

«НЕКИТАЙСКИЕ» КИТАЙСКИЕ НАРОДНЫЕ КАРТИНЫ

Одним из основных определений жанра китайской народной картины *няньхуа* (новогодняя картина) следует признать, что это — ксилографические гравюры, созданные исключительно для обслуживания нужд основной нации, населяющей империю, т.е. ханьцев, китайцев. Многонациональность империи, а также то обстоятельство, что все то время, на которое пришелся расцвет гравюры массового спроса, Китай находился под властью чужеземной маньчжурской династии, народной картиной не учитывались. Исключения столь редки, что о них можно рассказать в одной статье.

Сразу следует оговориться, что никаких официальных гласных или негласных запретов на изображения иных, чем ханьцы, народов Китая не было никогда. Однако в течение многих веков живущие за пределами Срединной империи рисовались на страницах китайских книг согласно традиции, восходящей к древней «Книги гор и морей» (Шань хай цзин), т.е. фантастическими антропоморфными существами с разным набором конечностей и головами причудливых очертаний. Ситуация стала меняться лишь в первой трети XVIII в. с появлением многочисленных и широко распространенных альбомов акварельных рисунков этнографического содержания, идея которых восходит, очевидно, к так называемым «альбомам народности мяо»: «Мяоманьту» 苗蠻圖 или «Баймяоту» 白苗圖. Недавно такой альбом был издан факсимиле по-английски [The Art of Ethnography 2006], перу переводчицы принадлежит также и монографическое исследование о ранней китайской этнографии в связи с альбомами мяо [Hostetler 2001].

Альбомы мяо были созданы в XVIII в. для того, чтобы изобразить этнические группы малых народностей, живущих на границах Цинской империи. Художники рисовали не только собственно мяо или хмонгов, но и представителей многих малых народов юго-востока Китая, т.е. современной провинции Гуйчжоу. Цель создания альбомов заключалась в том, чтобы познакомить цинских чиновников с нравами народов тех мест, где им предстояло служить. Альбомы мяо составлены в конце правления Юнчжэна (1723–1735), который проводил агрессивную политику в приграничных районах, или в начале царствования Цянь-луна (1736–1796).

Альбомы были рукописными, сочетали прозу и стихи с детально проработанными цветными рисунками, часто переиздавались в Китае уже в XVIII в. (苗蠻圖冊頁, 1786). По приказу императора Цянь-луна в 1751 г. с целью описания народов всего мира и приграничных районов Китая был создан альбом «Цинские императорские картины, изображающие [представителей] народов-данников» (皇清職貢圖). Возможно, его составители учитывали более ранние альбомы народности мяо.

Появившиеся первоначально по заказу правящих кругов, осваивающих новые территории, акварельные рисунки с изображением варваров (альбомы мяо, аборигенов Тайваня и т.д.) стали вызывать интерес широких слоев населения. Картинки все чаще рисовались для продажи, более того, в таком стиле китайские художники начали изображать китайцев и продавать подобные рисунки сначала европейцам (акварели на рисовой бумаге), а потом уже и на внутреннем рынке (картины народной жизни *минь сунхуа* 民俗畫).

Китайская народная картина *няньхуа* не испытала влияния со стороны этнографических акварельных рисунков. Даже бытовые гравюры с изображением праздников календарного цикла китайцев гораздо менее этнографичны, чем нам сейчас представляется, в большей степени они символичны, их основная цель — благопожелание, а не фиксация нравов и обычаев.

Из всех разновидностей китайской народной картины *няньхуа* наиболее часто иностранцы изображаются на театральных народных картинах, там, где это нужно по сюжету. Китайские пьесы по большей части посвящены описаниям отдельных военных событий отечественной истории. Варвары узнаются по фазаньим перьям в головных уборах полководцев. Это — условные, а не конкретные обозначения национальной принадлежности героев.

Представителей же каких народов, помимо европейцев — длинноносых западных варваров, которые в изобилии стали появляться на китайской гравюре в конце XIX в., — может изображать *няньхуа*? На гравюре «За стеной монголы играют в “Отнять барана”, добиваясь победы» (МАЭ, 3676–6) появляются северные соседи — монголы, на картине запечатлен варварский для земледельцев-китайцев обычай кочевников-скотоводов [Редкие китайские 1991: ил. 182]. Как заявлено в названии, игрища происходят за Великой стеной, т.е. подчеркивается отдаленность действия от китайской жизни.

О так называемом мусульманском или тюркском цай-шэне *хуй-хуй цай-шэнь* 回回财神 первым написал В.М. Алексеев [Алексеев 1966: 160–172].

Иконография божества богатства в китайских простонародных верованиях, известного под общим нарицательным именем цай-шэнь, в каждом регионе страны имела свои особенности. В качестве бога богатства в разных местностях почитали разных людей, обожествляя обычно известных земляков-богачей. Цай-шэни делились на гражданских и военных, их изображали обычно парами со своими специфическими атрибутами. Кроме того, как и основная масса народных картин, гравюры с изображением цай-шэня, условно говоря, делились на иконы, т.е. те листы, которым приносили жертвы, и благопожелательные картины, которые, в отличие от икон, имели некий сюжет, применительно к нашему случаю — встреча цай-шэня в доме как предвестие процветания.

