Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»
(РГХПУ им. С.Г. Строганова)

На правах рукописи

Чжао Лилэ

Образы мэншэней – духов охранителей дверей в гравюрах няньхуа эпохи Цин (1644-1912): региональные центры, художественные особенности

Специальность 5.10.3 Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)
Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
Том I

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, профессор
Докучаева Елена Евгеньевна

Москва, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ..... 4

Глава 1. Эволюция мэншэней – духов защитников дверей в обрядовой практике и новогодних традициях, технико-технологические особенности новогодних ксилографических картин..... 22

1.1. Обрядовая практика в новогодних традициях Китая..... 23

1.2. Процесс исторической эволюции образов мэншэней 31

1.3. Технико-технологические особенности ксилографических картин няньхуа 57

Глава 2. Историко-культурное развитие и художественные особенности няньхуа «Северная ива» центров Чжусянь и Янлюцин 65

2.1. Исторические условия формирования, средства художественной выразительности, образные трактовки мэншэней Чжусянь..... 65

2.1.1. История возникновения ксилографии в центре Чжусянь: своеобразие технологии, иконографии и художественно-образных решений..... 66

2.1.2. Лавки-мастерские и мастера центра Чжусянь 74

2.1.3. Художественные особенности изображений духов мэншэней поселка Чжусянь..... 81

2.2. Исторические условия формирования, средства художественной выразительности, образные трактовки мэншэней центра Янлюцин 90

2.2.1. История няньхуа центра Янлюцин художественные и технико-технологические особенности гравюр с мэншэнями 90

2.2.2. Лавки-мастерские и мастера гравюры и живописи в Янлюцине..... 97

2.2.3. Художественные особенности изображений духов мэншэней поселка Янлюцин 112

Глава 3. История возникновения и художественное развитие няньхуа «Южный персик» центров Таохуау и Мяньчжу..... 123

3.1. Исторические условия формирования, средства художественной выразительности, образные трактовки мэншэней Таохуау 125
3.1.1. Новогодние ксилографические гравюры няньхуа центра Таохуау в Сучжоу 125
3.1.2. Мастерские-лавки и мастера центра Таохуау 130
3.1.3. Образы мэншэней в художественном центре Таохуау 139
3.2. Исторические условия формирования, средства художественной выразительности, образные трактовки мэншэней центра Мяньчжу 153
3.2.1. История возникновения новогодних ксилографических картин няньхуа в Мяньчжу провинции Сычуань 153
3.2.2. Мастерские и мастера няньхуа центра Мяньчжу 164
3.2.3. Образы мэншэней и их художественное воплощение в Мяньчжу 170
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 177
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 185

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Китайская культура – одна из древнейших на земле. В истории Китая встречались периоды, когда государство находилось под культурным влиянием других народов, однако китайское искусство всегда было основано на национальных традициях, поглощая и впитывая лучшие приемы и формы искусства других народов, а также интегрируя их в свою комплексную художественную систему. Китайская новогодняя ксилография является одной из наиболее распространенных и известных форм художественного выражения в китайском народном искусстве, а гравюры, на которых изображены духи мэншэни (门神) занимают важное место в новогодней традиции Китая. История их происхождения корнями уходит в глубокую древность, отражая мысли и эстетические представления китайского народа. Новогодние картины няньхуа（年画） пропитаны позитивным духом благих пожеланий и защиты от бед и неудач, что сделало их поистине одним из наиболее почитаемых культурных явлений в Китае. На протяжении многих веков формировался их стиль и основные сюжеты, отражающие местный колорит и традиции. Данные гравюры можно по праву назвать культурным достоянием Китая. На фоне бурного современного развития науки и техники, новые инструменты и технологии позволяют получить больше информации о мировоззрении, идеологии, культуре, традициях, обычаях и верованиях, существовавших в различные периоды китайской истории. Все это также имеет важное информационное значение для таких наук как история, фольклористика, религиоведение и т. д. Эпоха развивающегося искусственного интеллекта позволяет использовать программное

обеспечение для обработки изображений, что способствует более детальному и основательному изучению художественных характеристик ксилографических новогодних картин. В современной жизни китайского общества образы мэншэней продолжают свое существование. Их изображения можно видеть на дверцах автомобилей, в качестве заставок в гаджетах. По-прежнему, в канун нового года изображения мэншэней вывешивают на входных дверях квартир. Анализ средств художественной выразительности в гравюрах с изображением духов мэншэней на новогодних картинах няньхуа позволит современным художникам лучше понять особенности их образных решений, композиционной и колористической структуры, чтобы интерпретировать и создавать на этой основе современные изображения. Исследование гравюр с мэншэнями имеет важное просветительское значение для сохранения культурного наследия и продолжение такого вида народного творчества как новогодняя гравюра.

Степень научной разработанности темы исследования. Новогодние ксилографические картины Китая как яркое и самобытное национальное художественное явление вначале привлекли внимание зарубежных исследователей. Самым ранним зарубежным изданием, где встречаются изображения духов мэншэней, является «Китайская жанровая живопись», опубликованном в Великобритании в 1800 году. Помимо этого, среди наиболее ранних исследований, в которых рассматривались картины с изображением духов мэншэней, можно назвать «Восточноазиатские гравюры» (1931) и «Китайская ксилография эпох Мин и Цин» (1972), изданные японским издательством Хейбон. В российском обществе интерес к новогодним гравюрам наньхуа зародился также в XIX веке, когда

естествоиспытатель, ботаник В.Л. Комаров привез в Россию шесть тысяч ксилографий и Географическое Общество устроило в Санкт-Петербурге их выставку.

В Китае научное исследование новогодних гравюр няньхуа начинается с середины XX века. Среди тех монографий, которые посвящены новогодним картинам и затрагивают проблему изображений духов мэншэней, можно выделить несколько наиболее значимых изданий. Это исследование Цянь Синцуня «Краткая история развития китайской новогодней живописи», опубликованное издательством Изобразительного искусства «Чжаохуа» в 1954 году. Оно является наиболее ранней работой, изданной в Китае, где была представлена история возникновения и развития новогодних картин няньхуа, начиная с династий Тан (618-907) и Сун (960-1279) и заканчивая временами Мин (1348-1644) и Цин (1644-1911) с описанием мастерских, существовавших в центрах Янлюцин и Таохуау. Несмотря на наличие преимуществ данных работ, исследование проведено в недостаточно комплексном ключе. Кроме того, выводы о происхождении новогодних картин няньхуа расплывчаты и неконкретны, что объясняется первыми опытами подобного изучения.

К работам общего характера, посвященным народным новогодним картинам няньхуа относятся исследование Го Вейцзюй «Очерк истории китайской гравюры» (1962), где в контексте рассмотрения зарождения и развития гравюры в Китае представлены и ксилографии няньхуа.

Важными исследованиями по данной теме стали работы 80-х – 90-х годов XX века: «История китайской народной новогодней картины» Бо Синняня (1986) и «Сборник исторических трудов о народных новогодних

картинах» (1991) Ван Шуцуня. В них упоминаются новогодние картины с изображением духов мэншэней, описываются легенды, связанные с их образами, однако авторы не уделили внимания анализу региональных художественных особенностей данных изображений. Еще одним примечательным изданием явился «Сборник китайских ксилографических новогодних картин» под редакцией Фэн Цзицай (2005-2011 гг.), который был опубликован издательством Чжунхуа. В нем собрана важная информация об основных центрах изготовления картин няньхуа, их истории развития, способах изготовления, а также о известных мастерах, которые создавали данные гравюры. Хорошо представлен изобразительный материал. Однако в данном издании подробно не рассматривалась эволюция новогодних традиций и обычаев, а также техники изготовления новогодних картин няньхуа с изображением духов мэншэней, также не был представлен художественный анализ, а многие суждения основаны на субъективной оценке.

Научные работы в области искусствоведения как китайских авторов, так и ученых из других стран, посвященные эволюции и региональным художественным особенностям образов духов охранителей дома мэншэней в новогодних ксилографических картинах Китая эпохи Цин, появляются только к концу 80-х – в 90-х годах XX века. В 1998 году Бо Суннянь написал книгу «Картины духов мэншэней в Китае», которая была опубликована издательством Изобразительных искусств Линнань. В данном исследовании содержится краткое описание верований в духов мэншэней, автором приводятся связанные с ними известные фольклорные истории. Другой китайский исследователь Ван Шуцунь в 2005 году опубликовал

исследование, посвященное эволюции образа духов мэншэней, которое было выпущено издательством Изобразительных искусств Тяньцзиня. В своей работе ученый кратко рассматривает истоки образов духов дверей в китайской культуре, а также достаточно поверхностно дает описание некоторых региональных изображений. В 2011 году Ян Вэйхуа и Чэн Ботао выпустили книгу под названием «Божество дверей», которая была опубликована в издательстве «Китайское общество». Авторы проанализировали различные изображения мэншэней, а также рассказы и легенды, связанные с данными образами в китайской культуре. Однако в данной работе не проводился подробный научный анализ конкретных изображений с точки зрения их художественных характеристик. В 2014 году китайские исследователи Инь Вэй и Чэн Цзяньцян подготовили иллюстрированное исследование «Народные духи мэншэни», которое было опубликовано издательством Университета Цинхуа. В данной работе были представлены различные изображения мэншэней и проведена их первичная классификация. Однако авторы не ставили свой задачей провести анализ региональных художественных особенностей представленных гравюр.

В конце XX – XXI веков в Китае возрос интерес к исследованию региональных особенностей няньхуа. Среди основных следует указать работы: Яо Цзянь «Новогодняя картина из Таухуау» (1985), Чжоу Дунхай «Цветовая палитра няньхуа Чжусяня» (2002), Юань Жубо «О художественных особенностях и символическом языке новогодних ксилографических картин в поселке Чжусянь» (2003), Цуй Сюлянь «Эстетика новогодних ксилографических картин в поселке Чжусянь» (2003), Ху Гочжэн «Искусство чжусяньских новогодних ксилографических картин» (2003), Чэн

Чэн «Характерные особенности цветовой палитры няньхуа в Таохуау» (2013). Ци Бачэн «Становление и трансформация новогодних деревянных гравюр Янлюцина» (2021), В приведенной выше литературе рассматриваются вопросы формирования, развития и художественных особенностей региональных центров, но во всех отсутствует детальное обсуждение эволюции образов мэншэней с изменением обрядовой практики новогодних традиций. Кроме того, появилось ряд исследований, в которых в некоторой степени сделаны попытки показать художественные особенности няньхуа на примере разных регионов Китая. Это работа Сунь Лидань «Анализ цветовых особенностей народных новогодних гравюр на дереве в поселке Чжусянь» (2009), Се Цзяньхуа «Об эстетических особенностях няньхуа в Мяньчжу» (2010), Сун Гуанхань «Двухмерный анализ и реконструкция изобразительного языка ксилографических картин из Чжусяня» (2014), Шан Ямин «О художественных особенностях китайских картин с мэньшэнями. Тайюань: архив Шаньси/издание периодических журналов» (2014), Чжун Жэньцзе «Исследование няньхуа в Янлюцине периода поздней Цин – ранней Республики» (2019). Вышеперечисленная литература, однако не обладает строгим научным аппаратом и не отличается детальным художественным анализом, в ней преобладает описательный характер произведений. В данных исследованиях иногда не представлена строгая аргументация, основанная на научных методах, авторы во многом опираются на личные ощущения, а не научный формально-стилевой анализ с сопоставлением технико-технологических приемов и художественного формообразования. В целом рассмотренная выше литература отмечена в большей степени историческим описанием и фактологическим характером.

Одним из первых российских исследователей наньхуа был известный российский и советский синолог В.М. Алексеев. Его фундаментальное исследование «Китайская народная картина: Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях» (1966) и сегодня не потеряло свой научной актуальности. В.М. Алексеев один из первых обратил внимание на важность образов мэншэней в новогодних картинах няньхуа.

В 1956 году И.Ф. Муриан была защищена диссертация, посвященная китайскому лубку «Пути развития бытового жанра в старом китайском лубке», а в 1960 году в издательстве «Искусство» вышла книга этого автора «Китайский народный лубок». В 60-е – 70-е годы XX века большой вклад в изучение китайских новогодних гравюр на основе коллекции Государственного Эрмитажа внесла М.Л. Рудова. В ее исследовании «Народная картина няньхуа как источник для изучения духовной культуры Китая» (1968) подробно рассматривается эволюция символических образов и сюжетов новогодних картин. Впервые в статье, опубликованной в сборнике «Страны и народы Востока» (1971), она обращается к образам Цай-шэня и Гуань Юя. М.Л. Рудова также провела систематизацию няньхуа на примере коллекций ленинградских художественных собраний, представленную в издании «Труды Государственного Эрмитажа» (1961). М.Л. Рудова составила каталог «Китайская народная картина няньхуа из собрания Государственного Эрмитажа» (2003).

Важными для исследования стали отдельные статьи Т.И. Виноградовой: «Китайская народная картина няньхуа: проблемы систематизации и периодизации» (1986), «Театральная няньхуа и пекинская музыкальная

драма» (1986) и ее исследование «Народная» гравюра в контексте книгопечатания» (2007).

Б.Л. Рифтин опубликовал несколько значимых статей: «О китайском лубке и его русских собирателях» (1991) и «Праздничные картины няньхуа. Редкие ксилографические лубки из фондов РГБ» (2002). Фактически, впервые была исследована и опубликована коллекция лубков Российской государственной библиотеки.

За последнее время вышло несколько важных публикаций, посвященных коллекции няньхуа в Российском государственном музее религии в Санкт-Петербурге: Трюкова Е.А., Завидовская Е.А. «К вопросу о методах исследования китайской народной картины (по материалам коллекции академика В.М. Алексеева из собрания ГМИР» и «Китайская народная картина из собрания ГМИР: опыт систематизации (2017). Эти исследования являются важными для данной диссертации, поскольку в коллекции ГМИР хранятся гравюры с образами мэншэней и записи В.М. Алексеева с комментариями о символике образов, собранные им в процессе общения с китайскими учителями и художниками.

В 2000-е годы намечается новый интерес к новогодним ксилографиям, в это время были защищены следующие диссертации: Гультяева Г.С. «Китайская народная картина няньхуа XX века. Типология жанров и эволюция» (2007); Ван Сяо «Иконография китайских новогодних картин «няньхуа» XVII-XIX вв. (2015). Однако следует отметить, что образы мэншэней ведущих региональных школ в этих изданиях отдельно не рассматривались.

Среди китайских исследователей, опубликовавших свои работы в России, следует назвать статьи Чжоу Сина, которые непосредственно касаются темы нашего исследования: «Сравнение особенностей ксилографических няньхуа разных мест» и «Меншэни – духи дверей» (2008). В них дается общая информация о мэншэнях.

На русский язык были переведены несколько книг китайских исследователей: Сун Чжао-линь «Традиционные праздники Китая» (2012) и книга Тай Гаоди «Новогодние картинки» (2020), которые предназначена для широкого круга читателей.

Изучением китайской ксилографии занимались такие зарубежные исследователи, такие как Эдвард Вернер («Словарь китайской мифологии», 1932), Жан-Пьер Дюбоск («Выставка популярных изображений китайских новогодних божеств», 1942). Помимо общих работ, во Франции также было опубликовано исследование под названием «Популярные изображения китайского Нового года» (1978). В Германии в 1961 году в Дрездене вышла работа под названием «Китайские новогодние изображения». Среди исследований последних лет наиболее примечательными являются следующие: «Исследование народных божеств счастья, достатка, долголетия» (США, 1991), «Исторический контекст китайской ксилографии» (Япония, 2014), «Исследование китайских новогодних картин в швейцарских музеях» (Швейцария, 2020). Несмотря на наличие публикаций по данной теме, ни в одном из вышеперечисленных исследований не проводился глубокий сравнительный анализ эволюции образа духов мэншэней и их региональных художественных характеристик.

В диссертации, на фоне историко-культурного развития китайского общества, процесса эволюции образов духов охранителей дверей в обрядовой практике, проведенного художественного анализа гравюр с образами мэншэней, рассматривается типология их образов и иконографические изводы, проводится подробный анализ художественных особенностей картин няньхуа в разных регионах Китая, что может способствовать более глубокому научному исследованию данной проблемы.

Источниковая база исследования. Важным источником для исследования эволюции и региональных особенностей изображений мэншэней являются древнекитайские трактаты: «Записи прекрасных снов о Восточной столице» эпохи Сун авторства Мэн Юаньлао, изданный в 1998 году издательством «Культура и искусство», «Мэнси битань» («Записи бесед в Мэнси») научного и политического деятеля Шэнь Ко, изданные Яньшаньским издательством Пекина в 2007 году. Важно отметить издание трактата «Ли цзи» («Записки о правилах благопристойности») Шанхайского издательства «Древняя книга» с переводом и комментариями Ян Тяньюя, а также «Цзинчу Суйшидзи» («Исторические записки царства Чу») с переводом и комментариями Тань Линя, вышедшего в 1985 году в Народном Издательстве провинции Хубэй.

В исследовании использованы ксилографические картины из собраний китайских музеев: Национальный музей Китая (中国国家博物馆), Пекинский музей Гугун (北京故宫博物院), Тайваньский музей Гугун (中国台湾故宫博物院), Тяньцзиньский музей (天津博物馆), Национальная библиотека Китая (中国国家图书馆), Музей изобразительных искусств Китая (中国美术馆), Чунцинский музей региона Санься (重庆中国三峡博物

馆)，Музей провинции Сычуань (四川省博物馆)，Сычуаньское управление по защите и надзору за культурным наследием поселка Мяньчжу (四川绵竹市文物保护管理所)，Библиотека Центральной академии изящных искусств (中央美术学院图书馆)，Музей города Цзиньцзян (晋江博物馆)，Наньянская выставка китайских картин (南阳市汉画馆)，Чжусяньское общество картин няньхуа (朱仙镇木版年画社)，Тяньцзиньская выставка живописи из поселка Янлюцин (天津杨柳青年画馆)，Янлюцинская выставка живописи (杨柳青年画馆)，Шаньдунский музей восточно-китайского народного искусства (山东东方中国民艺博物馆)，Шаньсийский музей народных искусств Динцунь в округе Линьфэнь (山西临汾市丁村民俗博物馆)，Сучжоуский музей ксилографических картин няньхуа из поселка Taoxyay (苏州桃花坞木刻年画博物馆)，Сычуаньский музей картин няньхуа из поселка Мяньчжу (四川绵竹年画博物馆)，Чжанчжоуский музей ксилографических картин няньхуа из поселка Яньцзиньхуа (漳州颜锦华木版年画馆)．В собраниях российских музеев также находятся обширные коллекции няньхуа с образами мэншэней, которые использованы в диссертации. Это собрание Государственного Эрмитажа, Государственного музея истории религии, музея-усадьбы «Петергоф».

Цель исследования заключается в изучении процесса зарождения и эволюции образов духов охранителей дверей мэншэней в обрядовой практике новогодних традиций, с анализом их изображений в ведущих северных и южных центрах производства няньхуа – Янлюцин, Чжусян, Мянчжу, Taoxyay времени правления династии Цин (1644-1912), с

исследованием иконографических, технико-технологических и художественных особенностей.

