дунфан Шо (东方朔)<sup>9</sup> [Цзи Юнь, 1974, с. 437–438]. Данный эпизод показывает, что в конце эпохи Мин, как, вероятно, и во время жизни самого Цзи Юнь, могли высказываться различные мнения о прообразах духов дверей. Вероятно, подобное сосуществование альтернативных версий сохранялось и позже. В написанной на рубеже XIX–XX вв. Фуча Дуньчуном (富察敦崇) книге «Записки о календарных обычаях в Яньской столице» отмечена та же разногласия мнений относительно духов дверей, которых одни жители Пекина считали Шэньшу и Юйлюем, а другие — Цинь Цюном и Юйчи Цзиндэ, причем сам автор полагал обе точки зрения неверными и, апеллируя к древней практике пяти домашних жертвоприношений, считал наиболее корректным безличное наименование «духи ворот» [Ван Шуцунь, Лю Ин, 2009, с. 22].

Профессор Ван Шуцунь из всего многообразия дошедших до наших дней народных картин с парными изображениями духов дверей вы-

---

мин «вешать», на что специально обращает внимание профессор Ван Шуцунь, давая необходимые пояснения [Ван Шуцунь, Лю Ин, 2009, с. 19–20].

- 6 Биографические данные исторических Цинь Шубао и Юйчи Цзиндэ см.: Цинь Цюнь (秦琼). *Wikipedia*. URL: <https://zh.m.wikipedia.org/wiki/秦琼> (accessed 28.06.2022); Юйчи Цзиндэ (尉迟敬德). *Wikipedia*. URL: <https://zh.m.wikipedia.org/wiki/尉迟敬德> (accessed 28.06.2022).
- 7 Второй иероглиф данного имени может читаться как *лэй*, так и *люй*, в настоящее время правильным считается чтение Юйлюй [Ван Шуцунь, Лю Ин, 2009, с. 2; *Духовная культура...* 2007, с. 528].
- 8 Цю Чуцзи (1148–1227) — даосский патриарх, по приглашению Чингисхана посетивший в 1219 г. Центральную Азию и оставивший записки о своем путешествии [Цзи Юнь, 1974, с. 529]. Не совсем ясно, почему Цзи Юнь упоминает здесь это сочинение. Возможно, сосед имел в виду одноименный роман У Чэнъэня (吳承恩, XVI в.), тогда было бы понятно, почему его противники приравнивали этот источник к «уличным рассказам», которые не являются доказательством, — ведь речь шла о популярной художественной литературе.
- 9 Дунфан Шо (II–I вв. до н. э.) — сановник эпохи Хань, прославившийся как истолкователь чудес, затем обожествленный в народной мифологии [*Духовная культура...* 2007, с. 451–452].



Илл. 1. Дух дверей (на булаве в руках духа надпись: «Шэньшу»)

Народная картина. Китай, 1920-е гг.; бумага, печать, раскраска от руки. Государственный Музей Востока, Москва. Инв. № 14657 I. © Государственный музей Востока

Fig. 1. Door gods (note the inscription: "Shenshu" on the mace)

Folk Woodcut. China, 1920s; paper, hand-colored woodcut. © The State Museum of Oriental Art



Илл. 2. Дух дверей (на булаве в руках духа надпись: «Юйлүй»)  
Народная картина. Китай, 1920-е гг.; бумага, печать, раскраска от руки. Государственный Музей Востока,  
Москва. Инв. № 14658 I. © Государственный музей Востока  
Fig. 2. Door Gods (note the inscription "Yulu" on the mace)  
Folk Woodcut. China, 1920s; paper, hand-colored woodcut. © The State Museum of Oriental Art



Илл. 3. Духи дверей (вооружены кистенями и боевыми плетями)

Народная картина. Китай, 1920-е гг.; бумага, печать. Государственный Музей Востока, Москва. Инв. № 559 I  
© Государственный Музей Востока