Мусульманский цай-шэнь не был, естественно, богом богатства для мусульман. Многовековой опыт жизни бок о бок с народами, исповедующими ислам, натолкнул китайцев на мысль, что неплохо было бы привлечь представителя весьма успешных в деле коммерции народов к обеспечению собственного процветания. Образ мусульманского цай-шэня создан китайцами, готовыми приносить жертвы любому божеству, лишь бы от этого была польза.

Мусульманский цай-шэнь, как и собственно китайский, фигурировал и на иконах, и на благопожелательных картинах. Собственно *хуй-хуй цай-шэнем* считали веселого бородатого человека в условно-экзотическом одеянии, иногда с небольшой лошадкой в руках, иногда изображаемого на благопожелательных картинах вместе с военными и гражданскими цай-шэнями (рис. 1). Мусульманский цай-шэнь воспринимался как представитель одного из «западных» народов, издавна приносящих Китаю дань — тюрок или уйгуров. На картинах он изображается как «могущественный гость, несущий соблазнительные дары счастливому дому» [Там же: 168]. Возможно, под мусульманским цай-шэнем понимали обожествленного мореплавателя Чжэн Хэ, «будто бы происходившего из мусульман провинции Юньнань» [Там же].

В некоторых местностях Китая, например в Пекине, провинциях Цзянсу и Сычуань, цай-шэнем-мусульманином считали деятеля инского времени Чжао Гун-мина 趙公明, который вообще-то почитался как даосский святой. Его обычно изображали на народных картинах-иконах в виде страшного человека с волосами, особым образом торчащими из-за ушей, с пlectью в руке, сидящим на драконе или тигре; впрочем, иногда его усаживали за длинный жертвенный стол, на котором лежат слитки серебра и стоит курильница. Ничего собственно мусульманского в его облике нет. Из уважения к его предполагаемой конфессии ему не приносили в жертву вина и свиного мяса.



Рис. 1. «Действительно, это Цай-шэнь стучится в наш дом»

В.М. Алексеев, впрочем, не исключает, что название божества не имеет никакого отношения к исламу, а является «простой игрой слов» — *хуй-хуй* в данном контексте значит также «возвращаться», «возвращать потраченные деньги».

Ситуация с изображением на картинах маньчжуров была непростой. Множество гравюр, желающих покупателю карьерного роста, изображают чиновников-китайцев в костюмах прошлых эпох, часто оперируют старинными, освященными традицией примерами из прошлых династий, чаще всего относящихся к периодам правления династий Тан или Сун, т.е. собственно китайским. Художники всячески обходят стороной те обстоятельства, что служить придется иноземной династии, что выгладит цинский чиновник-китаец в реальности не совсем так и что достижение высоких степеней для него весьма затруднительно. Могут привести лишь одну гравюру, которая содержит пожелание карьерного роста здесь и сейчас, лист так и называется «Стать чиновником Первого ранга при нынешней династии»: 一品當朝 [Китайская народная картина 2003: ил. 98].

Маньчжуры же долгое время жили рядом с китайцами и, несмотря на все попытки избежать ассимиляции, поневоле восприняли некие черты китайской духовной жизни. Свидетельство тому — недавно опубликованная уникальная гравюра под условным названием «Горные духи маньчжуров» [Чжунго мубань няньхуа 2009: ил. 1] (рис. 2). Она хранится в Иркутском областном художественном музее им. В.П. Сукачева, ранее принадлежала Сибирскому отделению Географического обще-



Рис. 2. Горные духи маньчжуров

ства. Лист размером 24×35 см отпечатан в конце Цин в Янлюцине, в технике цветной печати с подкраской от руки, предназначен для отправления ритуала, т.е. представляет собой гравюру, относимую к группе *шэнь ма* 神禱.

Публикаторы трактуют изображенное со ссылкой на «Записи из Ворот Восточных Цветов» 東華錄, неофициальную историю цинской династии [Там же: 13]. Н.В. Кюнер в книге «Китайские известия о народах южной Сибири, Центральной Азии и Дальнего Востока» в третьей главе ««Циньдинманьчжоуяюаньлюкао» (Высочайше утвержденное исследование о происхождении маньчжуров (Обзор содержания))» [Кюнер 1961: 187, 188] пересказывает зафиксированную в этом памятнике легенду о божественном происхождении первого правителя объединенных маньчжурских племен.