Задачи исследования:

1) Определить основные формы, характеристики и особенности традиций и обычаев, связанных обрядовыми практиками, которые существовали на ранних этапах истории китайской цивилизации, а также рассмотреть историю возникновения в китайской культуре традиций оформления входа в жилища образами, наделенными обереговыми и благожелательными функциями.

2) Рассмотреть формирование и развитие форм жертвоприношений, проводившихся у входных дверей, предметы, которые использовались для совершения ритуалов, показать эволюцию образов духов мэншэней, сложение их иконографии и особенностей иконографических изводов в различных художественных центрах производства няньхуа.

3) Проанализировать политические, географические, культурные и исторические условия, оказавшие влияние на становление и развитие четырех наиболее известных центров, производства няньхуа с образами мэншэней – Чжусянь, Янлюцин, Таохуау, Мяньчжу.

4) Провести художественный анализ новогодних гравюр няньхуа с образами духов мэншэней на примере четырех ведущих регионов северного и южного Китая в эпоху династии Цин с выявлением композиционных особенностей, ритмической организации, линейного рисунка, колористических предпочтений, с анализом влияния технико-технологических особенностей на художественное формообразование.

Научная новизна исследования:

Заключается в выборе аспекта научной проблемы, которая состоит в рассмотрении образов мэншэней в процессе их художественной эволюции от изначально примитивных форм, связанных с тотемическими и анимическими верованиями, до сложившихся каноничных образов духов охранителей дверей «у-мэншэней» в виде военачальников с традиционным расположением на определенном месте – входных дверях жилища.

В анализе гравюр одного содержания со сложившейся иконографией мэншэней, но выполненных в разных центрах производства, показаны варианты иконографических изводов, в символике и семантике которых ясно прослеживается тенденция дополнения первоначальной древней функции охранительной магии благопожелательной функции няньхуа за счет увеличения доли включенных в композицию символических образов и предметов.

В исследовании впервые проведен детальный анализ композиционных построений, пропорциональных соотношений, постановки фигур, особенности в передаче движений и мимики лиц, характере одежд, аксессуаров и орнаментов мэншэней четырех центров производства няньхуа севера и юга Китая, которые, в свою очередь, оказали влияние на сопредельные художественные центры. Разработанный метод художественного анализа может быть использован для характеристики других образов ксилографических новогодних картин наньхуа, хранящихся в коллекциях российских и китайских музеев и частных коллекциях.

Впервые в анализе колористических схем использованы современные цифровые технологии, позволившие сопоставить и проанализировать цветовые сочетания в различных художественных центрах, показать

контрастные соотношения цветосветовых пар и оттенков, ритмическую организацию цветовых пятен.

Впервые технология ксилографии с элементами ручной росписи рассматривается в единстве с художественным формообразованием, что является важным методом для атрибуции гравюр с образами мэншэней.

Хронологические рамки исследования Временные рамки исследования определены длительностью периода эволюции образов мэншэней, но основное внимание уделено гравюрам, созданным в эпоху Цин, поскольку от этого периода сохранилось наибольшее количество произведений различных художественных центров, что позволило рассмотреть проблему своеобразия и эволюции северной и южной школ во всей полноте иконографических, художественных и технико-технологических особенностей.

Географические рамки исследования включают такие наиболее известные художественные центры Китая, как Янлюцин и Чжусянь на севере, получившие в китайской традиции название «Северная ива» и Мяньчжу и Таохуау – на юге с названием «Южный персик», где под влиянием географического положения, политической и экономической ситуации, историко-культурной обстановки сформировались их региональные особенности, в которых сложились собственные иконографические, художественные и технико-технологические предпочтения, повлиявшие на расположенные рядом центры производства няньхуа.

Методология научного исследования основывается на комплексном подходе, включавшем историко-культурный метод для понимания тех исторических событий, религиозно-философских направлений, достижений

в области других видов искусства, которые повлияли на формирование ксилографических новогодних картин вообще и образов меншэней, в частности, в северной и южной традиции китайской гравюры эпохи Цин. Для художественного анализа и понимания принципов композиционного построения, колорита, рисунка был использован формально-стилевой метод, который также помог определить художественные особенности няньхуа таких региональных центров как Янлюцин, Чжусянь, Маньчжу, Таохуау. Метод сравнительного анализа позволил выявить характерные средства художественной выразительности. Иконографический метод был одним из основных в научном анализе, необходимом для изучения процесса формирования определенных схем и композиций образов мэншэней, закрепленных со временем в новогодних ксилографиях различных региональных центров Китая и выявления специфических приемов отхода от иконографических схем в различных регионах. Иконологический метод искусствоведческого исследования использован в анализе символики композиций с образами духов входных дверей с привлечением литературных источников, раскрывающих их обереговый и благожелательный смысл. Для осуществления непосредственного анализа цветовых характеристик использовалась программа Adobe Photoshop, которая применялась для обработки изображений. Данная программа разработана и распространяется компанией Adobe Systems для извлечения и анализа цветовых типов и цветового соотношения в художественных произведений.

Практическая и теоретическая ценность исследования: результаты данного исследования могут стать основой в методике изучение ксилографических картин няньхуа других региональных центров с их

особыми эстетическими характеристиками. Материалы и выводы могут быть использованы в практике художников-графиков и дизайнеров, когда традиционные культурные концепции могут быть переосмыслены и использованы в современном художественном творчестве. Материалы диссертации можно использовать в формировании учебных курсов художественных вузов, сделав их более полными. Данная работа может быть полезна в музейной и выставочной практике. Традиция украшения новогодними гравюрами с образами духов охранителей в Китае не прерывается, поэтому изучение художественно-образных особенностей исторических произведений является основой для современной интерпретации образов мэншэней в медийном онлайн пространстве. Опираясь на силу традиционной народной культуры и народного воображения, современный художественный язык постоянно обновляется, китайская культура совершенствуется и развивается, используя сложившиеся веками художественные формы.

Научные положения, выносимые на защиту:

1. Двадцать четыре периода китайского сельскохозяйственного года повлияли на сложение обрядовой практики новогодних традиций в Китае, которые были закреплены императором династии Хань У-ди（汉武帝）«календарь Тайчу»（太初历）. Согласно древним литературным памятникам, украшение входных дверей изображениями мэншэней уже было частью новогодних обычаев, по меньшей мере, с времен династии Сун.

2. Ранние образы мэншэней были связаны с примитивным поклонением силам природы, тотемизмом и магией, когда природные объекты использовались в качестве оберегoвых символов. В результате эволюции от

природного объекта к персонифицированной форме появились изображения ритуальных божков из персикового дерева, Юй-лэй (郁垒) Шэнь-шу (神荼).

3. В период династии Мин и Цин окончательно складывается иконография образов военных мэншэней Цинь Шубао и Юйчи Гуна, которые всегда располагаются на внешних створах входных дверей. В отдельных художественных центрах устоявшиеся композиционные схемы имеют свои вариации в образной трактовке мэншэней, смягчая агрессивную риторику и дополняя композиции благожелательными символами.

4. К отличительным художественным особенностям отдельных центров относятся: разная степень насыщенности композиций; различная система пропорционирования; принципы динамического равновесия и расположения в пространстве; различная моделировка лиц, в некоторых регионах связанная с влиянием театральных образов; характер линейного рисунка; колористические предпочтения.

5. Художественные особенности гравюр с образами мэншэней отдельных центров производства во многом связаны с техникой исполнения, когда использовалась только ксилографическая печать или когда она дополнялась кистевой роспись и печатью деталей отдельными штампами что в значительной степени определяло художественно-образные решения отдельных региональных центров севера и юга Китая.

Степень достоверности исследования: достоверность результатов исследования обеспечена объективностью фактологического материала, систематизацией и искусствоведческим анализом объектов исследования,

источниковой базой, опирающейся на исторические литературные произведения, а также совокупностью используемых научных методов.

Апробация результатов исследования: отдельные материалы и выводы исследования представлены в научных публикациях, в том числе в научных изданиях, рекомендованных ВАК и трех выступлениях на научных конференциях и форумах.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, подразделенных на разделы, заключения, списка литературы, иллюстративного приложения, представленном в отдельном томе.

Глава 1. Эволюция мэншэней – духов защитников дверей в обрядовой практике и новогодних традициях, технико-технологические особенности новогодних ксилографических картин

Празднование Нового года является обычаем, характерным для многих народов и стран во всем мире. Вне зависимости от того, в какой стране отмечается данный праздник, люди желают друг другу удачи и счастья в наступающем году. Одновременно с этим географические различия, существующие между странами, сформировали отличия в образе жизни, религиозных учениях, культуре и традициях населяющих их народов. Именно по этой причине празднование Нового года в разных странах мира также отличается.

Среди традиционных форм празднования Нового года в Китае одной из наиболее примечательной является традиция наклеивания новогодних картин няньхуа на двери или стены жилища, которая сохранилась до наших дней. При этом новогодние картины няньхуа являются сезонным видом графики, который развивался по мере формирования и изменений в концепции и обычаях празднования Нового года. В настоящее время праздник Нового года в Китае называется «Чуньцзе»（春节） (или Китайский новый год)（年节）. Еще один термин – «няньсу»（年俗） — это общее наименование для ряда мероприятий, связанных с празднованием Нового года в Китае. Так, например, одной из характерных традиций, является обязательная защита дверей жилища от злых духов посредством жертвоприношений. В качестве одного из средств защиты жилища от злых духов используются картины духов-защитников дверей мэншэней, которые

появились и стали развиваться по ходу эволюции традиций, связанных с празднованием Нового года в Китае.

1.1. Обрядовая практика в новогодних традициях Китая

Изначально, несмотря на то, что в первобытном обществе люди имели упрощенное представление о естественных законах и течения времени, они осознавали существование таких явлений как восход и заход Солнца, убывание и прибавление Луны, наблюдали чередование жары и холода во время смены сезонов. Понятия «год» （年）первоначально не существовало, как не существовало и концепции проведения новогодних традиций и обычаев, правил летоисчисления и ведения календаря. Это было лишь общее представление о смене сезонов в соответствии с теми или иными природными явлениями, происходящими в той среде, в которой люди жили [51, с. 100]. Около 10 000 лет назад после перехода к земледелию, человеческое общество на практике столкнулось с важнейшими природными явлениями, основанными на цикличности. Человечество смогло постепенно понять законы чередования времен года в ходе своей земледельческой практики. Так, например, в Китае была сформирована концепция о 24 периодах（24 节气） года, согласующихся с лунным календарем и знаниями о смене сезонов с пониманием необходимости проведения весеннего посева и осенней жатвы урожая.

Ранняя сельскохозяйственная деятельность в Китае восходит, по крайней мере, к периоду существования культуры Хэмуду (около 8000 лет назад). В 1973 году остатки риса были обнаружены на стоянке Хэмуду в городе Юйяо провинции Чжэцзян [52, с. 6-14]. Возникновение земледельческой деятельности свидетельствует о том, что люди стали

наблюдать за природными законами в целях осуществления посева и сбора урожая. Наличие подобных знаний в обществе того времени также свидетельствует о первичном представлении людей о смене времен года.

В период правления предполагаемой китайскими исследователями династии Ся（夏） (согласно предположениям, существовавшей в период с XXI по XVI вв. до н. э.) уже было сформировано первое государство. В управленческой структуре существовали люди, отвечавшие за наблюдения за небесными телами, за движением Солнца, Луны или иными небесными явлениями. В результате имевшихся наблюдений был создан лунный календарь династии Ся («Сясяочжэн»《夏小正》). Данный календарь разделял год на двенадцать месяцев в соответствии с природными явлениями и изменением погоды. Первый месяц по лунному календарю считался первым месяцем года. Кроме того, согласно описанию периодов, второй месяца лунного календаря должен сопровождаться обильным пробуждением различных насекомых [53, с. 1-7]. Наличие подобной информации доказывает, что общество, существовавшее во время династии Ся（夏） ежемесячно наблюдало и записывало природные явления.

После уничтожение государства Ся （ 夏 ） новообразованным государством Шан （商 1554 - 1046 гг. до н. э.) была изменена и система календаря. Ключевым изменением было решение об использовании двенадцатого месяца по современному лунному календарю в качестве первого месяца календарного года. Кроме того, было принято решение об установлении високосного месяца для корректировки годичного параллакса. При этом месяцы года были разделены на большие и меньшие величины. Таким образом, астрономические наблюдения за небесными телами во время

эпохи государства Шан （商）были более продвинутыми, чем во время существования государства Ся（夏）. Так, в это время существовали достаточно точные астрономические наблюдения за солнцестоянием (летнее и зимнее солнцестояние), а также за равноденствием (весеннее и осеннее равноденствие) [54, с. 23]. Например, в иньских руинах (развалины столицы Инь 殷墟遗址, современный Аньян） обнаружено большое количество гадательных надписей, выгравированных на черепашьих панцирях, на которых были отмечены символы, означавшие солнцестояние [55, с. 22-44]. Наблюдение за двумя видами солнцестояния во время существования династии Шан（商）положило начало формирования концепции 24 периодов сельскохозяйственного календаря в Китае.

После основания государства Чжоу （周 1045 - 221 гг. до н. э.), пришедшему на смену государству Шан（商）, исследования и наблюдения за небесными телами и явлениями в китайском обществе продолжились. В результате этого был разработан собственный календарь, включавший 8 периодов, связанных со сменой времен года. Помимо этого, существовали описания времен года в таких известных трудах китайских философов как «Ли цзи» («Книга обрядов»《礼记·月令》） [56, с. 1-241] и «Люйши чуньцю» «Вёсны и осени господина Люя»）（《吕氏春秋·十二月纪》）[57, с. 3-240]. Кроме того, в книге «И Чжоу шу»《逸周书·时训解》(«Оставленные писания Чжоу») [58, с. 253-261], которая была составлена в период Сражающихся царств (Чжаньго)（战国） также существовали записи о 24 периодах сельскохозяйственного календаря. Таким образом, можно точно утверждать, что процесс формирования идеи о 24 периодах лунного

сельскохозяйственного календаря получил свое окончательное завершение в период династии Чжоу（周）.

На этой основе у людей в Китае появляется более ясное представление о временах года, которое заключалось в том, что год – это временной отрезок, который циклически подразделяется на несколько временных периодов, сменяющих друг друга. Именно с этого момента в Китае постепенно начинают формироваться традиции, относящиеся к отмечанию тех или иных временных периодов.

Еще до появления традиций, связанных с различными периодами в течение года, люди совершали жертвоприношения. Данные жертвоприношения во многом по своей форме, содержанию и времени могли совпадать с переходами из одного цикла в другой. Так, в разделе Тяньвэньсюнь в книге Хуайнаньцзы (Учителя из Хуайнани)（《淮南子·天文训》）, написанной в период правления императора Цзин-ди династии Хань（汉景帝 202 г. до н. э.-220 г. н. э.), не только содержатся точные записи о двадцати четырех периодах года, но и их более точные даты наступления [59, с. 174-215]. Во время династии Цинь （秦 221 - 206 г. до н. э.) десятый месяц современного лунного календаря использовался как месяц начала года. Позже, после образования государства Хань （汉）в Китае продолжали пользоваться циньским календарем, однако через некоторое время был создан календарь Тайчу（太初历）, появление которого отмечено первым годом правления императора У-ди династии Хань （汉武帝 104 г. до н.э.). Согласно данному календарю, первый месяц нового года начинался во втором новолунии в промежуток между 21 декабря и 21 января [60, с. 54-55]. Таким образом, после утверждения и стандартизации лунного календаря

постепенно начали формироваться традиции и обычаи, связанные с теми или иными периодами. Среди наиболее распространенных обычаев были новогодние празднования, сопровождавшиеся жертвоприношениями, гуляниями, поздравлениями, обрядами изгнания злых духов, исцеления и снятия порчи, а также множество иных ритуалов, которые сформировались на основе существовавших ранее в период ранней династии Цинь (秦). Однако в это время духи-защитники мэншэни еще не рассматривались как обязательные атрибута празднования Нового года. Им приносили жертвы как домашним духам (духи жилища, земли, городских ворот, дорог, чадородия).

В эпохи Вэй (魏), Цзинь (晋), Южных (南) и Северных (北) династий (220-589 гг.) Китай находился в состоянии многочисленных внутренних военных конфликтов, порожденных разрушением великой китайской империи Хань（汉）. В этот период в обществе наблюдается стремление к скорейшему завершению войн, объединению и обогащению соответствующих традиций и обычаев. Особого внимания заслуживают записи о жертвоприношениях духам дверей. В китайском обществе в разные времена года люди совершали такие жертвоприношения. Так, например, в книге «Цзинчу суй шицзи»《荆楚岁时记》(«Записи о временах года в царстве Чу») отмечается, что на двери приклеивалось изображение петуха, на которое дополнительно вешалась тростниковая веревочка, а также устанавливались дощечки из персикового дерева. Все данные предметы служили оберегами от нечистой силы [61, с. 16]. На картине обычно рисовали петуха, парящего в небе. Тростниковые веревочки служили в качестве средства ограждения от пагубных сил. На персиковых талисманах, как правило, вырезали имена духов-хранителей дома Шэнь-шу（神荼） и Юй-люй（郁垒）. Все три данных

компонента использовались для охраны жилища от злых духов и нечистой силы, а также устранения порчи и наваждений. По функциям они были аналогичны изображениям мэншэней. Более того, выгравированные имена духов-хранителей на персиковых дощечках, по сути, и были духами защитниками дверей мэншэнями. Существует также запись о том, что на 15-й день первого месяца по лунному календарю была традиция приготовления каши из бобов, в которую добавляли масло. Это жертвенное подношение духам располагали у входных дверей [61, с. 37]. Следующей важной датой является 5 день 5 месяца по лунному календарю. В этот день собиралась полынь и вывешивалась у входа в дом. Считалось, что полынь позволяет отвести беду и пагубную энергию ци [61, с. 89]. Таким образом, для каждого из двух дней существовали определенные обряды и ритуалы, которые были зафиксированы в исторических записях. Помимо этого, в это время, в связи с распространением буддизма, распространяется традиция гравировки изображений двух воинов-ваджр (буддийские божества-защитники) на входных дверях. В книге («Наньцзишу» «南齐书·魏虏列传» «Книга царства Ци из Южных династий») в разделе жизнеописания знати царства Вэй отмечается, что у представителей знати были широко распространены различные изображения воинов-ваджр, которые располагались как внутри помещений, так и снаружи. Кроме того, также статуи воинов охраняли входы в помещения дворцов и храмов [62, с. 490]. Из имеющихся источников видно, что в китайском обществе эпох династий Вэй（魏）, Цзинь（晋）, а также Южных（南） и Северных（北） династий большое значение придавалось образам духов-защитников входных дверей. При этом, в некоторых случаях традиционные китайские зооморфные образы замещались буддийскими

духами-защитниками в виде агрессивных воинов для охраны жилища от нечистой силы.