Fig. 3. Door Gods (armed with flails and fighting whips)

Folk Woodcut. China, 1920s; paper, woodcut. © The State Museum of Oriental Art

деляет как Шэньшу и Юйлюя, так и Цинь Шубао и Юйчи Цзиндэ. Персонажи каждой пары представлены стоящими друг напротив друга с оружием в руках. Иконографической особенностью изображений Шэньшу и Юйлюя является использование в качестве оружия закрепленной на длинном древке булавы в форме «золотой тыквы» (*цзиньгуа*; 金瓜), на которой написано имя персонажа (Илл. 1, 2).

На крупных изображениях имена персонажей могут быть написаны также на нагрудных зеркалах их доспехов. Что касается военачальников

Циня и Юйчи, то первый вооружен парой похожих на мечи четырехгранных кистеней-*цзянь* (铜), а второй сжимает в каждой руке стальную боевую плетью-*бянь* (鞭) [Ван Шуцунь, Лю Ин, 2009, с. 23–25]. Та же закономерность прослеживается и на материалах коллекции Государственного Музея Востока: булавы «золотая тыква» в руках духов дверей маркированы именами Шэньшу и Юйлюя, а изображения духов с кистенями и боевыми плетями подобных подписей не имеют (Илл. 3).

Подобное разделение, являющееся лишь частью предложенной профессором Ваном об-





ширной систематизации народных картин с изображением *мэнь-шэнь*, носит, на наш взгляд, скорее искусствоведческий, чем этнографический характер. Трудно сказать, в какой степени оно отражает точку зрения многочисленных малограмотных (и вовсе безграмотных) покупателей и даже изготовителей китайского лубка прошлых веков. Один из первых русских исследователей и коллекционеров китайской народной картины академик В. М. Алексеев собирал свою коллекцию в Китае в начале XX в. В ходе путешествия Алексеев не только постоянно тесно общался с носителями традиционной культуры из самых различных слоев общества, но и специально знакомился с художниками – авторами народных картин. При этом в опубликованных позже работах В. М. Алексеев называет прототипами духов дверей только танских полководцев [Алексеев, 1966, с. 42, 211]. Благодаря исследованиям академика Алексеева и свидетельствам других путешественников, известно, что имена Шэньшу и Юйлюя могли использоваться и вне всякой связи с антропоморфными изображениями духов дверей. Их упоминали в заклинательных стихах, а также писали на листах белой бумаги, которые наклеивали на створки ворот в домах, где недавно кто-то умер [Алексеев, 1966, с. 212, 223]. Поэтому присутствие имен Шэньшу и Юйлюя рядом с изображениями духов дверей скорее можно расценивать как рудимент — смутное воспоминание о древних прототипах. Нельзя быть уверенным, что глядя на народные картинки с духами дверей, украшенные именами Шэньшу и Юйлюя, их владелец не мог в то же время воспринимать представленные на них изображения воинов как «портреты» танских полководцев. Скорее всего, — вне зависимости от иконографии и подписей, — все подобные

картины сливались в массовом сознании в один синтетический по форме и синкретический по сути образ духа дверей. Подобное восприятие отразилось и в обезличенно-обобщенном наименовании духов дверей на специфических лубочных картинах малого формата — «Хранитель дверей и Страж входа» (门丞户尉) либо «Дух дверей и Страж входа» (门神户尉) [Ван Шуцунь, Лю Ин, 2009, с. 20–21, Илл. 13–14]<sup>10</sup> (Илл. 4).