Три Небесные девы, сестры Эньгулунь 恩古倫, Чжэнгулунь 正古倫 и Фогулунь 佛古倫, спустились с неба, чтобы искупаться в кристально чистых водах горного озера Булэхули в горах Букули (Чанбайшань). Пока они купались, чудесная сорока положила на одежду младшей девы красный плод жужуба. Едва младшая дева поднесла его ко рту, как он вошел к ней в живот. Вскоре она забеременела, потом родила мальчика. Он обладал необыкновенной наружностью и с самого начал умел говорить. Когда он вырос, мать сообщила ему о случае с проглоченным пло-

дом, она дала ему фамилию Айсиньгиоро и имя Букули Юньшунь. Посадив его в лодочку, Небесная дева исчезла, воспарив к небу. Люди, бравшие воду из реки, обратили внимание на чудесные признаки во внешнем облике юноши, на руках принесли его к своим жилищам и избрали правителем страны. Тотчас же воцарился мир, три воюющих до того клана прекратили смуту.

Картина «Горные духи маньчжуров» изображает, как маньчжурская семья отмечает Праздник весны, и композиционно разделяется на три плана. В центральной части ширмы на заднем плане нарисованы священные горы родовой вотчины маньчжуров, а текст на боковых створках содержит отрывки из вышепересказанной легенды на китайском и маньчжурском языках. Текст на ширме выполняет чисто декоративные функции, он написан не для того, чтобы быть прочитанными. Фигуры людей частично закрывают надпись, строки прерываются. Четыре большие человеческие фигуры, сидящие за столом, уставленным жертвенными угощениями, должны символизировать предков ныне живущего семейства. Это — две пары разного возраста. Интересно, что для того чтобы были видны седины стариков, их лица окрашены в розовый цвет, у других лица белые, неокрашенные. Представители младшего поколения стоят перед столом лицом к зрителю. Обращают на себя внимание маньчжурские прически женщин и большие ступни их ног. Своеобразны домашние животные — две собаки и два тигра, одного из которых при этом держат за хвост.

Стол уставлен жертвенными блюдами, на столе лежит книга с заголовком на китайском языке — *гувэнь* 古文, «древняя проза», такая надпись свидетельствует об уважении к китайской культуре.

Складывается впечатление, что перед нами — редкий образец «маньчжурской народной картины», выполненной, очевидно, по специальному заказу в обычной мастерской-печатне. Возникает вопрос: насколько правомерно относить к *няньхуа* картины религиозного содержания, не относящиеся к традиционной большой тройке конфуцианство — буддизм — даосизм, пусть даже произведенные в местах традиционных промыслов и в соответствующей технике. В альбоме «Редкие китайские народные картины из советских собраний» помещен «ламаистский стяг» [Редкие китайские: ил. 23], отпечатанный в Пекине, где в конце Цин ламаизм приобрел особую популярность. К *няньхуа* он не имеет никакого отношения, это даже не икона чужого культа, а предмет его ритуальной утвари. Мастерские *няньхуа* могли принимать заказы на печать чего угодно, но эти отпечатки не следует причислять к китайской народной картине. Составители альбомов китайской народной

гравюры едва ли имели основания помещать в них произведения, подобные «Горным духам маньчжуров» и «ламаистскому стягу». Однако подобных образцов настолько мало, что их едва ли можно было бы опубликовать как-нибудь иначе.

Крайне незначительное количество представителей других народов, изображенных на листах китайских народных картин, в сочетании с тем обстоятельством, что часть народных картин таковыми по большому счету признать нельзя, лишь подтверждает правильность изначального заключения о том, что *няньхуа* делались китайцами для китайцев с целью удовлетворения их религиозных чувств и потакания исконным китайским суевериям.

Библиография

Алексеев В.М. Цай-шэнь — бог денежного изобилия, его изображения, культ и символы благоволения // Алексеев В.М. Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М.: ГРВЛ, 1966. С. 160–172.

Китайская народная картина няньхуа из собрания Государственного Эрмитажа: Каталог выставки. СПб.: Славия, 2003.

Кюнер Н.В. Китайские известия о народах южной Сибири, Центральной Азии и Дальнего Востока. М.: ИВЛ, 1961.

Редкие китайские народные картины из советских собраний / Сост. и авторы предисл. Б.Л. Рифтин, Ван Шуцунь и Лю Юйшань. Л.: Аврора; Пекин: Народное искусство, 1991.

Hostetler Laura. Qing Colonial Enterprise. Ethnography and Cartography in Early Modern China. Chicago: The University of Chicago Press Books, 2001. 288 p., 20 color plates, 13 halftones, 6 maps, 4 line drawings, 4 tables.

The Art of Ethnography: A Chinese «Miao Album» / Trans. David M. Deal and Laura Hostetler. Seattle: University of Washington Press, 2006. 177 p.

Чжунго мубань няньхуа 2009 — 中国木板年画集成/冯骥才主编。俄罗斯藏藏品卷/李福清主编。阎国栋翻。北京：中华书局，2009。(中国民间文化遗产抢救工程 = The project to rescue Chinese folk cultural heritage). Элосы цан пинь цзюань. Чжунго мубань няньхуа цзичэн. (Произведения из российских собраний. Свод китайских ксилографических картин няньхуа).