В период династии Тан（唐 618 - 907 гг.), когда Китай достиг значительных культурных и экономических достижений в обществе царила гармония и спокойствие. В такой благоприятной социальной среде ежегодные обычаи и традиции стали быстрее распространяться по всей стране, а также получили большую стандартизацию. Новый год в Китае отмечали в первый месяц в один из дней между 21 января и 21 февраля по лунному календарю еще с момента основания династии Хань（汉）и поскольку данный праздник почитали все монархи последующих династий, то он остался таким же важным и во время династии Тан（唐）. В стихотворении «Чжэнжи линьчао» （《正日临朝》 «Правление на первый день первого месяца») отмечается, что подношения и поздравления, связанные с наступлением Нового года, принимали и малые народы, населявшие удаленные уголки империи Тан [63, с. 2]. Это показывает, что в династии Тан （唐）традиция встречи Нового года затрагивала не только правящий класс, но и представителей малых народов, вассальных государств и различных посланников, являвшихся к императорскому дворцу для передачи поздравлений.

В эпоху династии Сун（宋） (960-1279 гг.) ежегодные обычаи получили еще большее распространение. В разделе «Чуси»（《东京梦华录·除夕》）(«Канун Нового года») книги «Дунцзин мэнхуалу» («Записи прекрасных снов о Восточной столице») отмечаются различные новогодние традиции и атрибуты, такие как обряды изгнание нечисти, развешивание изображений духов мэншэней, запуск хлопушек и прочее. В частности, утверждается, что

в канун Нового года в императорском дворце развешивали изображения богов Чжун Куя （钟馗）и Цзаошэня（灶神）, а также духов мэншэней, одетых в боевые латы, напоминающие генеральские доспехи. Далее проводился обряд изгнания злых духов, после которого простолюдинам разрешалось бодрствовать всю ночь, запускать хлопушки и фейерверки, веселиться, провозглашать пожелания здоровья императору, организовывать сборы вокруг праздничных костров [64, с. 69]. Таким образом, исходя из имеющихся источников можно отметить, что ежегодные обычаи династии Сун（宋）, такие как новогодняя ночь, а также церемония изгнания злых духов в канун Нового года, постепенно стали не только устоявшимися обычаями, но и развлечениями народа. Подобный подход к проведению празднеств позволил данным традициям и обычаям еще шире распространиться и закрепиться в обществе. В это же время образы духов-защитников дверей мэншэней получили заметное распространение в народе. В «Мэнси битань» （《梦溪笔谈·钟馗》«Записи бесед в Мэнси») в описании божества Чжун Куй （钟馗） упоминается, что его изображения размещались на входных дверях в жилище [65, с. 337]. Не вызывает сомнений и то, что изображение Чжун Куя（钟馗）, как и изображение духов мэншэней были глубоко почитаемы в китайском обществе. На картине «Утро Нового года»（《岁朝图》）, написанной в эпоху династии Сун（宋）(ил.1) присутствуют изображения духов-защитников, расположенных на входных и комнатных дверях дома. Таким образом, традиция развешивания и приклеивания изображений духов-защитников мэншэней для охраны жилища стала одной из важнейших, связанных с празднованием Нового года в эпоху династии Сун（宋）.

Во времена правления следующих династии в истории Китая продолжали соблюдать обычаи развешивания изображений духов-защитников мэншэней в канун празднования Нового года.

1.2. Процесс исторической эволюции образов мэншэней

Верования в защитников дверей мэншэней возникла на основе культа поклонения природным явлениями и веры в существование различных духов. Для того, чтобы иметь возможность скрываться от ураганов, дождей и прочих опасных природных явлений, а также для предотвращения внезапных нападений различных хищников, древние люди использовали пещеры в качестве естественного укрытия, скрывая входы и защищая места своего обитания. Некоторые племена первобытных людей использовали большие деревья для строительства жилищ, по своей форме напоминавших гнезда птиц. Такого рода поведение также можно рассматривать как животный инстинкт, поскольку благодаря многолетним научным наблюдениям за жизнью и повадками животных при помощи современных технологий было установлено, что животные также предпочитают прикрывать некоторые входы в свои жилища и места гнездования при помощи веток, листьев и камней. Это делается для того, чтобы защитить свое потомство.

В эпоху неолита по мере развития в человеческом обществе земледелия и животноводства люди стали жить в землянках и полуземлянках, которые позволяли им скрываться от хищников, змей, насекомых и воспитывать потомство в большей безопасности. Человек стремился изолироваться от тех опасностей, которые поджидали его в окружающем пространстве путем установления ограждений при входе в жилище. Изначально для этого использовались ветки и стволы деревьев, камни, а также прочие предметы.

Однако спустя некоторое время появились двери. Можно сказать, что люди создали двери как преграду, разделяющую мир на внутренний, который расположен в доме, и внешний, который расположен за пределами дома. Таким образом сформировалась особая семантика границы и постепенно оформились верования, связанные с ритуалом и образами защитников жилища.

В китайской традиции появление первых жилищ связывают с именем легендарного правителя Ю Чао（有巢氏）. В трактате «Хань Фэй-цзы» (280 - 233 гг. до н.э.) в разделе «Уду» («Пять напастей»《韩非子·五蠹》）приводится описание, согласно которому отмечается, что в древние времена человек не был в силах противостоять всем окружавшим его опасностям. В то время появился мудрец, который предложил построить жилища на деревьях. Народ оценил такое решение и провозгласил данного мудреца своим правителем [66, с. 1]. Согласно, китайским источникам, его звали Ю Чао（有巢氏）[67, с. 2]. Именно этому человеку приписывают важнейшие достижение строительства жилищ на деревьях, оказавшее влияние на дальнейшее развитие архитектуры （ ил.2 ）. Данное утверждение из китайских литературных источников подтверждается находками неолитической культуры Баньпо (半坡), которая расположена в окрестностях города Сиань（西安）. В этом месте были обнаружены гнезда-жилища, похожие по своей форме на описанные в трактате.

К моменту перехода в рабовладельческое общество по мере повышения производительных сил люди постепенно научились строить наземные жилища. В этот момент двери стали неотъемлемой частью архитектуры. С точки зрения формы и конструкции двери развиваются от одностворчатых до

деревянных двустворчатых (ил.3), которые становятся характерными для жилой архитектуры Китая. При этом изначально двери из массива дерева имелись только у знати, в то время как обычные люди часто использовали ограждения из доступных материалов (плетеные циновки, бамбуковые ширмы и др.). По этой причине наличие в жилище дверей стало ассоциироваться с богатством и властью его владельца. На этом фоне постепенно начала формироваться концепция парадного входа в жилище (ил.4), следствием чего явилось особое внимание к конструкции и декору дверей.

После перехода к феодальному обществу социальной единицей стала семья, проживающая в отдельном жилище. В это время двери стали более распространенным явлением. Начиная с периода Чуньцю (1046 до н.э.– 256 г. до н.э.) и заканчивая периодом династий Цинь (221-206 гг. до н.э.) и Хань (206 до н.э. – 220 г. н.э.) благодаря развитию технологии строительства появились дощатые двери, таким образом конструкция двери получила фиксированную форму. Во время династий Цинь и Хань семантика дверей еще больше укрепилась в качестве атрибута статуса хозяина жилища. А сила власти и почтение к императору подчеркивалось возведением городских ворот, начинавшихся с внешних крепостных стен и заканчивающихся дворцовыми воротами. Богатые украшения и величие возведенных ворот демонстрировали престиж и власть императора. Таким образом, наиболее ранним стилем в оформлении и конструкции дверей является ханьский стиль (ил.5). Позже появляется все больше типов и названий древнекитайских дверей, таких как специализированные входные ворота в город, ворота в храмы, дворцы и пр. Постепенно формы входных ворот также усложняются

и становятся все более уникальными. При этом формируются нормы и стандарты, использующиеся для строительства разных видов ворот и дверей.

В эпоху династий Мин（明 1368-1644） и Цин（清 1644-1911）произошел расцвет традиционной китайской архитектуры. Для данного периода характерно большое разнообразие стилей и художественных направлений. Двери и ворота, изготавливавшиеся в это время, создавались с высоким уровнем мастерства. Однако подобные расписные и резные двери и ворота использовали в основном представители знати (ил.6), в то время как простое население по-прежнему оформляли жилище упрощенными по своей форме и качеству дверьми (ил.7).

Термин «мэншэнь», который дословно переводится как «дух дверей» впервые появился в литературных источниках при династии Хань (汉). Так, в «Ли цзи»（《礼记·丧服大记》）в разделе, посвященном траурным ритуалам описан случай, когда при проведении похоронной церемонии в доме чиновника, незадолго до ее начала, правитель государства пришел также проститься с известным представителем чиновничьей знати, но при входе в дом император был вынужден положить овощи в качестве жертвы для духа мэншэня, поскольку, как утверждалось, мэншэнь не видел правителя ранее. Таким образом правитель проявил уважение к духу-охранителю, после чего смог войти в жилище [67, с. 1]. Происхождение изображения духов-защитников мэншэней было напрямую связано с пониманием людьми функции и значения дверей – то есть границы перехода из окружающего пространства к пространству обитаемому – жилого дома. Люди верили в то, что именно различного рода духи и божества являются хозяевами окружающего пространства, управляют природой, жизнью и судьбой

человека. На этом фоне в китайском обществе естественным образом сформировалось понимание того, что у жилища также могут существовать свои духи, защищающие его. Таким образом, появление веры в духов мэншэней стало исторически традиционным явлением в китайском обществе.

Еще в древние времена люди верили, что растения или животные обладают в некоторой степени родством с человеком. По этой причине возникла вера в то, что подражание и воспроизведение образов животных может предать исходящую от них сверхъестественную силу и их изображениям. Такой тип мышления называется анимизмом. Согласно анимистическим представлениям, считалось, что все вещи в природе имеют души. На основе данного представления возникло поклонение тотемам тех или иных животных, когда люди проводили ритуалы соединения с тотемами своего рода посредством приношения жертв, таким образом животные становились родовыми духами предков.

Внешний вид тотема подбирался на основе естественной окружающей среды, на основе культа плодородия, а также на основе местных верований в духов природы и божеств. Так, например, для жители государства Ся（夏）, в основном проживавших на территории современной провинции Хэнань（河南）в районах ее западных границ с характерными для этой местности растениями тростником и камышом, они стали священными и почитаемыми, а форма листьев этих растений была связана с идеей плодородия. Население династии Шан (XVI – XI вв. до н.э.) в основном происходило из восточных прибрежных районов Китая, таких как Шаньдун（山东）, Цзянсу（江苏）, Чжэцзян（浙江）и Хэбэй（河北）, поэтому среди их анимистических символов

были раковины моллюсков, которые также связывали с женским началом и символикой плодородия. Предки людей, живших во время династии Чжоу（周 XI – III вв. до н.э.）проживали в местности, где росли персиковые деревья, которые ассоциировались у них с упорством и неукротимостью, а главным родовым духом стало персиковое дерево, образ которого позже стал почитаем и в династии Хань（汉）[68, с. 299-300]. Таким образом, родовые духи предков стали также прародителями образов духов защитников мэншэней. Из этого можно сделать вывод, что ранние прообразы мэншэней стали формироваться из примитивного поклонения духам природы и тотемам, где в рамках проводимых ритуалов широко использовались различные природные объекты, являвшиеся символами и оберегами для людей. Это подтверждают и археологические находки. Так, на участке № 1 неолитической стоянки Баньпо（半坡） был обнаружен грубый глиняный горшок с крышкой, зарытый под порогом во время строительства дома. Кроме того, под фундаментом дворцовых построек династии Шан（商） в руинах ее столицы города Инь были захоронены останки скота и людей. Под каждым местом расположения дверей находили по четыре или по пять групп останков людей с копьями, щитами и панцирями. Археологи предположили, что эти люди являлись мистическими охранниками дома [69, с. 415-416]. Таким образом исследователи пришли к выводу, что размещение предметов, а в дворцовых постройка и реальных людей под дверями жилища имело определенную цель – охранять внутреннее жилое пространство. Поскольку двери преграждали проход внутрь жилища, в китайском обществе того времени уже существовали поверья в мистические силы входных дверей. По этой причине возникли определенные жертвенные обряды, цель которых

заключалась в поклонении духам дверей. С течением времени в обрядах жертвоприношений духам-защитникам дверей происходили изменения и вместо людей в жертву стали приносить животных, а затем их заменили изображения, выполненные из разных материалов и символические предметы. Место жертвоприношений также изменилось, вместо порога жертвы стали располагать над дверями. В основном это украшения в форме мэншэней из древесины персикового дерева, по суевериям, обладающей магическими свойствами. Их вешали над дверями или слева и справа от дверей. Такие украшения, по поверьям, привлекали благополучие и ограждали от нечистой силы. Духов-защитников дверей мэншэней вырезали из персикового дерева в виде животных и растений, а затем в образах Шэнь-шу и Юй-люй.

Китайские божки из персикового дерева, охраняющие вход в дом от нечистой силы, духи-хранители дома Шэнь-шу и Юй-люй обладают длинной историей, легенды о них были широко распространены в народе. В «Шаньхайцзин» （《山海经》«Каталог гор и морей») древнекитайском трактате, описывающим реальную и мифическую географию Китая, соседних земель и обитающих там созданий, на который ссылался философ-энциклопедист Ван Чун （王充） в своем произведении «Лунь хэн – о нечистой силе» （《论衡·订鬼》） («Взвешивание суждений»), есть следующая цитата: «Посреди безбрежного океана есть гора Душо（度朔）, на которой растет огромное персиковое дерево, чьи ветви обвиваются вокруг на три тысячи ли, а в северо-восточной части между ветвями дерева

находятся Ворота Демонов, место, через которое проходят все духи. На горе жили два божества, одного звали Шэнь-шу（神荼）, второго Юй-люй（郁垒）, они отвечали за контроль над всей нечистой силой. Если они обнаруживали духа, который причинил зло, они связывали его тростниковыми веревками и скармливали тиграм. Поэтому Желтый император установил ритуал изгнания нечистой силы в определенное время, воздвигнув большую статую из персикового дерева с изображениями Шэнь-шу（神荼）, Юй-люя（郁垒） и тигра на фоне дверей, повесив на нее тростниковые веревки в качестве защиты от злых духов» [70, с. 4-5]. Это первый письменный источник, в котором были зафиксированы образы Шэнь-шу（神荼）и Юй-люй（郁垒）. Именно благодаря использованию описываемых в трактате духов-хранителей и таких растений как тростник (тростниковая веревка) и персиковое дерево, они стали выполнять ту же функцию отпугивания злых сил. Поскольку божества скармливали тиграм злых духов, образ этого животного также стал важным для изгнания нечистой силы. Изображение тигров на зданиях имеет древнее происхождение. В эпоху Шан（商） тигры изображались на бронзовых сосудах в виде рельефов;（ил. 8） в Чжоу（周） их также изображали на дверях залов, где император вел государственные дела. Божки из персикового дерева, Шэнь-шу（神荼）, Юй-люй（郁垒）посредством мифов и легенд эволюционировали от природных объектов к персонифицированной форме. Изначальной формой Шэнь-шу（神荼） и Юй-люя（郁垒）были

растения. Шэнь-шу（神荼） происходит от цветка тростника, Юй-люй（郁垒） от лотоса. Их первоначальная роль была тесно связана с поклонением божеству Праматери, считалось, что в этих цветах живет ее душа [68, с. 288-299]. Это свидетельствует о том, что Шэнь-шу（神荼） и Юй-люй（郁垒） изначально были связаны с культом предков, впоследствии люди стали просить у предков защиты и тотемы преобразовались в божественные образы.

С течение времени изображения духов-защитников дверей мэншэней стало более разнообразным. «Изготовление персикового талисмана осуществлялось из тонкой маленькой доски длиной 2-3 чи, величиной 4-5 цуней, на нем сверху изображался Суаньни（狻猊） (один из девяти сыновей дракона, похожий на льва), Байцзэ （白泽）(рогатый лев с головой дракона, одарённый речью и знаниями). Снизу же с левой стороны изображался Юй-люй（郁垒）, справой стороны Шэнь-шу（神荼）, поздравительные новогодние записи, а также молитвы о благополучии» [71, с. 61]. Таким естественным образом образ мэншэня от растения – персикового дерева перешел к дощечкам из персикового дерева с изображением или именами добрых духов, отгоняющих нечистую силу.

Древний культ предков перешел в конфуцианскую идею сыновней почтительности. Все, начиная с императорской семьи и заканчивая простолюдинами не только выражали почтение родителям при жизни, но и после смерти, поэтому большое внимание было уделено похоронным обрядам. Вследствие этого древние китайцы крайне серьезно относились к

строительству гробниц. Украшению и защите гробниц придавали особое значение. Из камня и кирпича вырезали изображения охранников（守卫）гробниц в виде реальных и фантастических животных. Примером может служить каменный барельеф в виде свирепого тигра в имперской гробнице династии Хань（汉） (ил. 9). Иным примером может быть настенный рисунок, расположенный в гробнице времен династии Хань в поселке Инчэнцзы（营城子） уезда Люйшунь （旅顺 бывш. Порт-Артур) провинции Ляонин（辽宁）. На рельефе изображены два воина, охраняющие двери гробницы (ил. 10). Кроме того, в уезде Ми （密县）провинции Хэнань（河南） на кирпичах были вырезаны изображения Шэнь-шу（神荼） и Юй-лэя（郁垒）с тигром (ил. 11).

В эпоху Западной Хань （西汉）(206 г. до н. э. — 9 г. н. э.) буддийская культура через Шелковый путь начинает проникать в Китай, а вместе с ней и такие ключевые буддийские концепции как законы кармы, сансара. Под влиянием буддийского искусства люди также начали строить храмовые гроты, по обе стороны от дверей храма для охраны святынь стали устанавливать образы воинов. После завершения эпохи Хань （汉）(206 г. до н. э. — 220 г. н. э) в Китае начался период длительной смуты и раздробленности. Это эпоха Вэй（魏）, Цзинь（晋）, Южных（南） и Северных（北） династий (220—589 гг.). Интеграция местной китайской культуры с иностранной буддийской обогатило форму мэншэней. Китаизация буддизма привела к появлению изображений мэншэней в виде телохранителей небесного владыки, которые изображались в образе

свирепых воинов и располагались по обеим сторонам дверей. Подобный тип изображений становится характерным и для храмов, посвященных предкам.

В феврале 1931 года на горе Маншань（邙山) на севере г. Лоян（洛阳）провинции Хэнань（河南）, был обнаружен каменный храм предков, датированный эпохой Северная Вэй（北魏）. Поскольку на камни храма были нанесены такие надписи, как «сын в трауре», «вечное спокойствие» «孝子宁万寿》）, в академическом сообществе данный храм получил наименование «Храм вечного умиротворения»（《宁懋石室》） (ил. 12). С двух сторон дверей храма были высечены изображения воинов (ил. 13). Их лица свирепы, тела крепки, в руках оружие. Они являются классическими духами-защитниками дверей . Военные мэншэни каменного храма являются важным материалом для дальнейшей эволюции этих образов в виде духов-защитников ваджры, которые вобрали в себя образы настоящих полководцев и воинов. Мэншэни в виде диковинных Шэнь-шу（神荼） и Юй-люя（郁垒) постепенно заменяются могущественными мэншэнями воинов.