При подобном восприятии имена древних духов соединялись на бытовом уровне в одно неразрывное целое с изображениями средневековых полководцев<sup>11</sup>. Примером подобного смешения этих персонажей также и в сознании определенной части представителей высшей аристократии является творчество Гобуло Жуньци (郭布罗 润麒, 1912–2007) — шурина последнего китайского императора<sup>12</sup>. Известно, что последний император Китая Айсиньгиоро Пуи (爱新觉罗 溥仪, 1906–1967) после окончания Второй Мировой Войны провел пять лет в плену в Советском Союзе. Среди родственников и приближенных, разделявших с бывшим монархом пребывание в лагере, находился и его шурин. В 2011 г. в Хабаровске была издана книга Г. Д. Константинова «Последний император Китая в СССР», содержащая много интересных свидетельств об этом периоде жизни бывшего императора и его окружения. В главе, специально посвященной Жуньци, приведена, в частности, следующая информация: «Одним из увлечений Жунь Ци в молодости было рисование. Чтобы занять членов императорской семьи, находящихся в 45 спецлагере города Хабаровска, где заключенных на работы не водили, переводчик Георгий Пермяков предложил составить наглядный словарь в картинках для студентов, изучающих китайский язык. Рисовал и делал

10 Такие маленькие картинки с изображением сразу обоих духов дверей, стоящих плечом к плечу на фоне дворцовой постройки, предназначались не для крепления на створки ворот, а для поклонения во дворе накануне Нового Года, которое завершалось сожжением этих изображений вместе с бумажными имитациями денег, предназначенных в жертву божествам.

11 Об аморфности образов духов дверей свидетельствует и целая череда легендарных и литературных персонажей, иногда выступающих в роли хранителей дверей на народных картинах.

12 Краткую биографию Гобуло Жуньци см.: Gobulo Runqi (郭布罗润麒). *Wikipedia*. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Runqi> (accessed 29.04.2022).



Илл. 4. Хранитель дверей и страж входа

Народная картина. Китай, 1920-е гг.; бумага, печать. Государственный Музей Востока, Москва  
Инв. № 3776 I. © Государственный Музей Востока

Fig. 4. Door Keeper and Entrance Guard

Folk Woodcut. China, 1920s; paper, woodcut. © The State Museum of Oriental Art



Илл. 5. Полная гармония

Народная картина. Китай, XX в. Сучжоу; бумага, печать. Государственный Музей Востока, Москва  
Инв. № 11553 I. © Государственный Музей Востока

Fig. 5. Yituanheqi (Full Harmony)

Folk Woodcut. China, 20th century, Suzhou; paper, woodcut. © The State Museum of Oriental Art



надписи Жунь Ци, в чем ему немало помогал Пу И» [Константинов, 2011, с. 390]. Некоторые из этих работ воспроизведены в книге.

Среди выполненных Жуньци рисунков, снабженных иероглифическими подписями, имеются и два изображения духов дверей в виде воинов. Их позы и вооружение соответствуют описанной Ван Шуцунем традиции изображения танских полководцев, а иероглифический текст в верхней части листа гласит: «Юйлюй Танский Юйчи Гун» и «Шэньшу Танский Цинь Цюн» [Константинов, 2011, с. 102]. Имена древних духов и средневековых военачальников, по-видимому, являлись для художника синонимами. Показательно, что Пуи не внес в подпись каких-либо изменений: вероятно, подобное механическое соединение имен различных персонажей в рамках одного образа не показалось странным и ему. Таким образом, точка зрения придворной элиты в данном случае довольно тесно сходилась со взглядами широких слоев населения.

Свидетельством взаимного проникновения придворной и народной культур можно считать народные картины-обереги с изображением Чжун Куя, воспроизводящие якобы рисунок, выполненный вдовствующей императрицей Цыси (慈禧, 1835–1908). Такие картины продавались в Пекине в начале XX в. Академик В. М. Алексеев приобрел такую картину и писал по этому поводу: «Эстампаж с деревянного клише изображает Чжун-куя одетым в костюм ученого чиновника, но в позе, угрожающей дьяволам, желающим напасть на дом. Сверху спускается летучая мышь... Как видно из печати, стоящей сверху, картина приписывается вдовствующей императрице Цыси (помечена даже дата этого «собственноручного» рисунка: 19 число 2 луны 1888 г.). Подобные рисунки в Пекине не редкость. Покойная государыня очень любила дарить разнообразными изображениями с благопожелательными символами своим любимцам, так что и этот символ, как наиболее популярный, был бы для нее приемлем. Оригинал, с которого они ско-

пированы и вырезаны на досках мне видеть не удалось. Ничего не будет удивительного даже в том, что такого оригинала и вовсе не существовало. Подделки такого рода никогда не преследовались» [Алексеев, 1966, с. 222–223].