Однако образы животных также по-прежнему остаются в качестве духов-охранителей и изображения петуха занимает одно из главных мест [67, с. 36] (ил. 14). Считалось, что нечистая сила активна только в ночное время и крики петухов на рассвете ее изгоняют. Кроме того, в эпоху Южных династий впервые активно стала использоваться бумага для настенных картин с изображениями, изгоняющих злых духов.

До образования династии Суй （隋朝 581-617 гг.) исторических источников, в которых было бы зафиксировано упоминание о мэншэнях,

было немного. Только во времена династии Тан（唐朝 618-907 гг.), когда развитие китайской культуры и искусства достигло своего пика, а буддизм стал доминировать, количество мэншэней на дверях храмов и пагод значительно увеличилось. В последствие, в результате частых смут и войн храмы были разрушены и многие изображения не дошли до наших дней. Особенно следует отметить, что в период династии Тан на дверях и воротах часто стали изображать Чжун Куя（钟馗）- одного из главных божеств даосского пантеона, а также сцены, как он ловит и поедает злых духов (ил. 15). Данная сцена, согласно легенде, воссоздана известным танским художником У Даоцзы（吴道子） со слов императора Сюань-цзуна（唐玄宗）, который пересказал свое сновидение. Внешний вид персонажа сцены неэстетичный, часто его называют «проклятием духов» (《神判》）(ил. 16). Сюжет с Чжун Куем стал очень популярен среди народа. Кроме того, следует отметить, что в эпоху Тан （唐） изображения мэншэней все более приобретают антропоморфные черты.

Военные образы мэншэней от эпохи Сун（宋）, Юань（元）, Мин（明）, Цин（清）и до Китайской Республики варьировались. Появлялось множество новых образов, но самой известной, распространенной и долговременной парой мэншэней после Шэнь-шу （神荼）и Юй-люя（郁垒） стали Цинь Шубао（秦叔宝） и Юйчи Гун（尉迟恭）. Здесь есть связь с легендой о Ли Шимине （李世民）(императоре Тайцзуне из династии Тан)（唐太宗）, который страдал странной болезнью и постоянно

видел сны о злых духах, преследующих его по ночам. Часто он не мог заснуть и испытывал мучения. Увидев, что лицо императора темнело, сам он худел, два генерала, Цинь Шубао （秦叔宝） и Юйчи Гун（尉迟恭）вызвались охранять его по ночам. Император обратил внимание на то, что генералы были пожилые и сжалился над ними, вызвал придворных художников и приказал им сделать детальные портреты генералов. Портреты повесили на дверях императорской опочивальни и злые духи, будучи не в состоянии отличить настоящих генералов от их изображений, не осмеливались проникнуть к императору. Вскоре эта история распространилась и с тех пор Цинь Шубао （秦叔宝） и Юйчи Гун （尉迟恭） стали известны, пользовались наибольшим доверием простых людей и по сей день являются главными духами-защитниками дверей. Образы Цинь Шубао （秦叔宝）и Юйчи Гуна （尉迟恭）(Цзиндэ)（敬德）, представлены Се Чжэнем（解珍）, Се Бао（解宝）, Лу Фаном （吕方） и Го Шэном（郭盛） в классическом романе «Речные заводи»（《水浒传》）, а также Чжао Юнь（赵云）и Ма Чао （马超）из царства Шу （蜀国）периода Троецарствия（三国）и так далее. Можно заметить, что в ранний период времени не существовало определенной иконографии для образа мэншэней. В китайском фольклоре широко распространены генералы с необычайными навыками, верные и добродетельные министры, и даже странствующие даосы с безграничными магическими способностями. Таким образом, на эволюцию образа мэншэней большое влияние оказал и народный фольклор.

Однако здесь возникает вопрос: почему при наличии такого большого количества военных достижений прошлых династий в истории Китая наибольшую популярность среди образов духов мэншэней получили именно генералы династии Тан（唐）? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, требуется более детально изучить историю, связанную с появлением их образов в качестве духов мэншэней.

Цинь Цюн（秦琼） (? – 638 гг.), также известный как Цинь Шубао（秦叔宝）, был выдающимся воином династии Тан（唐）. Он был известен как один из 24-х героев, основавших династию Тан（唐）. Цинь Шубао родился в Личэне（历城） в провинции Цичжоу （齐州совр. Цзинань（济南）, провинция Шаньдун（山东）). Он также был одним из двадцати четырех министров в правительстве Линъянь（凌烟阁）. Отец Цинь Цюна（秦琼） ранее служил в армии у Хун-вана （王弘）в городе Сяньян（咸阳） во времена династии Северная Ци（北齐）. Во время правления императора Дае（大业） из династии Суй （隋）сам Цинь Цюн（秦琼) пошел по стопам отца и стал служить под командованием известного в Китае генерала Лай Хуэр（来护儿）, где получил уважение за свои достижения и храбрость на службе. После того, как мать Цинь Цюна（秦琼） скончалась, Лай Хуэр послал гонцов, чтобы выразить соболезнования. Это продемонстрировало хорошие отношения между Лай Хуэром（来护儿） и семьей Цинь Цюна（秦琼）. В смутные времена, которые наступили в конце династии Суй（隋）, началась череда военных мятежей, а также народных восстаний. В этот момент Цинь Цюн（秦琼） перешел в лагерь к Чжану Сюто（张须陀）. Он сражался против лидера повстанческой армии Лу Минюэ（卢明月） в уезде Сяпи （下邳）(в настоящее

время уезд Суйнин（睢宁） в провинции Цзянсу（江苏）). В этот момент силы противоборствующих сторон имели неравные условия. После более чем десяти дней сражений армия Чжана Сюто（张须陀）была истощена, потеряв много людей, а также, не сохранив достаточного количества провизии. В этот критический момент, желая отступить, но опасаясь дальнейшего преследования противника, Цинь Цюн（秦琼）и Ло Шисинь（罗士信）выступили вперед, поведя тысячу солдат, чтобы атаковать лагерь противника, прикрыв тем самым безопасное отступление своей армии. Цинь Цюн（秦琼） и Ло Шисинь （罗士信）совершили успешное нападение за счет своих умений, опыта и храбрости. Чжан Сюто（张须陀）воспользовался возможностью, чтобы перегруппироваться и перехватить инициативу. В конечном итоге действия Цинь Цюна（秦琼） привели к военной победе своего генерала. За свою храбрость и умения Цинь снискал великое уважение и почет среди сослуживцев.

В последующих сражениях Цинь Цюн（秦琼） получил высокий военный чин за свои успехи. Через некоторое время при нападении на армию мятежного генерала Чжан Сюто（张须陀）он потерпел поражение и погиб. Цинь Цюн（秦琼）привел разбитые войска к генералу Пэй Женьчжи（裴仁基）, после чего перешел на службу к полководцу Ли Ми（李密） вместе с Пэй Женьчжи（裴仁基）. Ли Ми （李密）был очень доволен сдачей Цинь Цюна（秦琼） и назначил его командующим конницей. Существует история, согласно которой однажды Ли Ми（李密） был ранен стрелой в бою. Он упал с коня и потерял сознание. В этот момент солдаты, охранявшие его, разбежались, что создало риск захвата Ли Ми（李密）солдатами противника. В этот момент Цинь Цюн（秦琼） бросился на самоотверженную защиту

своего командира. Он смог перегруппировать войска и отбить нападение. Позже за свои заслуги Цинь Цюн（秦琼） получил новое звание – генерала по прозвищу «Лунцзи»（龙磯 «Драконий утес»), став главнокомандующим армии Вана Шичуна（王世充）. Недовольный хитростью Вана Шичуна（王世充） Чэн Яоцзинь（程咬金） и другие командиры покинули Ван Шичуна, обратившись к Ли Шиминю（李世民） (личное имя первого императора династии Тан, Гао-цзу（唐高祖）), где были назначены командующими конницей. После этого Цинь Цюн（秦琼） последовал за примером сослуживцев и отправился в стан к Ли Шиминю（李世民）. Позже в битве при Мэйлянчуань（美良川） полководец Юй Чигун（尉迟恭） также вступил на службу зарождающейся империи Тан. Он получил множество наград за свои боевые подвиги. Он победил войска многих противников династии Тан, таких как Вана Шичуна（王世充）, Доу Цзяньдэ（窦建德）, Лю Хэйкэ（刘黑闼） и др. Цинь Цюн（秦琼） внес вклад в установление династии Тан и получил статус «И-гогуна» （《翼国公》）(феодал надела И) [72, с. 2501-2502].

Цинь Цюн（秦琼） не только совершил выдающиеся военные подвиги во время формирования династии Тан（唐）, но и решительно встал на сторону новоизбранного императора Ли Шиминя（李世民） во время «переворота у ворот Сюаньумэнь（玄武门）», что являлось частью внутренних конфликтов в зарождающейся империи. Он также участвовал в убийстве принца Цзяньчэна （建成）и царя Юаньцзи（元吉）, тем самым помогая прийти Ли Шиминю（李世民） взойти на императорский трон. На девятом году правления императора Тан（唐） Удэ （武德 626 г.) наследным принцем был провозглашен Ли Шиминь（李世民）. Через некоторое время он вступил на

престол и сменил имя на Чжэньгуань（钟馗）, согласно обычаям выбора имени на основе девиза правления. Цинь Цюн （秦琼）был вознагражден за доблестную службу, став ключевым генералом империи Тан. Ему было отдано в распоряжение владение в 700 дворов, а также личный военный отряд. В конце своей жизни Цинь Цюн серьезно заболел, что он прокомментировал следующими словами: «Я всю жизнь сражаюсь на коне. В сотнях сражений я неоднократно получал ранения. Как же я раньше не получал таких недугов?»(《旧唐书》卷六十八《秦叔宝列传》). На двенадцатом году правления Чжэнгуаня （贞观 638 г.) Цинь Цюн（秦琼） скончался после тяжелой болезни. После смерти он был похоронен в Сюйчжоу（徐州） и получил посмертное имя Цинь Шубао（秦叔宝）[72, с. 2501-2502].

Портрет генерала Цинь Цюна（秦琼） находился в павильоне Линъянь（凌烟阁）дворца династии Тан, где были реликвии, связанные с великими героями империи. Легендарная жизнь Цинь Цюна （秦琼）позже также была отмечена в литературе и театральных постановках. Его также часто называют младшим братом императора по крови. Существует множество реликвий, связанных с жизнью Цинь Цюна（秦琼） Так, среди подобных мемориальных мест можно отметить его захоронение, особняк, где жил Цинь Цюн（秦琼） и др. До сих пор в округе Цзинань（济南） сохранилась каменная стела с надписью «Родина Цинь Шубао, генерала империи Тан».

Юйчи Гун（尉迟恭） (585–658 гг.) при рождении именовался Цзиндэ（敬德）. Он был уроженцем города Шаньян（善阳）, который располагался в провинции Шочжоу （朔州 современный уезд Шо（朔县） в провинции

Шаньси（山西）). Как и Цинь Цюн（秦琼）, Цзиндэ Гуном （尉迟恭）был известнейшим генералом и одним из основателей династии Тан（唐）.

Юйчи Гун（尉迟恭）был одним из генералов ранней династии Тан（唐）. Несмотря на то, что к моменту перехода на службу к Ли Шиминю （李世民）Юйчи Гун（尉迟恭）не командовал большой армией, за счет своих превосходных боевых навыков он многократно спасал Ли Шиминя（李世民）от опасностей. Так, например, во время «переворота у ворот Сюаньумэнь（玄武门）» он не только убил Ли Юаньцзи（李元吉）, но и спас жизнь Ли Шиминя（李世民）. После этого он повлиял на Ли Шиминя（李世民）в принятии решений о реформировании структуры командования под своим личным началом, что в значительной степени переломило ход событий во время восстаний. Юйчи Гун（尉迟恭）обладал не только превосходными военными талантами, но и дальновидностью. После инцидента Сюаньвумэнь（玄武门）он выступал за освобождение мятежников вместо их убийства. Это решение ослабило внутренние конфликты, а также сохранило преданность многих именитых чиновников и представителей знати, таких как Вэй Чжэн（魏征）(политический деятель и историк периода династии Тан（唐）, составитель «Истории династии Суй（隋）»). По этой причине Юйчи Гуну （尉迟恭）был дарован титул У-гогуна （吴国公, феодал надела У). Позже император Тайцзун （太宗）(Ли Шиминь)（李世民） передал надел земли и большое количество шелковой ткани для Юй Чигуна（尉迟恭） и Чжансуня Уцзи（长孙无忌） (историк и политический деятель раннего периода династии Тан（唐）) за ту неоценимую помощь, которую они оказали у ворот Сюаньумэнь（玄武门）. Кроме того, чтобы отблагодарить Юйчи Гуна（尉迟恭） за

спасение своей жизни, император отдал Юйчи Гуну（尉迟恭）все имущество «Дворца Ци（齐）» и назначил его вторым почетным генералом наравне с Цинь Шубао（秦叔宝）. Юйчи Гун （尉迟恭）также имел надел с 1300 дворами, что подтверждается историческими записями Чжансуня Уцзи（长孙无忌）, Фан Сюаньлиня（房玄龄）, Ду Жухуэя（杜如晦）[73, с. 2495-2500].

Из-за прямолинейного характера и гордыни Юйчи Гуна （尉迟恭） каждый раз, когда он встречался с Фан Сюаньлинем（房玄龄）, Ду Жухуэем （杜如晦）, Чжансунем Уцзи（长孙无忌）, а также другими чиновниками, он часто высмеивал их в личных разговорах, подвергая сомнению их достоинства. Это даже иногда выливалось в публичные споры во дворце. Подобные конфликты привели к охлаждению отношений с этими людьми. Юйчи Гун （尉迟恭） покинул столицу и стал служить чиновников в провинциальном владении. На третьем году правления императора Чжэнгуаня （贞观三年 629 г.) Юй Чигун（尉迟恭）стал губернатором Сянчжоу（襄州） (современный Сяньян（襄阳）провинция Хубэй（湖北）). На пятом году правления Чжэнгуаня（贞观五年） (631 г.), поскольку Юй Чигун（尉迟恭）имел схожие заслуги перед императорским дворцом, что и Чжансунь Уцзи（长孙无忌）, Фан Сюаньлин）（房玄龄） и Ду Жухуэй（杜如晦）, каждый из его сыновей получил по феодальному наделу. На шестом году правления Чжэнгуаня （贞观六年 632 г.) он переехал в Тунчжоу（同州） (современный уезд Дали（大荔） в провинции Шэньси（陕西）) в качестве губернатора.

В одиннадцатом году правления императора Чжэнгуаня（贞观十一年） (637 г.) Юйчи Гуун （尉迟恭） был присвоен заслуженный титул наследственного губернатора региона и передана область Сюаньчжоу（宣州）,

а также представлен новый именной титул «Э-гогун»（鄂国公） («феодал надела Э»).

Помимо своих военных заслуг Юйчи Гун（尉迟恭） был честным и искренним человеком. Он никогда не скрывал правды и был прямолинеен, а также был готов пойти на любые жертвы и выдерживать любые испытания ради достижения поставленной задачи. По этой причине многие жители Поднебесной стали поклоняться его образу как духу-защитнику дверей мэншэню. Многие изображения Юйчи Гуна（尉迟恭） дошли до наших дней. Несмотря на то, что Юйчи Гун（尉迟恭） также считался тщеславным человеком, однако его честность и прямолинейность не позволяли ему совершать поступки со злым умыслом.

Место рождения Юйчи Гуна（尉迟恭）, уезд Шо（朔县） в провинции Шаньси（山西）, расположен на севере провинции Шаньси（山西）. Этот уезд исторически был место столкновения национальности хань (доминирующего этноса Китая) и кочевых народов. По этой причине воинственность и любовь к боевым искусствам характерны для жителей данного региона. Так, например, среди обычаев местных жителей существовал обряд подвешивания лука и стрел у дверей дома, когда в семье рождался мальчик. Это, согласно поверьям, давало ребенку смелость и навыки хорошего воина в будущем. Под влиянием подобных обычаев, Юйчи Гун не мог не быть искусным и храбрым воином. Юйчи Гун（尉迟恭） умело владел оружием, знал множество боевых приемов, а также обладал боевой хитростью. Среди боевых доблестей, приписываемых Юйчи Гуну можно отметить мнение о том, что он совершал конные наступления, яростно и стремительно прорываясь через ряды врагов, начиная сеять панику. Среди

наиболее известных сражений Юйчи Гуна （尉迟恭）известна битва с Ли Юаньцзи（李元吉）, где он был ранен, но вопреки ожиданиям соперника смог одержать победу. Навыки и доблесть, с которой сражался Юйчи Гун（尉迟恭）, поразили Ли Шиминя（李世民）, будущего императора династии Тан（唐）. После этого благодаря деятельности историков и личность Юйчи Гуна（尉迟恭） обросла множеством мифов [73, с. 2495-2500]. Помимо этого, личность Юйчи Гуна（尉迟恭）была воспета во многих операх и театральных постановках, а также литературных произведениях. Все это стало основой для формирования образа, способного одним своим видом отпугнуть любые наваждения и злых духов.

В действительности в многотысячелетней истории Китая было большое количество генералов и причина выбора простым народом именно Юйчи Гуна（尉迟恭） и Цинь Цюна （秦琼）в качестве прообразов мэншэней исходит из того, что со временем их образы стали собирательными. Ритуальная роль мэншэней стала необычайно важной – хранить безопасность семьи. Образы генералов обеспечивали спокойствие и уверенность, поскольку в жизни они были верны и преданы императорам, честно исполняли свой долг, были сильными и неподкупными. Требования к ним высоки, гораздо выше, чем к обычным воинам, и, по-видимому, Юйчи Гун（尉迟恭） и Цинь Цюн （秦琼）заслуженно стали мэншэнями – духами защитниками входа в жилище.

В эпоху Сун （宋 960-1280 гг.) мэншэни также изображались как ханьские Шэнь-шу（神荼） и Юй-лэй （郁垒）. Они запечатлены в

стихотворении Янь Шу（晏殊） «Новый год»（《元日》）: «новогоднее вино выдержано, Юй-лэй и Шэнь-шу защищают покои» [74, с. 1948]. Несмотря на то, что в эпоху Сун （宋） мэншэней называли Юй-лэй （郁垒） и Шэнь-шу （神荼） но их образы стали отличаться от прежнего свирепого вида охотников за духами, чаще они представлены в военизированном виде – в латах и шлемах. Образы мэншэней в военном обличие можно было увидеть повсеместно. Это было связано с тем, что династия Сун （宋） часто противостояла сопредельным влиятельным политическим формированиям. В канун Нового года в столице империи Сун （宋） Кайфыне уже продавали печатные и ручные изображения мэншэней. Кроме того, была распространена традиция одеваться в мэншэней, о чем писал Мэн Юаньлао （孟元老）в летописи «Записи прекрасных снов о Восточной столице»（《东京梦华录》）[75, с. 36].