Как видим, в данном случае исследователь ставит под сомнение опосредованное авторство вдовствующей императрицы, но, в принципе, влияние творчества высочайшей особы на искусство народной картины не являлось чем-то невозможным. Достоверным примером такого влияния является картина минского императора Сянь-цзуна (憲宗, 1447–1487) «Полная гармония», послужившая прототипом для последующих народных картин<sup>13</sup>. На вертикальном свитке представлено вписанное в круг изображение обнявшихся представителей Трех Учений (конфуцианства, даосизма и буддизма), которые совместно изучают некий документ. Три фигуры, благодаря оптической иллюзии, могут восприниматься зрением и как изображение анфас одного тучного человека с округлыми формами тела. Картина, восходящая к синкретической идее о принципиальном единстве трех религиозно-философских учений традиционного Китая, в то же время использует популярную форму круга в качестве символа полноты гармонии. Именно такая форма, исполненная благопожелательного смысла, была взята на вооружение народными художниками, породив в народном искусстве образ шарообразного улыбающегося мальчика [Алексеев, 1966, с. 179, илл. 85; Ван Шуцунь, Лю Ин, 2009, с. 119, илл. 62]. На некоторых народных картинах мальчик для большей ясности держит двумя руками развернутый свиток с надписью «Полная гармония» (Илл. 5).

Что же можно сказать о конкретных путях, по которым осуществлялись контакты народной и придворной культуры? Подобный вопрос уже рассматривался в отечественной исследовательской литературе применительно к европейским средневековым и ренессансным дворам. Про-

13 Итуань хэци (一团和气; Полная гармония). *Wikipedia*. URL: <https://zh.wikipedia.org/wiki/一团和气> (accessed 18.03.2022).



фессор Н. А. Хачатурян (1931–2020) называет среди факторов, потенциально способствовавших «демократизации» придворной культуры, расширение и обновление состава придворных за счет провинциального дворянства, бюргерства и выходцев из неоднородного по социальной природе чиновничества, а также присутствие при дворе (благодаря широкой практике меценатства) представителей «неблагородных» сословий [Хачатурян, 2014, с. 11–12].

В средневековом Китае функцию посредника могло выполнять чиновничество, благодаря системе государственных экзаменов и регулярному служебному перемещению являвшееся наиболее мобильной социальной группой. Чиновники традиционно играли большую роль в формировании общекитайской (прежде всего элитарной) культуры, к тому же представители высшего чиновничества часто выполняли художественные заказы двора. Но даже чиновники высокого ранга, с одной стороны, обычно не имели доступа во внутренние покои императорского дворца, а с другой — довольно сдержанно относились к народной культуре. Влияние с их стороны неизбежно носило лишь опосредованный и ограниченный характер.

Другим каналом для «вертикальных» культурных контактов являлись периодически проводившиеся наборы евнухов и служанок для императорского дворца. И те, и другие происходили из семей простолюдинов. Правда, статус дворцовых служанок (особенно в эпоху Мин) был невысок, а сфера их деятельности весьма ограничена. Зато евнухи исполняли множество разнообразных функций и порой достигали весьма высокого положения в дворцовой и даже государственной иерархии.

Еще одним фактором, способствовавшим проникновению народной культуры во дворец, являлась брачная практика императоров эпохи Мин. Известны случаи, когда супруги императоров приносили в пекинский дворец региональные моды [Чжао Чжунънань, 2010, с. 779], вероятно, тем же путем во дворец могли проникать «простонародные» традиции.

В цинскую эпоху, когда императорские жены и даже дворцовые служанки набирались преимущественно из маньчжурских семейств, двор частично наследовал бытовые традиции, уже сформировавшиеся в минскую эпоху, а частично сохранял определенную связь с народной культурой при посредничестве чиновников и дворцовых евнухов. Уже упоминавшийся выше последний император Китая, вступивший на трон еще ребенком, спустя десятилетия вспоминал в мемуарах о том, какое значительное влияние на формирование его личности оказали истории со сверхъестественным сюжетом, которые рассказывали ему евнухи. Причем Пуи высказывает уверенность, что евнухи и сами не сомневались в достоверности этих легенд и преданий [Пу И, 1968, с. 98–100].

Предпринятое сопоставление позволяет на материале китайской народной картины вновь поставить под сомнение тезис о сугубой «элитарности» придворной культуры, ранее уже подвергавшийся критике применительно к изучению Средневековой и Ренессансной европейской культуры [Хачатурян, 2014, с. 6, 11]. На наш взгляд, не отрицая очевидной специфики придворной культуры (о подобной специфике, в частности, прямо говорит в своих записках Лю Жоюй), следует рассматривать ее как субкультурное выражение общей культурной доминанты.

В одной из работ, посвященных китайской народной картине, В. М. Алексеев писал, что «границы “большого” и “малого” искусства зыбки, ибо их связывает общая традиция» [Алексеев, 1966, с. 24]. Предпринятый анализ материала позволяет, на наш взгляд распространить данное наблюдение В. М. Алексеева на частный случай взаимоотношений китайской народной картины с придворной культурой и констатировать их относительно тесную двустороннюю связь.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

Алексеев В. М. *Китайская народная картина*. М.: Главная Редакция Восточной литера-



туры, 1966. — 260 с. [Alekseyev V. M. *Chinese Folk Imagery*. Moscow: Glavnaya Redaktsiya Vostochnoi Literatury, 1966. — 260 p. (in Russian)].

Ван Шуцунь. К истории китайской народной картины. *Редкие китайские народные картины из советских собраний*. Ленинград–Пекин, 1991. С. 21–37 [Wang Shucun. On the History of Chinese Folk Painting. *Rare Chinese Folk Woodcuts from Soviet Collections*. Leningrad–Beijing, 1991. Pp. 21–37 (in Russian)].

*Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т.* Т. 2. Гл. ред. М. Л. Титаренко. М.: Восточная литература РАН, 2007. — 869 с. [Spiritual Culture of China. Vol. 2. Ed. by M. L. Titarenko. Moscow: Vostochnaya Literatura, 2007. — 869 p. (in Russian)].

*Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Новый Год*. М.: Восточная литература, 1985. — 264 с. [Calendar Customs and Rituals of the Peoples of East Asia. New Year. Moscow: Vostochnaya Literatura, 1985. — 264 p. (in Russian)].

*Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл*. М.: Восточная литература, 1989. — 360 с. [Calendar Customs and Rituals of the Peoples of East Asia. Yearly Cycle. Moscow: Vostochnaya Literatura, 1989. — 360 p. (in Russian)].

Константинов Г. Д. *Последний император Китая в СССР*. Хабаровск: Экспресс Полиграфия, 2011. — 403 с. [Konstantinov G. D. The Last Emperor of China in the USSR. Khabarovsk: Express Polygraphia, 2011. — 403 p. (in Russian)].

Писцов К. М. Сочинение Лю Жоюя — уникальный источник сведений по истории и культуре китайского двора первой трети XVII века. *Историческая психология и социология истории*. 2020. Т. 13. № 1. С. 94–110. [Pistsov K. M. Liu Ruoyu's Composition as a Unique Source of Information about Chinese Imperial Court in the First Third of 17<sup>th</sup> Century. *Historical Psychology and Sociology*. 2020. Vol. 13. No. 1. Pp. 94–100 (in Russian)].