Изображений мэншэней от периода правления монгольской династии Юань （元 1280—1367 гг.) осталось крайне мало, однако они неоднократно появлялись в юаньской драме цзацзюй. Множество драматургов данной эпохи в то время черпали вдохновение в общественной жизни, и в части их репертуара сохранились народные нравы и обычаи. К примеру, в пьесе «Душа убитого»（《玎玎珰珰盆儿鬼》） упоминается новогодний обычай наклеивать на двери картинки с мэншэнями. В тексте пьесы упоминается мэншэнь, который: «С ненавистью к Нэчжа （哪吒） крепко сжимает свою

секиру»[77, с. 19], что свидетельствует о том, что мэншэни изображались с массивным холодным оружием. Можно сказать, что юаньская драма цзацзюй – это своего рода хвалебная песнь героям. Продуктом цзацзюй стало большое количество героических образов, среди которых часто фигурируют Цинь Цюн （秦琼）, также известный как Цинь Шубао（秦叔宝）и Юйчи Гун （尉迟恭). Они встречаются в репертуаре известного драматурга Гуань Ханьцина（关汉卿）, например, в опере «Юйчи Гун даньбянь до шо»（《尉迟恭单鞭夺槊》）, «Гун цзян тан»（《恭降唐》）, а также в опере Шана Чжунсяна （尚忠贤）«Юйчи Гун сань до шо»（《尉迟恭三夺槊》）, что навеки сохранило память о Цинь Цюне（秦琼） и Юйчи Гуне（尉迟恭）. Посредством яркой и живой формы цзацзюй широкая аудитория ознакомилась с подвигами воинов эпохи Тан. Несмотря на то, что до нас не дошли изображения или записи о Цинь Цюне （秦琼）в роли мэншэня, их блистательные подвиги глубоко укоренились в сознании китайского народа.

По сравнению с предыдущей эпохой периоды династий Мин（明 1368-1644) и Цин（清 1616-1911 гг.) были богаты на изображения мэншэней. В минскую эпоху достаточно высокого уровня достигло развитие типографии, изготовление туши и других красок. Под влиянием цзацзюй, где ключевыми персонажами были мэншэни, в народе утвердилось уважение к героям и полководцем. В данную эпоху в образах мэншэней чаще всего выступают Цинь Цюнь（秦琼） и Юйчи Гун（尉迟恭）, одновременно с этим в этой

роли стали появляться персонажи сказок, легенд, рассказов, например, Чжао Юнь（赵云）, У Юань（伍元）, Гуань-Юнь（关羽）, а Шэнь-шу（神荼）и Юй-люй （郁垒）постепенно стали терять свое значение.

Во время правления династии Цин （清 1644 — 1911 гг.) концентрация народных обычаев и верований в мэншэней стала беспрецедентно высокой. В фольклоре присутствовали исторические полководцы, героические мэншэни, но появляются и мэнь-шэни в виде гражданских чиновников, что было связано с надеждой на то, что дети добьются успеха и высокого положения в жизни, которое в китайском обществе напрямую зависело от получения образования, поэтому мэншэни также изображались с пожеланием «сдачи пятью сыновьями экзаменов на учёную степень»（《五子登科》） и придворными лентами（带子随朝）. Кроме того, мэншэни изображались в виде Цайшэня （财神） (божества богатства) или бессмертных близнецов Хэ-Хэ （和合二仙божества единения, согласия, гармонии). Образы мэншэней становились более разнообразными. Помимо вышеперечисленных традиционных, появлялись также мэншэни «на удачу»（《福》）, «новогодние»（《春》）, «привлекающие богатство»（《招财进宝》）, все они были направлены на обретение счастья, добра, благополучия и являлись свидетельством стремления народа к лучшей жизни. Помимо Цин Шубао（秦叔宝） (Цинь Цюна)（秦琼） и Юйчи Гуна（尉迟恭）, военные образы мэншэней в цинскую эпоху представлены многочисленными героями китайской драмы и исторических романов, среди них герои романа

«Троецарствие» （《三国演义》）Чжао Юнь （赵云）и Чжан Нань（张南）, герои романа «Возвышение в ранг духов» （《封神演义》） - зажигающие огонь даосские монахи （燃灯道人） и Чжао Гунмин（赵公明）, герои «Обычного романа Восточной Хань»（《东汉通俗演义》） Ма У（马武） и Тао Ци（姚期）, персоналии «Повествования о [династиях] Суй и Тан» （《隋唐演义》）Пэй Юаньчжуан （裴元庆）и Ли Юаньба（李元霸）, герои «Анналов семи сильнейших царств»（《前后七国志》） Пан Цзюань （庞涓）и Сунь Бинь（孙膑）, персонажи «Повести о генералах семьи Ян»（《杨家将演义》） Мэн Лян（孟良）, Цзяо Цзань（焦赞）, Ян Яньчжао （杨延昭）и Му Гуйинь（穆桂英）, герои шаосинской оперы - сказа-декламации с пением под барабан «Сяньляньпа»（《香莲帕》） Сюй Яньчжао（徐延昭）, Ян Бо（杨波）, герои пьесы «Дуйцзиньчжа» （《对金爪》）Ма Чао （马超）и Ма Дай（马岱）. Иногда пару мэншэней представляли герои разных эпох, к примеру, У Юань（伍元） (?-484 гг. до н.э.) из «Дун Чжоу лего чжи» （《东周列国志》«Сказание об уделах Восточного Чжоу») изображается совместно с Чжао Юнем（赵云） (?-229 гг.) из «Троецарствия»（《三国演义》）. Важно отметить, что изображение военных героев в качестве мэншэней тесно связано с популярной литературой времен династий Мин（明） и Цин（清）.

В эпоху Цин（清） количество мастерских, где создавали изображения мэншэней, увеличилось, вследствие чего повышается и уровень их производства. К примеру, в поселке Чжусянь（朱仙镇） округа Кайфэн（开封） провинции Хэнань（河南）, поселок Янлюцин（杨柳青镇） в районе Тяньцзинь （天津）, деревне Таохуа （桃花坞镇） в Сучжоу （苏州）, в городе Мяньчжу （绵竹市） провинции Сычуань （四川） и т. д. В дополнение к первоначальному назначению – изгнанию злых духов и устранения бедствий, мэншэни также получили новую функцию – привлечение удачи и добрых предзнаменований. Возросли требования и к эстетическому изображению духов-охранителей.

После Синьхайской революции (1911-1912 гг.), междоусобиц 1920-х годов, жизнь простого народа стала особенно тяжелой. Печатные доски для создания картин с мэншэнями в большинстве своем были утрачены. Во время Войны сопротивления Японии （日本 1937-1945) на антияпонской опорной базе в Яньане и в глубоком тылу художники при помощи традиционной техники и форм создавали произведения с новым патриотическим содержанием, призывами вступить в армию и дать отпор врагу. Таким образом, мэншэни в это время выполняли важную патриотическая роль спасения государства.

В эпоху Цин уже сложилась определенная традиция в расположении различных образов няньхуа в пространстве китайского дома. Как правило, в доме были главные входные двустворчатые двери, они назвались «ворота». На них размещали образы военных мэншэней Шэнь-шу – Юй-люйя и Цинь

Шубао – Юйчи Гуна, а также образ Чжун Куя. На второй двери обычно располагался образ «книжного» мэншэня его изображение также вешали на дверь комнаты, где жили пожилые члены семьи.

С точки зрения иконографии для художественного анализа в диссертации были отобраны наиболее распространенные и признанные образы мэншэней в северной и южной школе няньхуа. Это военные мэншэни Цинь Шубао（秦叔宝） и Юйчи Гун（尉迟恭）. В иконографии военных мэньшэней можно выделить несколько типов:

– «Мэншэни с плетью и булавой на лошадях»（《马上鞭锏》）(ил. 17);

– «Мэншэни на лошадях с алебардами»（《马上提刀》）(ил. 18);

– «Стоящие мэншэни с алебардами»（《立刀门神》）(ил. 19);

– «Мэншэни с палицами»（《金瓜门神》）(ил. 20);

– «Идущие мэншэни с плетью и булавой»（《步下鞭锏》）(ил. 21);

– «Мэншэни, обхватывающие плеть и булаву»（《抱鞭门神》）(ил. 22).

Иногда в отдельных регионах изображения мэншэней дополнялись другими символами и образами, такими как цайшэни, фигуры знаменосцев, львы-суньи, тыквы-горлянки, пеоны и др., что усиливало благожелательную символику всего изображения.

1.3. Технико-технологические особенности ксилографических картин няньхуа

В качестве материала для няньхуа использовалась бумага. Производство бумаги впервые появилось во время династии Западная Хань（西汉）и получило дальнейшее развитие уже во время Восточной Хань（东汉）. Более разработанная технология изготовления бумаги и

легкодоступное сырье позволили снизить ее себестоимость. По этой причине в домах простых жителей Китая бумага стала появляться гораздо чаще. Изобретенная в эпоху Тан（唐) техника ксилографической печати стала более совершенной во время династии Сун （宋） , что обеспечило материальную и техническую поддержку для дальнейшего развития новогодних картин няньхуа. Поскольку напечатанные на деревянных досках гравюры стали изготавливаться в большом количестве по одним трафаретам, цены на них были достаточно низкими, что позволило простым людям приобретать их.

Процесс производства новогодних картин няньхуа выполнялся вручную. И сегодня он по-прежнему основан на старинной технологии изготовления, которая включает подготовку деревянных клише и ксилографическую печать. Гравюры, изготавленные путем ксилографической печати, имеют высокое качество и высокую точность при нанесении тех или иных цветовых блоков. Процесс ксилографической печати состоит из трех этапов: первый этап — подготовка рисунка будущей гравюры; второй этап — изготовление печатного клише; третий этап — печать изображения.

Первый этап. Создание рисунка. С одной стороны, картины няньхуа являются товаром. По этой причине было необходимо учитывать потребности рынка. С другой стороны, они были тесно связаны с жизнью народа. По этой причине перед изготовлением набросков для будущих няньхуа мастерам требовалось изучить особенности места, куда будут поставляться на продажу гравюры. Для этого проводился сбор информации,

на основе которой мастера подбирали необходимый размер гравюр, материалы, а также выбирали наиболее популярные темы и сюжеты.

Для производства новогодних картин няньхуа при разработке рисунков мастера должны были сначала определить размер будущих гравюр, которые определялись традиционным размером входных дверей. Кроме того, при изготовлении няньхуа использовали несколько многоразовых досок для нанесения краски, которые прикладывались при оттиске в разных местах гравюры, которые также должны были быть одного размера. Процесс создания наброска требовал от художника высочайшего мастерства и знаний в области иконографии образов и сюжетов, а также особенности последующего технологического процесса гравирования рисунка и цветной печати. В частности, мастер должен был уметь изобразить не только людей на картине, но и отобразить те или иные явления природы, животных, а также передать скрытое содержание и символику определенных событий и легенд. Помимо этого, при изготовлении няньхуа художник должен был также учитывать незаполненные области, расположенные вокруг персонажей на бумаге: необходимо было стремиться оставлять как можно меньше пустых мест, чтобы в процессе печати не допускать накопления краски в граничащих участках, которые могли приводить к деформации бумаги, а также растеканию и загрязнению рисунка из-за обильного скопления краски в отдельных зонах.

Второй этап: изготовление печатного клише – печатной доски. Метод ксилографической печати предполагает предварительную подготовку соответствующих печатных трафаретов и клише (послойное нанесение различных цветов и оттенков на бумагу при помощи предварительно

заготовленных деревянных печатных форм для каждого цвета). Деревянные клише для печати подразделяются на два вида: клише для нанесения основных линий и клише для нанесения основных цветов. Клише для нанесения основных линий специально используются для печати черных линий при создании линейного рисунка изображаемых предметов. Необходимо, чтобы линии, выгравированные на лицах персонажей, были четкими и аккуратными, в то время как линии, которые вырезаются для одежды, имели изгибы, придающие динамичность изображению. Также при подготовке клише мастера часто создавали дополнительные элементы вокруг основного изображения. А именно: указывали название места происхождения няньхуа, название сюжета, благие пожелания и т. д. Так, например, на пространстве, которое окружает область талии мэншэней из поселка Чжусянь, с левой стороны было указано название места происхождения, в то время как справа было написано название мастерской «Тяньшэнхао»（《天盛号》）.

Для нанесения одного цвета изготавливали одно клише. Но дополнительно делали трафареты для оттиска отдельных деталей. Так, специальные клише «лоукэбань»（《镂刻版》）изготавливали на многослойных пластинах из древесной коры, которые затем покрывали тунговым маслом, после чего высушивали. Далее на высушенной поверхности осуществлялась вырезка будущего клише. Данный вид клише использовался только для нанесения желтого и красного цветов. Помимо этого, существовал также отдельный вид «осенних» клише «цюцзибань»（《春季版》）, которые применяли при массовом производстве картин няньхуа перед Новым годом. Данные клише имели меньшее количество деталей, что ускоряло печать и

позволяло выпустить больше экземпляров няньхуа. Такого рода клише, как правило, использовали для нанесения пяти цветов. Одновременно с этим также существовали «весенние» клише под «чуньцзибань», которые использовались уже после встречи Нового года. Мастера в это время имели гораздо больше времени, по причине чего изготавливаемые клише имели более высокое качество, а также большее количество деталей. Как правило, при помощи таких клише на картину наносили семь и более цветов. Иными словами, в дополнение к клише, которые использовались осенью (цюцзибань)（秋季版）, добавлялись еще два клише. Так, например для того, чтобы добавить на изображении больше деталей, а также различных оттенков, использовали разные оттенки черного цвета при создании глаз, бороды, шлемов и прочих элементов. Они наносились тушевыми клише «шуймобань»（《水墨版》）. При обработке доспехов и украшений мэншэней использовали специальные клише под названием «таоцзиньбань»（《套金版》）, которые придавали металлический блеск на тех или иных участках изображения.

Обычно среди имеющихся пород дерева для создания печатных клише выбирали грушу. Для этого дерево распиливали на куски толщиной по 5 см, после чего размещали в проветриваемом помещении для сушки в течение одного или двух лет. Только после проведения данной процедуры полученную древесину можно было использовать. Далее происходила вырезка клише, размер которого зависел от заготовленного наброска. При более крупных размерах использовали гвозди в форме финиковых косточек для соединения нескольких дощечек вместе, что позволяло увеличивать площадь клише. Перед непосредственно вырезкой на поверхность дощечки

наносился слой растительного масла, который должен был сохнуть в течение определенного времени. Далее наносили второй и третий слой по аналогичной схеме. После естественного высыхания масла дощечка промывалась кипятком, а также использовался специальный скребок для того, чтобы устранить скопившееся скользкое масло с ее поверхности. Это позволяло придать доске шероховатую фактуру.

При помощи клейкой рисовой смеси на поверхность доски обратной стороной наносился подготовленный набросок. После высыхания клейкой смеси бумага смазывалась дополнительным слоем растительного масла, чтобы рисунок с обратной стороны мог выглядеть более четким, при этом деревянная дощечка увлвжнялась, чтобы при резке изображения на дереве нож не сталкивался с препятствиями и мог свободно перемещаться. В целях экономии материала клише обычно создавали на двух сторонах деревянных досок. Во избежание загрязнения изображения в процессе цветной печати, края деревянного клише шлифовали таким образом, чтобы они приобретали форму округлого и несимметричного квадрата (ил. 23) Шлифовка краев происходила до границ, не позволявших повредить вырезаемые линии рисунка. Кроме того, клише изготавливали в соответствии с представленным мастеру наброском, который имел различные цветовые участки, чтобы мастера могли правильным образом наносить краску на рассчитанные участки.

Третий этап: печать изображения.

Фиксирование бумаги. В ходе данного процесса осуществлялась фиксация отрезка бумаги при помощи специальных зажимов. Каждые 200-

500 гравюр няньхуа формировали группу изображений, которые считались отдельным блоком.

Определение положения содержимого будущей картины на бумаге. Наиболее важным аспектом данного процесса являлось определение положения клише для нанесения основных линий. Далее уже на основе определенного положения первого типа клише определялось место расположения для нанесения основных цветов. При настройке положения клише для нанесения основных линий требовалась точная работа мастера, в результате которой получались аккуратные линии, а также ровное распределение черного цвета по границам изображения. Весь комплекс действий требовал от мастера максимальной концентрации и зрительно-моторной координации.

Цветная печать. Порядок печати цветов обладал следующей последовательностью: черный, желтый, красный, зеленый, фиолетовый. Сначала печатали более светлые оттенки, после чего посредством большего количества наносимых слоев создавали более насыщенные участки. На первом этапе мастер правой рукой несколько раз поворачивал цилиндрическую щетку в лотке для краски. Это делалось для того, чтобы краска распределились по щетке однородно, а также для того, чтобы краски было достаточное количество. Далее при помощи щетки мастер равномерно наносил краску на рельефный рисунок дощечки. На этом этапе особое внимание уделялось количеству наносимой краски, поскольку при слишком большом скоплении краски на клише при переносе ее на бумагу область печати могла оказаться смазанной, в то время как при недостатке краски линии и цветовые блоки на бумаге могли не пропечататься. На втором этапе

мастер левой рукой размещал бумагу на подушке. Далее при помощи квадратной кисти, обернутой в специальное волокно, осуществлялись движения в разных направлениях на обратной стороне бумаги, чтобы перенести цвет с клише на бумагу. Равномерность печати зависило от степени давления при нажатии кисти. Помимо этого, при осуществлении печати мастер должен внимательно следить за силой нажима, поскольку бумага может легко порваться от чрезмерных усилий. В том случае, если сила нажима недостаточна, цвет печати распределяется неравномерно. После того, как один цвет был полностью нанесен на все участки всего блока из 200-500 листов бумаги, требовалось несколько часов, чтобы краска могла полностью пропитаться и высохнуть. Далее мастер мог перейти к следующему цвету. Приемы, которые использовались при нанесении других цветов, аналогичны тем, что были представлены выше. После нанесения всех необходимых цветов на все листы бумаги эти блоки размещались для высушивания в защищенном от солнца месте и после полного высыхания работу можно было считать законченной.

Для эффективного и массового производства картин няньхуа третий и четвертый этапы выполнялись большим количеством различных мастеров и учеников. Каждый из них выполнял только одну определенную операцию, далее они вместе работают над завершением гравюры. Вследствие этого большинство гравюр невозможно идентифицировать как работу одного мастера. Поэтому на гравюрах няньхуа часто помещено название лавки, где она продавалась или мастерскую, где была выполнена работа.

Глава 2. Историко-культурное развитие и художественные особенности няньхуа «Северная ива» центров Чжусянь и Янлюцин

2.1. Исторические условия формирования, средства художественной выразительности, образные трактовки мэншэней Чжусянь

Поселок Чжусянь（朱仙镇）, расположенный рядом с городом Кайфын（开封）, является одним из самых ранних мест изготовления новогодних картин няньхуа. Из-за своей близости к столице династии Северная Сун (北宋), удобного водного и наземного транспортного сообщения, способствовавших ксилографическому производству, данный поселок стал родиной картин няньхуа. Расположенный в провинции Хэнань（河南）город Кайфын（开封） был «древним городом семи династий»（《七朝古都》）, столицей государства Вэй（魏） в период Воюющих государств（战国）, позднего государства Лян（后梁国） в период Пяти династий（五代）, позднего государства Цзинь（后晋国）, позднего государства Хань（后汉国）, позднего государства Чжоу（后周国）, династии Северная Сун（北宋） и династии Цзинь（金）. Город был основан уже в период Чуньцю（春秋） (770-476/403 гг. до н.э.), а между 743 и 701 гг. до н.э. правитель Чжэн Чжуан（郑庄） построил город под названием Цифэн（启封）(изначальное название Кайфына) на территории, где сейчас находится древний поселок Чжусянь（朱仙）. Руины города Цифэн（启封）расположены в двух с половиной километрах к юго-востоку от современного

поселка Чжусянь（朱仙) достаточно хорошо сохранились. Исторические записи, сохранившиеся до наших дней, показывают, что город Цифэн（启封） был важным стратегическим центром более 2000 лет назад. Цифэн（启封） считался уездной единицей в эпохи династий Цинь（秦） и Хань（汉）. Наименование города Цифэн（启封） сохранялось до момента прихода к власти императора Лю Ци（刘启） в эпоху династии Западной Хань（汉） (156 г. до н.э.). Иероглиф, использовавшийся в имени императора, совпадал с иероглифом, который использовался в наименовании данного города. Чтобы избежать совпадения имен, император приказал изменить название города на Кайфын（开封）, которое с тех пор оставалось неизменным.

2.1.1. История возникновения ксилографии в центре Чжусянь: своеобразие технологии, иконографии и художественно-образных решений

Город Кайфын（开封） был столицей династии Северная Сун（北宋）[77, с. 14]. Он был самым процветающим городом своего времени благодаря реализации политики, направленной на уменьшение количества войн, которое вело государство и на развитие культуры. В плане культуры и искусства в это время также происходили значительные позитивные изменения, которые стимулировались личным интересом и предпочтениями императора. Это позволило сформировать особую культурно-художественную атмосферу в государстве. На фоне этого потребности

общества в сфере культурной жизни также заметно изменились. Политика, экономика, культура, технологии, а также многие другие сферы достигли наивысшего расцвета в Кайфыне（开封）. Особенно ярко достижения в данных сферах проявлялись во время династии Северная Сун（北宋） (960-1127 гг. н.э.). Предшественником новогодних картинок няньхуа поселка Чжусянь（朱仙） являются новогодние картинки, которые изготавливали в Кайфыне（开封）, а, возможно, даже к более раннему периоду. По этой причине, прежде чем внимательно рассматривать особенности новогодних картин няньхуа поселка Чжусянь（朱仙）, следует сначала ознакомиться с теми картинами, которые появились ранее в Кайфыне（开封）.

Кайфын расположен на восточной равнине провинции Хэнань（河南）к югу от большого аллювиального конуса выноса нижнего течения реки Хуанхэ（黄河）. Канал Тунцзи（通济） был вырыт в первый год правления суйского императора Дае (605 г. н.э.), чтобы соединить реки Хуанхэ（黄河）и Хуайхэ（淮河）. Данный канал был чрезвычайно важной транспортной артерией для перевозки государственного зерна по реке, постоянно обеспечивая продовольствием и прочими необходимыми предметами императорскую столицу. Кайфын также разбогател благодаря перевалке зерна и шелка транзитом через реки Янцзы（长江） и Хуайхэ（淮河）. Возможность судоходства означала важнейшую роль, которую играл Кайфы（开封） в качестве ключевого государственного коммуникационного узла,

позволяющего налаживать транспортировку зерна в город, а также эффективно заменять функции столиц предыдущих китайских династий, таких как города Чанъань（长安） и Лоян（洛阳）. Все это позволило Кайфыну также стать важнейшим политическим центром династии Северная Сун（北宋）. Уровень экономического и культурного развития, которого достиг Кайфын（开封） в качестве столицы династии Северная Сун（北宋）, является одним из наиболее заметных достижений в китайской истории. На панораме «По реке в День поминовения усопших» （《清明上河图》）(ил. 24), которую написал известный китайский художник династии Северная Сун（北宋） Чжан Цзэдуань（张择端）, представлен внешний вид города того времени, а также условия жизни людей различных слоев общества. В частности, на картине можно увидеть изображение множества торговых лавочек, мастерских, рынков. Данная картина не только демонстрирует детальный образ города, но и показывает уровень его экономической мощи.

Название поселка Чжусянь（朱仙） появилось во времена поздней династии Северная Сун（北宋）. Это древний центр, который расположен на расстоянии около 20 километров к югу от города Кайфын（开封）в равнинной местности с плодородной почвой. Здесь протекала река, известная в древности как Суньцзяду（孙家渡）), в настоящее время именуемая как Цзялухэ（贾鲁河）, которая впадала в Хуанхэ（黄河）. Поворотным

моментом в истории развития Чжусяня （朱仙）стало обустройство навигации по реке Цзялухэ（贾鲁河）. На седьмом году правления императора Хунчжи（弘治） из династии Мин （明 1494 г. н.э.) Лю Дася （刘大夏） расширил ее на более чем 35 километров, что способствовало процветанию поселка Чжусянь（朱仙), особеннос с XVII по XIX вв. В это время через Чжусянь （朱仙） проходили региональные перевозки и торговля зерном. Помимо этого, Чжусянь （朱仙）выполнял функции почтовой станции во времена поздней династии Северная Сун（北宋） и ранней династии Цзинь（金）[77, с. 15]. Поселок Чжусянь（朱仙镇）также имел крепость, которая охраняла наземный путь, проходящий в южной части провинции Хэнань（河南） до города Кайфын（开封）. И именно в этом месте объединялись наземные и водные транспортные потоки, по которым перемещались торговцы, превратив его в развитый транспортный узел, способствующий экономическому процветанию государства.

Обычай изготовления народных новогодних картин няньхуа в Кайфыне （开封） и Чжусяне （朱仙） имеет продолжительную историю. В настоящее время самая ранняя запись о существовании новогодних картин няньхуа была обнаружена в труде Мэн Юаньлао （孟元老 «Записи прекрасных снов о Восточной столице» (《东京梦华录》), который жил в период династии Сун（宋）. В частности, автор отмечал, что в канун Нового

года в Кайфыне（开封） на рынке продаются изображения духов мэншэней, изображения Чжун Куя（钟馗）, персиковые дощечки и талисманы для изгнания злых духов, праздничные изображения ослов и оленей. Кроме того, в описании столицы государства автор также отмечает, что за воротами Чжуцюэ（朱雀） к западу от моста Чжоуцяо（州桥） расположены фруктовые лавки, где также продают и новогодние бумажные картины. Согласно представленному описанию, перед зданием Сюаньдэ（宣德） и мостом Чжоуцяо（州桥）, который переходит на улицу Сида（西大街）, рядом со стоянкой для лошадей продавался жемчуг и новогодние разноцветные картины, уже широко распространенные в то время. Вместе с этим активно продавались различные благовония и изображения будд [75, с. 36]. Исходя из представленного описания видно, что в Кайфыне（开封） во время династии Северная Сун（北宋） при праздновании китайского Нового года Чуньцзе（春节）) каждая семья покупала и наклеивала у себя дома изображения духов мэншэней, Чжун Куя（钟馗）и другие няньхуа для пожелания людям благополучия, богатства, здоровья и удачи. Это стало важным новогодним обычаем во время Чуньцзе（春节）. После периода правления императора Чжу Шицзуна（朱世宗） под лозунгом Цзяцзин（嘉靖）(«Чудесное умиротворение», 1522–1566 гг.) в эпоху династии Мин（明）, развитие водного транспорта принесло поселку Чжусянь（朱仙）

существенное экономическое развитие, сделав его одним из четырех известнейших поселков Китая, где производились няньхуа и оказавшего влияние на такие центры как Ханькоу（汉口） в провинции Хубэй（湖北）, Цзиндэчжэнь（景德镇） в провинции Цзянси（江西）, а также Фошань（佛山） в провинции Гуандун（广东）. Помимо этого, во время правления императора Канси（康熙） в эпоху династии Цин（清） данный поселок достиг этапа наивысшего расцвета. Многие товары, производившиеся на севере государства, далее, перемещаясь на юг Китая, проходили через Чжусянь. Одновременно с этим, такие товары Южного Китая как шелк, чай, сахарная бумага, рис и др. доставлялись на север страны через этот поселок. В то время в городе Чжусянь（朱仙） насчитывалось более 300 мастерских по изготовлению новогодних картин няньхуа. Годовой объем производства подобных ксилографических картин составлял более 3 миллионов штук. Данные картины активно продавались в соседних провинциях. По этой причине в 2002 году правительство Китая присвоило данному поселку статус «Родина искусства изготовления народных новогодних картин няньхуа» 中国民间年画艺术之乡 [77, с. 14].

Обычаи и верования в духов на территории района Центральной равнины Китая имеют глубочайшую историю, где поселок Чжусянь не является исключением. Так, согласно хроникам уезда Сянфу （祥符） отмечается, что в поселке Чжусянь было построено множество храмов, среди которых наиболее известными являются храмы Юэфэй（岳飞）, Гуаньди

（关帝）, Вэньшэнь（瘟神）, Цзюку（救苦）, Эрлан（二郎）. Еще одним примечательным местом являлся храм семидесяти двух дорог бессмертных, который был посвящен различным духам и божествам [77, с. 16]. По этой причине Чжусянь также известен как «Цзюсянь» (聚仙镇 - Поселок сбора духов) или «Чжусянь» (Поселок множества духов). Со времен династии Мин（明） 9 числа 9 месяца по лунному календарю ежегодно отмечается день мастерских поселка Чжусянь, которые производят новогодние картины няньхуа. В этот день все работники и мастера, участвующие в изготовлении картин няньхуа собирались перед храмом Гуаньди（关帝）, чтобы отдать дань уважения духам-покровителям их ремесла. Например, плотники покланяются божеству Лу Бань（鲁班）, которое покровительствует строителям и плотникам, в то время как работники, производящие бумагу, покланяются божеству Гэсянь（葛仙）[77, с. 24]. Помимо участия в мероприятиях поклонения, данный праздник также подразумевал трехдневные выступления на сцене. Именно поэтому популярной темой чжусяньских картин няньхуа было поклонение духам, например, хранителям ворот мэншэням, божеству богатства Цайшэню（财神）, божеству скота, божеству очага, небу и земле.

Живое светское искусство и литература питают художественное творчество народных новогодних картин няньхуа, а также определяют эстетические вкусы широкой публики. Помимо мэншэней, чжусяньское традиционное искусство няньхуа также включало так называемые

драматические няньхуа с традиционным репертуаром китайской оперы: «Чанбаньпо» (《长坂坡》) (ил. 25), «Эрцзиньгун» (《二进宫》) (ил. 26) и т. д. Благодаря интерпретации китайской оперы в гравюрах няньхуа конфуцианские идеи сыновней почтительности и нравственности передавались из поколения в поколение. Картины няньхуа неизменно служили важным средством передачи традиционной китайской морали и нравственности. Когда мастер продумывал композицию и сюжет картины, для того чтобы она была понятна широкой аудитории, он использовал такие средства художественной выразительности, которые могли лаконично и доходчиво представить сюжеты и ключевых персонажей китайского театра. Именно эти качества – наслаждаться простой, лаконичной красотой, сохранили и наполнили ксилографическое искусство поселка Чжусянь жизненными силами.

Упадок Чжусяня (朱仙镇) был связан с нарушением торговых путей. В первый год правления императора Юнчжэна (雍正, 1723－1735 гг.), 26 год правления императора Цяньлуна (乾隆, 1736—1795 гг.), 23 год правления императора Даогуана (道光, 1821-1850 гг.) река Хуанхэ (黄河) разливалась и вызывала заиливание реки Цзялухэ (贾鲁河), транспортные пути нарушались, несмотря на попытки ее расчистить. До весны 26 года правления императора Гуансюя (光绪, 1900 г.) Цзялухэ (贾鲁河) была занесена песком, что препятствовало прохождению судов и Чжусянь впервые испытал упадок. Кроме того, с точки зрения наземного транспорта,

построенная в 1906 году Пекин-Ханькоуская（京汉） железная дорога и в 1912 году железная дорога Тяньцзинь（天津） – Пукоу（浦口） напрямую связали север и юг Китая, и Чжуся повторно пережил период упадка. После основания Китайской республики （中华民国） Чжусянь прошел через господство «северных милитаристов» （《北洋军阀》） (Бэйянская группировка), войск Гоминьдана（国民党）, японских империалистов и к моменту образования Китайской Народной Республики（中华人民共和国） стал разрушенным, заброшенным поселком. Если сравнить Чжусянь той эпохи с Чжусянем времен династий Мин（明） и Цин（清）, то его невозможно было узнать [77, с. 25].

2.1.2. Лавки-мастерские и мастера центра Чжусянь

Согласно подтвержденному источнику «Полное собрание китайских новогодних ксилографических картин. Картины Чжусяня»（中国木版年画集成朱仙镇卷）, открытых в эпоху Цин（清） наиболее известных лавок было четыре: Тяньчэн（天成）, Тянчэндэ（天成德）, Эрхэюн（二合永） и Тяньидэ（天义德）.

Тяньчэн（天成）, также известная как «Старая лавка Тяньчэн» (天成老店), была открыта приблизительно в годы правления императора Даогуана（道光, 1821-1850 гг.）. Инь Цинъюань（尹清元）, житель деревни Сяоинькоу（小尹口） в Чжусяне（朱仙镇）, прибыл в Линьфэнь（临汾）провинции Шаньси（山西） на заработки и заметил успех местных

мастерских по изготовлению няньхуа. После возвращения в Чжусянь（朱仙镇） он с сыном Инем Дэчэном（尹德成） открыл на улице Гуи（估衣）мастерскую и лавку картин «Тяньчэн»（天成）. Во время правления императора Гуансюя（光绪） уроженцы деревни Чжао（赵） в Чжусяне（朱仙镇）Чжан Цинь（张勤）и Цао Жуньдэ（曹润德）пришли в эту мастерскую в качестве подмастерьев. Число нанятых мастеров в это время было около ста, и торговля процветала. Мастерская имела несколько помещений, это была наиболее крупная мастерская по производству няньхуа в Чжусяне（朱仙镇）. После завершения обучения Инь Цинъюань（尹清元） и Инь Дэчэн（尹德成） поддержали Чжана Циня（张勤） и Цао Жуньдэ（曹润德） в инициативе открыть новую мастерскую и дали ей имя «Тяньчэндэ». У Цао Жуньдэ（曹润德） не было средств открыть лавку, и Инь Дэчэн（尹德成）договорился о сотрудничестве с другим жителем поселка, они вместе вложили средства, открыли мастерскую, и, надеясь на долгосрочное сотрудничество, назвали лавку «Эрхэюн»（二合永） (дословно: «Сотрудничество двоих навеки»).

В конце эпохи Цин（清） для расширения своей деятельности Инь Дэчэн（尹德成） направил своих сыновей Иня Цзевэня（尹杰文） и Иня Цзечжоу（尹杰周） в Кайфын（开封）, где на восточной стороне улицы Бэйшудянь（北书店） они открыли лавку-мастерскую. Их дела стало крайне успешным.

Впоследствии сын Иня Цзечжоу（尹杰周） Инь Фули (尹辅礼) унаследовал дело отца и стал молодым хозяином, кроме того он усвоил и развил технику литографии, что придало больший импульс развитию «Старой лавки Тяньчэн»（天成老店）. Далее Инь Цзечжоу（尹杰周） с учеником Лю Бэньчэном（刘本成）вернулся в Чжусянь（朱仙镇）на улицу Сидацзе（西大街）, где помимо «Старой лавки Тяньчэн»（天成老店） была открылась еще одна лавка-мастерская «Тяньшэндэ»（天盛德）. Мастерская «Тяньчэндэ»（天成德） основана в конце правления эпохи Цин（清）. Мастер первого поколения Чжан Цинь（张勤）родился в октябре 1882 года. Его предки поколениями жили в деревне Чжао（赵） в Чжусяне（朱仙镇）. С 16 лет он начал осваивать мастерство ксилографии. После трех лет работы в качестве подмастерья он стал мастером и специализировался на печати гравюр с мэншэнями. Спустя несколько лет он стал главным мастером Тяньчэндэ и впоследствии превратился в известного художника, продолжая работать в данной мастерской.

Его кузен Чжан И (张义) родился в 1911 году, был третьим сыном Чжан Юнъяна（张永祥）, представителем четвертого поколения рода Чжан（张）. В возрасте 17 лет он отправился в Тяньчэндэ（天成德）, чтобы учиться у своего двоюродного брата Чжана Циня （张勤）. После трехлетнего обучения остался работать в мастерской Тяньчэндэ. После смерти Чжана Циня（张勤）

стал главным мастером в Тяньчэндэ(天成德). Впоследствии лавка Тяньчэндэ（天成德） разделилась на две: «Тяньчэндэ» (天成德） и «Тяньчэн» (天成), хозяином которой стал Ли Гобао（李国宝）, а Чжан И（张义） продолжил работу главного мастера в Тяньчэндэ. Сохранившаяся по сей день гравюра эпохи Китайской Республики «Мэньшэни на конях с плетью и булавой» （马上鞭锏） (ил. 27), совпадает по времени с его работой, поэтому можно предположить, что Чжан И（张义） является ее автором.

Мастерская-лавка «Тяньидэ»（天义德）, также известная как «Тяньи»（天义) была открыта в эпоху Цин правления императора Гуансюя (清光绪). В период Китайской Республики（中华民国） ее хозяином был уроженец Чжусяня（朱仙镇） Ху Шоусянь（胡守先）. Впоследствии масштабы увеличивались, в мастерской работали четыре художника и более ста мастеров. В период Китайской Республики мастер по имени Чжан Чжиань（张志安）, который занимался резьбой, выделялся особо искусным владением резцом, клише получались аккуратными, а фигуры будто живые. Предположительно, сохранившаяся по сей день гравюра эпохи Китайской Республики «Пара цзиньчжуа»（对金抓） является его работой (ил. 28).

На гравюре изображены генералы эпохи Троецарствия（三国）, двоюродные братья Ма Чао（马超） и Ма Дай（马岱）, которые были разобщены и много лет друг друга не знали. Однажды они сошлись на поле

боя, у каждого было оружие цзиньчжуа（金抓）, принадлежавшее только их семье, братья узнали друг друга, и битва окончилась ничьей. Этой истории нет в романе «Троецарствие»(三国演义), она является народным преданием. На картине сражающиеся воины держат в руках оружие цзиньчжуа（金抓）, их движения активные, живые, линии гибкие и одновременно энергичные, резьба клише выполнена мастерски.