Пу И. *Первая половина моей жизни: Воспоминания Пу И, последнего императора Китая*. М.: Прогресс, 1968. — 424 с. [Aisin-Gioro, Puyi. *The First Half of My Life: The Autobiography of Aisin-Gioro Puyi*. Moscow: Progress, 1968. — 424p. (in Russian)].

Рифтин Б. Л. О китайском лубке и его русских собирателях. *Редкие китайские народные картины из советских собраний*. Ленинград – Пекин: Аврора – Жэньминь мэйшу, 1991. С. 1–20 [Riftin B. L. On Chinese Lubok and Its Russian Collectors. *Rare Chinese Folk Woodcuts from Soviet Collections*. Leningrad – Beijing: Aurora – Renmin meishu, 1991. Pp. 1–20 (in Russian)].

Хачатурян Н. А. Придворная культура: параметры явления. *Придворная культура эпохи Возрождения*. М.: РОССПЭН, 2014. С. 5–16. [Kchachaturan N. A. The Court Culture: Parameters of the Phenomenon. *The Court Culture in the Renaissance*. Moscow: ROSSPEN. 2014. Pp. 5–16. (in Russian)].

Цзи Юнь. *Заметки из хижины «Великое в малом»*. М.: Главная Редакция Восточной литературы, 1974. — 589 с. [Ji Yun. Notes from a Hut Named Great-in-Small. Moscow: Glavnaya Redaktsiya Vostochnoi Literatury, 1974. — 589 p. (in Russian)].

Ван Шуцунь, Лю Ин (王树村, 刘莹) *Чжунго мэньшэнь хуа (中国门神画; Китайские картины с изображением духов дверей)*. Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь чубаньшэ, 2009. — 194 с. [Wang Shucun, Liu Ying. *Chinese Door Gods Paintings*. Tianjin: Tianjin Renmin Chubanshe, 2009. — 194 p. (in Chinese)].

*Гунли го данянь (宫里过大年; Встреча Нового Года во дворце)*. Пекин: Гугун чубаньшэ, 2017. — 228 с. [Gongli Guo Danian; *New Year's Eve in the Palace*. Beijing, Gugong Chubanshe, 2017. — 228 p. (in Chinese)].

Лю Жоюй (刘若愚). *Чжо чжун чжи (酌中志; Беспристрастные записи)*. Пекин: Бэйцзин чубаньшэ, 2018. — 221 с. [Liu Ruoyu. *Straight Records*. Beijing: Beijing Chubanshe, 2018. — 221 p. (in Chinese)].



Чжао Чжунънань (赵中男) *Миндай гунтин дяньчжи ши* (明代宫廷典制史; *История придворного церемониала эпохи Мин*). Пекин, Цзыцзиньчэн чубаньшэ, 2010. — 882 с. [Zhao Zhong'an. *The History of the Court Ceremonial System in the Ming Dynasty*. Beijing: Zijincheng Chubanshe, 2010. — 882 p. (in Chinese)].

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ /  
ELECTRONIC SOURCES

Итуань хэци (一团和气; Полная гармония). *Wikipedia*. [Yituan Heqi. *Wikipedia* (in Chinese)]

URL: <https://zh.wikipedia.org/wiki/一团和气> (accessed 18.03.2022).

Юйчи Цзиндэ (尉迟敬德). *Wikipedia* [Yuchi Jingde. *Wikipedia* (in Chinese)]. URL: <https://zh.m.wikipedia.org/wiki/尉迟敬德/> (accessed 28.06.2022).

Цинь Цюн (秦琼). *Wikipedia*. [Qin Qiong. *Wikipedia* (in Chinese)]. URL: <https://zh.m.wikipedia.org/wiki/秦琼> (accessed 28.06.2022).

Gobulo Runqi (郭布羅潤麒). *Wikipedia*. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Runqi> (accessed 29.04.2022).