Лавка-мастерская Эрхэюн（二合永）, также известная как «Эрхэ»（二合）была совместно основана Цао Жуньдэ（曹润德）уроженцем поселка Чжусянь（朱仙镇）и его однофамильцем в период правления цинского императора Гуансюя（光绪）. Цао Жуньдэ（曹润德） изначально освоил искусство живописи в мастерской Тяньчэн（天成）. Спустя три года он с партнерами основал мастерскую по производству картин няньхуа, расположенную на улице Гуи（估衣）. После образования Китайской Республики（中华民国） деятельность лавки Эрхэюн（二合永） постепенно расширялась и смогла достичь значительных успехов. В этот момент здесь работало около 50-60 человек. Данная мастерская стала одной из наиболее известных в поселке Чжусянь в период Китайской Республики（中华民国）. Поскольку дошедшая до наших дней гравюра «Чжао Куанъинь и Ян Гунь»（赵匡胤和杨衮), относится ко времени управления лавкой Цао Жуньдэ（曹润德）, предполагается, что данная работа принадлежит ему (ил. 29).

В картинах поселка Чжусянь(朱仙镇), на которых изображались духи мэншэни, включались персонажи некоторых исторических событий или популярных рассказов. Одним из таких персонажей был Чжао Куанъинь（赵匡胤）. Он родился в Лояне（洛阳）, имел тесные связи с провинцией Хэнань（河南）. По этой причине его изображение в качестве духа мэншэня было популярно именно в провинции Хэнань（河南）. В романе «Легенда о летающем драконе»（飞龙传）, написанном У Си（吴嘻） во время правления династии Цин（清）, упоминается, что Ян Гунь（杨衮） был генералом под командованием Лю Чуна（刘崇）, который был правителем династии Северная Хань（北汉）. Он собрал войско в лагере Хотан（火塘）, объявив себя «Правителем вулкана»（火山王）, стремясь обрести власть на территории Великой китайской равнины（中原）. В это время Чжао Куанъинь（赵匡胤）лично отправился возглавлять военный поход на династию Северная Хань（北汉）, бросив вызов Яну Гуню（杨衮）. В сражении Ян Гунь（杨衮） при помощи медного молота сбил Чжао Куанъиня（赵匡胤） с лошади. В этот момент на голове Чжао Куанъиня（赵匡胤） появился образ дракона – это явление стало знаком того, что Чжао Куанъинь（赵匡胤）унаследовал судьбу «дракона-сына-неба» (т.е. законного китайского императора), а, следовательно, он должен был стать императором. Увидев это, Ян Гунь（杨

袞） спешился и уступил Чжао Куанъиню （赵匡胤）. На картине представляется история Чжао Куанъиня（赵匡胤）, который провозглашает себя императором и жалует Яну Гуну（杨袞） титул вана (князя). Позже лояльные войска генералов семьи Ян（杨家将） ходили военными походами на север и юг Китая, принимая активное участие в схватках с противником, сохраняя верность династии Сун（宋）, обеспечивая ее сохранность на протяжении многих поколений. Данная история имела широкое распространение в народе. В левой части картины изображен Ян Гунь（杨袞）. Его отличительными чертами является белая борода, а также алебарда, которую он держит в руке. В другой руке Ян Гунь（杨袞） держит пурпурно-золотой пояс, который был вручен ему Чжао Куанъинем（赵匡胤） в качестве награды, а также символизирующий его высокий государственный статус. Справа изображен Чжао Куанъинь （赵匡胤）, отличительными характеристиками которого является густая черная борода, состоящая из пяти прядей. В одной руке он держит посох, а второй рукой Чжао Куанъинь （赵匡胤） разглаживает свою бороду. Оба они сидят на боевых конях, взгляды обращены друг на друга. Моделировка лиц с узорами, характерными для грима в китайской опере. Поскольку оригинальные ксилографические матрицы для цветной печати были утеряны, в настоящее время имеется только эта доска для печати линейного черного рисунка. Важно отметить, что постановка фигур, атрибутика, моделировка лиц Чжао Кунъиня и Ян Гуаня

созвучна традиционным духам охранителям Цинь Шубао и Юйчи Гуну – образам, которые станут характерными для всех художественных центров производства няньхуа.

2.1.3. Художественные особенности изображений духов мэншэней поселка Чжусянь

Китайские традиционные двери обладают двустворчатой формой. Изображения клеились на внешнюю сторону каждой из створок, формируя общую композицию: с левой стороны обычно был изображен Юйчи Гун（尉迟恭） (ил. 30-А）, а с правой - Цинь Шубао（秦叔宝） (ил. 30-Б）. Ксилографии представлены в виде прямоугольника, линейные масштабы близки к форме дверей: длина по вертикали 40 см, по горизонтали 28 см (ил. 31). Фигуры занимают большую часть плоскости листа.

Мэньшэни Юйчи Гун и Цинь Шубао с плетью и булавой, *Лавка Тяньшэн Хао. 40 х 28 ст. Конец эпохи Цин. Хэнань, поселок Чжусянь. Цветная печать. Чжусяньское общество картин няньхуа.*

Рассмотрим данный иконографический тип на примере гравюры, находящейся в музее Новогодней живописи Кафына. С внешней стороны картины посередине расположена вертикальная надпись: «поселок Чжусянь»（《朱仙镇》）, свидетельствующая о месте производства. Фигуры изображены на фоне натурального цвета бумаги. Иконография называется «интянь лиди»（《顶天立地》 «исполины»).

Пропорциональное соотношение головы и тела представлены как 1:3 (ил. 32). Фигуры воинов выглядят крепкими, мощными, сильными. Широкие

плечи, низкий рост, большая голова, сильные руки, крепкое телосложение – все эти характеристики с точки зрения китайской культуры являются признаками военного человека, генерала.

Фигуры меншеней образуют дугообразный силуэт, что наполняет их динамикой и агрессией, необходимой для отпугивания злых сил. (ил. 33). Юйчи Гун, изображенный слева, правой, направленной вверх рукой замахивается оружием, левой грозит плетью, что создает контраст и приводит все изображение в состояние движения. С внутренней стороны гравюры за его левой рукой расположено три знамени с орнаментальной росписью, а также ленты, направление которых совпадает с направлением оружия. Лицо мэншэня обращено в сторону створки двери, что создает противовес движению его тела и усиливает динамику всей композиции. В области талии изображены пять стрел и меч, украшенные развивающимися лентами, ритмически согласованными с полами развевающихся одежд. Направление орнамента одеяния контрастирует с направлением колчана, а также с направлением плети, которую мэншэнь держит в правой руке.

Поза и динамика правой фигуры Цинь Шубао (ил. 33. Б) симметричны левой, фигура центрирована также в соответствии со створкой двери. Динамика корпуса тела обращена к центру, создавая активный изгиб. Направление оружия в руках, разворот плеч и расположения знамен, находятся в гармонии с центральной осью картины и уравновешивают композицию. Отличие правой фигуры от левой заключается в том, что в руках у Цинь Шубао булава, а у Юйчи Гуна – плеть. Направление оружия у двух мэншэней симметрично. Общая динамика, а также симметричность и

ориентация двух фигур на центральную ось – створку дверей визуально усиливает композиционное единство (ил. 33. А, Б).

Лица мэншэней имеются вытянутые пропорции и округлую форму. Некоторые различия имеют шлемы (ил. 34) . Следует особо отметить моделировку лиц мэншэней: с обеих сторон они расписаны узорами, которые используются в масках оперных персонажей со схожими контурными линиями, но при этом применены разные цвета. Основная часть щек окрашена более темным оттенком. От носа к скулам линии дугообразно расширяются до верхней части ушей. Далее линейный рисунок меняется на более узкий, это показывает трехмерные отношения между передней и боковой частями лица, отображающими эффект поворота. Выражение лиц меншэней достаточно миролюбивое, поскольку брови не сведены к переносице. Этому способствует и изображение глаз: у верхних век имеются складки, которые представлены двумя линиями. Верхняя часть век окрашена ярким цветом, что является типичным способом нанесения макияжа оперных персонажей. Зрачок находится посередине глазницы, а также имеет умеренное соотношение размеров с белком глаза.

Мэншэни изображены в воинском облачении (ил. 35). Грудь закрывает нагрудник круглой формы, доспехи имеют чешуйчатый узор. Фигуры подпоясаны: пояс Юйчи Гуна достаточно простой, в то время как пояс Цинь Шубао украшен тремя квадратными вставками. Одежды под доспехами показаны разлетающимися складками при помощи дуговых линий. У каждого мэншэня на талии изображено по 5 стрел и лук в футляре. На ногах сапоги, украшенные облачным узором. На головах надеты шлемы, которые

несколько отличаются: шлем Цинь Шубао более округлый, чем у Юйчи Гуна. За спинами мэншэней находится по три знамени. В центре знамен изображен иероглиф «令» («военный приказ») Знамена представлены в свернутом состоянии. По краям они обрамлены свисающими декоративными лентами.

Линейный рисунок разнообразен. Толщина линий по большей части однородна, однако линии головы и конечностей чуть более утолщены, что увеличивает степень насыщенности и создает некоторое ощущение объема. В некоторых местах линии могут быть более изогнутыми и дугообразными. При этом подобное сочетание создает эффект динамичности и энергичности. Черные линии контура более четко сформированы, а также не полностью покрыты краской. Относительно равномерный тональный эффект по всей картине показывает, что гравюры были созданы только при помощи ксилографической печати без ручной росписи.

Исходя из анализа колорита (ил. 36) видно, что помимо черного в качестве основного цвета рисунка, также были использованы пять других цветов, которые перечислены в порядке убывания: желтый, красный, зеленый, оранжевый, фиолетовый. Наиболее часто встречающийся цвет на картине – желтый. В цветовой моделировке лиц мэншэней, следует отметить иконографически сложившийся темный грим Юйчи Гуна и светлый Цинь Шубао, однако общий тон лиц одинаков, но, следуя иконографии, черным цветом обведены контуры маски лица Юйчи Гуна. Контрастно по цвету представлены и знамена за спинами мэншэней: с левой стороны они желтого цвета, с правой – фиолетового. Ленты, которые окружают знамена по краям, у левого мэншэня зеленого цвета, а у правого желтого. Верхняя часть древка

с шарообразными навершиями, которые также окрашены по-разному: слева в оранжевый цвет, справа – в зеленый. Нижние части рукавов одежд украшены лентами, которые разделены на две части: верхняя часть у левого мэншэня желтая, в то время как у правого использован фиолетовый цвет. Нижняя часть лент у Цинь Шубао представлена в зеленом цвете, в то время как у Юйчи Гуна данный элемент изображен желтым цветом. Таким образом, у левого мэншэня данный участок имеет цветовой комплекс, состоящий из желтого и зеленого цветов, а у правой фигуры состоит из фиолетового и желтого цветов. Часть одежды, которая расположена под нагрудником у левого мэншэня зеленая, а у правого фиолетовая. Одежда под поясом у Юйчи Гуна фиолетового цвета, а у Цинь Шубао – оранжевого. В остальном у обоих персонажей практически нет заметных отличий. Большая часть цветовых различий представлена в верхней части изображенных фигур.

Из цветового анализа обоих мэншэней (ил. 36) видно, что соотношение цветовых пятен у обоих фигур в целом одинаковое и порядок в распределении цветовых масс можно представить следующим образом: желтый, красный, зеленый, оранжевый, фиолетовый. Однако соотношение цветов, присутствующее у левого мэншэня в основном состоит из черного и красного, в то время как у правого – из оранжевого и красного цветов.

Узоры, представленные в центре нижних концов халата, а также цветовое сочетание и характер узоров, расположенных на плети «бянь» (《鞭》) и булаве «цзянь»（《锏》）, одинаковые. Выражение характера образа Юйчи Гуна（尉迟恭）, представленного слева и образа Цинь Шубао

（秦叔宝）, представленного справа отражается за счет различных цветовых комбинаций на лицах.

Цинь Шубао и Юйчи Гун верхом на конях с длинными мечами и вазой-сокровищницей, *Лавка Ваньтун Лаодянь. 38 x 22 cm. Конец эпохи Цин. Хэнань, поселок Чжусянь. Цветная печать. Чжусяньское общество картин няньхуа.*

Ксилографии представлены в виде прямоугольника, линейные масштабы близки к форме дверей: длина по вертикали 38 cm, по горизонтали 22 cm (ил. 37). Фигуры занимают большую часть плоскости листа. С внешней стороны картины посередине есть вертикальная надпись «Лаодянь (老店)», справа надпись «Ваньтун (万通)», что свидетельствует о том, что картина была создана в мастерской Ваньтун поселка Чжусянь. Фигуры изображены на фоне натурального цвета бумаги.

Цинь Шубао и Юйчи Гун изображены верхом на боевых конях. В Древнем Китае лошадь играла важнейшую роль, она была не только средством передвижения, но и выступала в военное время в качестве символа совершенной доблести и аристократии. Изображенный справа Цинь Шубао сидит верхом на рыжем коне в яблоках (ил. 38. Б), слева Юйчи Гун на вороном коне (на ксилографии это фиолетовый цвет) (ил. 38. А). Под ногами коней изображены листья китайской полыни, которую применяли при изгнании злых сил и свитки (символы ума и мудрости). Эти элементы придают картине благоприятный символизм. В руках всадников длинные мечи, что является данью чести Гуань Юю (关羽, ?—220 гг.), известному генералу последних лет эпохи Восточная Хань(东汉). Жители уезда Цзе (解) земель восточного берега Хуанхэ (河东) (в настоящее время поселок

Цзечжоу(解州) района Яньху(盐湖) города Юньчэна(运城) провинции Шаньси(山西)), почитали Гуань Юя как бесстрашного, справедливого, верного своему слову воина, служивший ему меч «цинлун яньюэдао» (青龙偃月刀) также впоследствии являлся символом полководца. В другой руке всадники держат вазы-сокровищницы, в которых находятся три цзи (戟) (холодное оружие с острым наконечником, рядом с острием расположен серповидный наконечник, что позволяет атаковать противника и напрямую, горизонтальным ударом). Слово «ваза» (瓶) в китайском языке созвучно словам «мир, спокойствие». «Поднимающиеся» (созвучно со словом «рождаться» из вазы, созвучно словам «мир, спокойствие») три цзи (戟) символизируют «три ранга», что в итоге может означать: «спокойно подняться на три ранга». В Древнем Китае это означало продвижение по чиновнической службе. Начиная с периода Вэй-Цзинь (魏晋) чиновники подразделялись на девять рангов, такое повышение подразумевало рост на три ранга от текущего (или уровня должности), пожелание успешной карьеры. Такого рода произведения также известны под названием «Продвижение на три ранга» (平升三级).

Фигура Цинь Шубао (ил. 38. Б), расположена справа и зеркально симметрична левой фигуре Юйчи Гуна (ил. 38. А). Для того, чтобы подчеркнуть важность персонажей лошади, цзи и вазы изображены в меньшем размере. Коренастые фигуры с большими головами, крепкими руками свидетельствуют о физической силе и мощи мэншэней (ил. 38). Пропорциональные соотношения головы к телу можно представить как 1:3 (ил. 39). Всадники сидят на лошадях ровно, мечи в их руках изображены под

наклоном. Две лошади обращены к центру, передние ноги приподняты, что создает общее впечатление готовности к бою (ил. 40).

Изображение лиц и цветовые характеристики идентичны изображениям мэншэней Юйчи Гуна и Циня Шубао с плетью и булавой, рассмотренных в предыдущей части. Для двух лошадей и оружия использовано сочетание фиолетового и желтого цветов с ярко выраженным контрастом. На халатах всадников изображены красные пионы, что символизирует богатство и знатность. В эпоху Цин императорский двор установил пион как символ богатства и знати [97, с. 14].

Цвет халата левой фигуры зеленый, правой фигуры – оранжевый. Шелковая лента по краям халатов у фигуры слева оранжевая, у фигуры справа – зеленая (ил. 41). Ваза в руках фигуры слева желтая, в руках фигуры справа – зеленая. Сочетание желтого и зеленого цветов не настолько яркое, как сочетание желтого и фиолетового. Поэтому визуальный фокус сконцентрирован на головах персонажей и конях.

Цинь Шубао и Юйчи Гун с алебардой дадао и жезлом исполнения желаний жуйи. *Лавка Лаодянь. 38 х 25 см. Конец эпохи Цин. Хэнань, поселок Чжусянь. Цветная печать. Коллекция библиотеки Центральной академии изящных искусств.*

Линейные масштабы листов бумаги близки к форме дверей: длина по вертикали составляет 38 см по вертикали и 25 см по горизонтали (ил. 42). Фигуры занимают основную часть листа и представлены в иконографии «динтянь лиди» 顶天立地 («исполины»).

Фигура Цинь Шубао (ил. 43. Б), расположенная справа и зеркально симметрична левой фигуре Юйчи Гуна (ил. 43. А). На головах воинов шлемы,

на поясах – мечи, в руках алебарды. Такого рода иконографию называют «мэншэни с прямыми алебардами» (立刀门神). В другой руке они держат жезлы «жуйи» (如意), символ счастья, которые изготавливали из нефрита, бамбука, кости. Наконечники жуйи имеют форму гриба долголетия или облака. Жезл жуйи является символом исполнения желаний.

За спинами мэншэней изображены три треугольных флага и штандарты, которые держат знаменосцы. Их фигуры показаны гораздо меньшего размера, что подчеркивает физическую силу и крепкое телосложение Цинь Шубао и Юйчи Гуна. Пропорциональные соотношения головы к телу мэншэней можно представить как 1:3 (ил. 44). Все дополнительные изображения, обрамляющие фигуры генералов – знамена, штандарты, знаменосцы, создают общий прямоугольный абрис всей композиции, которая повторяет форматы самого листа и масштабно соотносится со створами дверей (ил. 45). В постановке фигур генералов подчеркнута величественность и статика, они стоят, опираясь на алебарды. Некую внутреннюю динамику в композицию вносят образы знаменосцев. Они не только масштабно уменьшены, но их фигуры изгибаются, словно под тяжестью массивных штандартов.

Такая компактная форма помогает, с одной стороны воспринимать все изображение сразу, с другой стороны, обилие деталей, орнаментальных украшений, символических предметов, заставляет более внимательно рассматривать композицию, разгадывая ее смысловое значение.

Изображение лиц и цветовые характеристики идентичны изображениям мэншэней Юйчи Гуна и Циня Шубао с плетью и булавой, рассмотренных в предыдущей части. Цвета в левой и правой части картины в большей степени

совпадают, однако есть различия в отдельных деталях, создающих контрастные чередования цветовых пятен в окраске похожих элементов (ил. 46). Например, знаменосец слева одет в оранжевый халат, знаменосец справа – в фиолетовый. В орнаментах на латах генералов и треугольных знаменах, также соотносятся желтый и фиолетовый цвета.

2.2. Исторические условия формирования, средства художественной выразительности, образные трактовки мэншэней центра Янлюцин

2.2.1. История няньхуа центра Янлюцин художественные и технико-технологические особенности гравюр с мэншэнями

На основе имеющихся в настоящий момент образцов картин няньхуа, а также соответствующих исторических материалов, известный китайский исследователь новогодних картин Фэн Цзицай (冯骥才) в своих работах отмечал, что у картин няньхуа имеется два важнейших центра изготовления. Первое – это место зарождения данных картин поселок Чжусянь（朱仙）, второе – это место ведущего производства картин поселок Янлюцин（杨柳青）[78, с. 5]. Несмотря на то, что история развития картин няньхуа в поселке Янлюцин（杨柳青）, расположенном рядом с городом Тяньцзинь（天津) сравнительно недолгая, данные гравюры обладают высоким художественным уровнем, а их содержание неотделимо от географии, культуры и традиций Тяньцзиня（天津）. Город Тяньцзинь（天津）, расположенный недалеко от Пекина（北京）был одним из крупнейших торговых портовых городов Северного Китая. Географическое положение и

особенности развития Тяньцзиня определили его роль в зарождении и распространении новогодних картин няньхуа в поселке Янлюцин（杨柳青）. Восточная часть города близка к Бохайскому заливу. В данной местности происходит смена всех четырех ярко выраженных времен года. Район Тяньцзиня（天津） преимущественно расположен на равнинной местности, здесь находится большое количество окружающих рек и их притоков. В середине эпохи Тан（唐） город стал важнейшим водным и наземным транспортным узлом, который использовался для торговли продовольствием, шелком, а также производимыми на юге материалами для живописи и каллиграфии – кистей, туши, бумаги, красок и другими товарами, идущими с юга на север страны. Данный город также был известен, как место пересечения речных и морских торговых потоков и один из главных входов в столичный округ. Сочетание рек, моря материковых торговых путей наилучшим образом характеризовало жизнь Тяньцзиня（天津）как места смешения культур и традиций.

Во времена династий Цзинь（金） и Юань（元）, чтобы обеспечить безопасную транспортировку правительственного продовольствия к Пекину（北京）был основан военный поселок Чжигу（直沽）, а также деревня Хайцзинь（海津） в районе пересечения южной и северной частей Великого канала и реки Хайхэ（海河）. В первый год правления императора Чжу Юньвэня（朱允炆 1399 г.) династии Мин произошла гражданская война

между Чжу Юаньвэнем（朱允炆） и другим наследником престола Чжу Ди（朱棣）, которая именовалась как «Война ради преодоления трудностей». В ходе военной кампании Чжу Ди（朱棣） перевел свою армию через реку из города Тяньцзинь（天津）, атаковал и захватил город Цанчжоу（沧州）, а также вторгся в Нанкин（南京） в 1402 г. После вступления Чжу Ди（朱棣）на престол в этот район было переселено множество китайских семей. Именно с этого момента и начинается история Тяньцзиня（天津）. На этом фоне на протяжении нескольких веков город Тяньцзинь（天津） становился все более влиятельным и экономически развитым.

По мере развития судоходства при династии Цин（清） город Тяньцзинь（天津） добился значительных успехов за счет своего расположения рядом с Бохайским （渤海） заливом. Это позволило ему серьезно укрепить экономические связи с юго-восточными и северо-восточными провинциями Китая. На картине «Наблюдение за рекой Лу»（《潞河督运图》） (ил. 47), написанной художником Цзян Сюанем （江萱）, творчество которого приходится на правление императора Цяньлуна （乾隆）, реалистично представлен образ чиновника Фэн Инлю（冯应榴）, который отвечал за поставку провизии в позднем этапе правления императора Цяньлуна（乾隆).

Данная картина демонстрирует уровень развитости транспортных потоков, которые направлялись в город Тяньцзинь（天津） по воде.

Процветание торговли напрямую способствовало и процветанию культуры. По этой причине данная местность также была известна как место пересечения традиций оперных и театральных постановок севера и юга, а также как один ключевых районов, представляющих передовое развитие культуры Китая. В период правления Юнцяня развитое транспортное сообщение стало причиной наивысшего расцвета производства картин няньхуа в Тяньцзине（天津）. Так, например, известно, что в мастерской Дай Ляньцзэн（戴廉增） изготавливали более 2000 готовых альбомом в год, каждый из которых содержал около 500 гравюр, что в общей сложности превышало производство 1 миллиона гравюр в год. Процветающая экономика и культурное развитие города Тяньцзинь（天津）позволили картинам няньхуа из поселка Янлюцин（杨柳青）быстро распространяться в другие регионы и все более влиять на художественный уровень других художественных центров. Во многом по этой причине город Янлюцин（杨柳青） стал одним из известных районов производства новогодних картин на севере Китая. Кроме того, поселок Янлюцин（杨柳青） на севере и деревня Таохуау（桃花坞） на юге Китая, где также занимались успешным производством картин няньхуа, вместе стали именоваться как «Южный персик и Северная ива»（《南桃北柳》）[79, с. 9].

Данный поселок с момента своего основания в эпоху династии Цзинь（金） был свидетелем множества различных исторических событий, происходивших при сменах таких китайских династий, как Юань（元）, Мин（明）, Цин（清）, а также во время смены политического курса страны и основания Китайской Республики（中华民国）. К настоящему моменту история данного поселка насчитывает почти тысячу лет. Одним из важнейших факторов развития новогодних картин в поселке Янлюцин（杨柳青） являлась миграция художников, а также мастерских, которые занимались созданием ксилографий. В поздний период династии Северная Сун（北宋） в момент продвижения армий государства Цзинь（金） и Ляо（辽） на территории Центральной Китайской равнины мастера, жившие недалеко от столицы Кайфын（开封） были взяты в плен, после чего переправлены на север Китая в качестве рабов. Многие мастера, жившие в поселке Чжусянь（朱仙） бежали и скрылись в поселке Янлюцин（杨柳青）, находящегося радом с Тяньцзинем（天津）, чтобы спасти свою жизнь. Таким образом, история бурного развития изготовления картин в поселке Янлюцин（杨柳青） начинается именно с этого периода, когда значительная часть мастеров, изготавливавших картины няньхуа во время династии Северная Сун（北宋）, переместилась в поселок Янлюцин（杨柳青）[98,с. 15].

Массово, няньхуа начали изготавливать в Янлюцине во времена династии Мин（明）. В то время мастера обнаружили, что древесина груши березолистой, которая росла в близлежащих окрестностях, обладала высокой прочностью, но и в достаточной степени мягкостью, чтобы быть пригодной для резьбы. По этой причине доски из этой породы дерева стали основой для вырезания духов мэншэней, которые в данный период были особо популярны. Новогодние картины с образами божества Чжун Куйя（钟馗）, а также духов мэншэней были ранними вариантами новогодних картин няньхуа, которые изготавливались в поселке Янлюцин（杨柳青）[78, с. 12].

Расцвет няньхуа в поселке Янлюцин приходится на начало правления династии Цин（清）. Это был период бурной деятельности семей Дай（戴）и Ци（齐）. Кроме того, переезд некоторых художников, таких как Цянь Хуэйань（钱慧安） и Чжан Синцзе（张兴泽）, а также возвращение мастеров, которые работали в императорской академии живописи «Жуигуань»（《如意馆》） («Палата исполнения желаний»), среди которых были Гао Тунсюань（高桐轩） и Чжан Чжусань（张祝三）, поспособствовало развитию и художественному совершенствованию новогодних картин няньхуа в поселке Янлюцин（杨柳青）[78, с. 14].

На тринадцатом году правления императора Юнлэ（永乐） (1415 г.) поселок Янлюцин （杨柳青） в связи с доставкой по водному пути качественной бумаги и пигментов, производимых в южных районах Китая,

снизило их стоимость, а также позволило привлечь большее число художников и мастеров к изготовлению новогодних картин няньхуа. Гравюры в эпоху Мин дополняются новым содержанием, такими как пожелание долголетия, достижение успехов в карьере, скорейшего наступления весны. Обычно в XV веке изображения печатали на желтой бумаге при помощи черной и красной краски. Это упрощало процесс изготовления гравюр. В период правления императора Ваньли（万历 1573-1620 гг.) появилась технология цветной печати. Для этого использовали белую бумагу, а также красный, зеленый, желтый и черный цвета（ил. 48）. В новой технологии добавились цветные элементы, раскрашенные вручную [78, с. 15]. Данные работы стали характерными вариантами новогодних картин няньхуа, изготавливающихся в поселке Янлюцин（杨柳青) (ил. 49).

Формирование художественного стиля в новогодних картинах няньхуа происходило за счет обмена опытом и знаниями между художниками. Были нередки случаи, когда один мастер мог сразу работать в двух ксилографических направлениях. Художественные особенности картин няньхуа поселка Янлюцин（杨柳青） характеризуется сочетанием ксилографической техники и ручной росписи. Это позволило новогодним картинам Янлюцина（杨柳青） обрести уникальный стиль и высокое качество. Кроме того, географическое положение, близкое к Тяньцзиню（天津） и императорскому двору, оказало значительное влияние на эстетику и внешние признаки новогодних картин няньхуа, которые отличались

высокими художественными достоинствами. Такие гравюры приобретались аристократами. Из-за высокого качества и изящного стиля няньхуа из Янлюцина (杨柳青) часто приносили в качестве даров императорскому двору во время Нового года, став неотъемлемым атрибутом дворцовых празднований. Именно это позволило данным гравюрам стать образцами для других центров производства няньхуа. Кроме того, еще одной отличительной особенностью гравюр Янлюцина являлось включение в композиции художниками текста, чтобы дополнить и объяснить содержание, представленное на изображении.

2.2.2. Лавки-мастерские и мастера гравюры и живописи в Янлюцине

Согласно записям в «Полном собрании китайских новогодних ксилографических картин Янлюцина»（中国木版年画集成·杨柳青卷）, наиболее известных мастерских было девять: Дайляньцзэн (戴廉增), Цицзяньлун (齐健隆), Сюэхуншаньгуань (雪洪山馆), Айчжучжай (爱竹斋), Боилинь (博艺林), Ичэнъюн (义成永), Фушуньхао (福顺号), Ваньшэн (万盛), Юйчэньхао (玉成号), из них наиболее влиятельными были следующие четыре:

1. *Мастерская Дайляньцзэн* (戴廉增), основанная семейством Дай (戴). В период правления императора Чжу Ди (朱棣,1402–1424 гг.) семья переселилась из Цзяннани (江南) в Янлюцине, принеся с собой свое мастерство в изготовлении няньхуа. Во время правления императора эпохи Цин（清） Цяньлуна（乾隆, около 1763— 1770 гг.） Дай Ляньцзэн (戴廉增) – представитель девятого поколения рода Дай（戴）, управляя мастерской,

назвал ее своим именем и стал в левом нижнем углу гравюр добавлять отличительную печать со своим именем «Дай Ляньцзэн» (戴 廉 增).). Мастерская этого клана «Цзин цзи»（敬记） существовала до 1937 года, в общей сложности проработав 500 лет. Другие мастера стали ему подражать, и такой способ быстро распространился в данном регионе.

Мастер Дай Ляньцзэн(戴廉增) родился в Янлюцине（杨柳青） на 13 год правления императора Айсиньгёро Иньчжэня（雍正） империи Цин（清, 1735), умер на 60 году правления императора Цяньлуна（乾隆） империи Цин（清，1795). Дай Ляньцзэн(戴 廉 增) усердно учился художественному мастерству и впервые стал применять технику ручной росписи после цветной печати, сформировав особый янлюцинский стиль няньхуа и став настоящим корифеем новогодних картин в Янлюцине（杨柳青）.

Рассмотрим его гравюру «Трое первых на восхождении»（连登三甲) (ил. 50). Здесь изображены лотосы, название которых на китайском языке «лянь»（莲）, что созвучно первому иероглифу в названии картины и дословно переводится как «последовательно»（连续）. Последний иероглиф «цзя»（甲）, обладает значением «первый»（甲，第一）. Одновременно он созвучен и ассоциируется со словом «панцирь»（甲壳）, имеется в виду панцирь краба. На данной гравюре изображены три краба, которые карабкаются по листьям и цветам лотоса, что и раскрывает символический смысл названия картины, связанного с тремя ступенями государственного экзамена кэцзюй (провинциальные экзамены 乡 试 , столичные экзамены 会 试 , дворцовые экзамены 殿 试), с надеждой иметь удачу занять на них первое место. Изображения цветов и крабов достаточно реальны. Черные линии рисунка

выполнены при помощи ксилографии, зеленый цвет в воде и оранжевый цвет цветков лотоса нанесен вручную.

После завершения эпохи правления Цяньлуна Дай Ляньцзэн(戴廉增) прибыл в Пекин（北京） и открыл еще одну лавку в переулке Жунсянь（绒线）. Во время правления императора эпохи Цин（清） Цзяцина（嘉庆, 1796—1820 гг.） открылась еще одна мастерская на востоке района Фэнтай（丰台）в Пекине（北京）. Во время правления императора（清） Гуансюя（光绪）в Хух-Хото（呼和浩特） во Внутренней Монголии（内蒙古） также была открыта мастерская. В эпоху правления Цзяцин（嘉庆） клан Дай（戴）значительно разросся, произошло деление имущества и были открыты девять мастерских- лавок, среди них «Мэйли»（美丽）, «Ляньцзэнли»（廉增利）, «Старая лавка Дайляньцзэн»（戴廉增老店）, последняя была наиболее крупной.

В период расцвета Дайляньцзэн (戴廉增) в мастерской трудилось около ста мастеров, но по совместительству трудилось еще более 200 приглашенных мастеров, которые создавали эскизы. Другие мастера вырезали по эскизам композиции на печатных досках, печатники наносили краску и делали оттиски, другие мастера расписывали вручную детали, иные делали обрамление. Управляющие обеспечивали общий процесс производства. Кроме того, гравюры, требующие тонкой обработки росписью передавали тридцати шести местным ремесленным дворам на юге Янлюцина（杨柳青）. Это привело к широкому развитию всего производства няньхуа в Янлюцине（杨柳青）. Каждый год мастерская Дай（戴） производила около 2000 блоков няньхуа (каждый блок включал 500 листов). Гравюры продавали в трех провинциях северо-восточного Китая (Ляонин辽宁, Цзилинь吉林 и

Хэйлунцзян黑龙江). Во время Войны сопротивления японским захватчикам лавки закрылись.

Сохранившиеся по сей день гравюры этой мастерской преимущественно отражали жизнь простого народа. Эти интересные композиции, обладающие скрытым смыслом, клеили на стены внутри помещений. К примеру, в композиции «Рыбак, дровосек, земледелец и учёный»（渔樵耕读）(ил. 51), «Благодатный снег в преддверии урожайного года»（瑞雪丰年）, применялась перспектива и пропорции объектов на картинах были приближены к реальным. Герои на первой картине - рыбак, дровосек, земледелец и учёный изображены на берегу реки, каждый занимается своим делом, что иллюстрирует спокойствие и отражает стремление людей к безмятежности и мирной жизни. На картине «Благодатный снег в преддверии урожайного года»（瑞雪丰年) показан зимний день, идет снег (ил. 52), небо ясное, люди выходят из домов, а дети радостно пускают воздушного змея. В китайском языке слово «воздушный» (风筝） созвучно со словом «богатый [урожай]»（丰收）, что иллюстрирует распространенную поговорку о том, что обильный снег является предзнаменованием хорошего урожая в будущем году.

2. *Мастерская Цицзяньлун（齐健隆）*. Семейство Ци（齐） на второй год правления Чжу Ди（朱棣）эпохи Мин（明, 1404) из местечка Цицзяу（齐家坞）, что в 12 ли на юг от уезда Хуан（黄） округа Дэнчжоу（登州）провинции Шаньдун（山东）, переехало в Сисанъюань（西桑园） уезда Цзинхай（静海）. А на шестой год правления императора Канси（康熙）эпохи Цин（清, 1667) переехало в Янлюцин（杨柳青）и поселилось на большой улице на берегу реки. На девятнадцатом году правления императора Цзяцина

（嘉庆） эпохи Цин（清, 1815) представители семейства Ци открыли мастерскую «Цицзяньлун»（齐健隆）, которая стала еще одним известным центром изготовления гравюр в Янлюцине（杨柳青）. Во время расцвета лавки «Цицзяньлун»（齐健隆）весь переулок Цзяньлун（健隆） был полностью занят мануфактурой, число художников и наемных работников насчитывало более 250 человек. Обеспечивались все стадии производственного процесса, было создано поточное производство самых разнообразных картин няньхуа. Гравюры для последующей ручной росписи передавались в 36 ремесленным дворам. В конце правления императора Гуансюя（光绪）вследствие напряженной социальной обстановки, потребность в няньхуа снизилась и клан Ци（齐）принял решение больше не заниматься выпуском гравюр. Род стал заниматься научно-техническим просвещением, переехал в Тяньцзинь（天津） и закрыл все мастерские.

Из сохранившихся по сей день и известных работ можно выделить гравюру «Пьяная гора Тайбай»（太白醉酒）(ил. 53). Поэт эпохи Тан（唐） Ли Бо（李白） (701-762 гг.) отличался жизнерадостным и великодушным характером, любил заводить новых друзей, и, выпив вина, писать стихи. Лирические стихи и ритмическая проза Ли Бо（李白） имели большое творческое значение и заняли важное место в искусстве Китая. Его современники называли его гением поэзии, наряду с другим корифеем поэзии Ду Фу（杜甫） и дали им общее название «Ли Ду»（李杜）. Их стихи развешивали в домах в надежде на потомство и обретение достижений. На рассматриваемой гравюре перед фигурой поэта стоит ребенок, который двумя руками держит высоко поднятый поднос. На нем стоят кубки с вином. Слева наверху написана строка из стихотворения Ли Бо（李白） «Будучи в

гостях»（客中作）. С четырех сторон картины ее украшает растительный орнамент, чтобы заменить узорчатую шелковую ткань, которая использовалась для обрамления свитков, что было частым явлением в период династий Мин и Цин. От ручной росписи до орнамента по краям – все создает ощущение древности.

На другой гравюре «Много радости и благополучия» （吉庆有余） мальчик обнимает рыбу (ил. 54). Рядом с ним лежит алебарда цзи（戟）, на которой висит древний музыкальный инструмент цин（磬）. Его название в китайском языке созвучно со словом «праздник»（喜庆） и подразумевает радостное событие, успех. Слово «цзи»（戟） в китайском языке также созвучно со словом «счастье»（吉祥）, а слово «рыба»（鱼） созвучно со словом «зажиточность»（富余）. Таким образом, картина обладает скрытым благопожелательным смыслом, иллюстрируя благополучие и изобилие. Работа Ци Цзяньлуна（齐健隆) тонкая, детализированная, отмечена особой изысканностью и утонченностью.

Мастер Ци Цзяньлун（齐健隆） с детства обучался у своего дедушки Ци Инчунем（齐应春）, он в совершенстве освоил мастерство живописи, особенно преуспев в изображении портретов людей. В росписи он применял цветовую градацию от насыщенных до разбавленных тонов, что придавало лицам реалистичность. Таким образом, Ци Цзяньлун（齐健隆） стал известным мастером ксилографических картин в Янлюцине（杨柳青）.

На гравюре «Запуск воздушных змеев»（放风筝） изображены озёра и живописные горы, весенние ивы и тополя. Дети запускают воздушных змеев, в беседке, подняв высоко голову, ими любуется красивая женщина с девочкой. В левом верхнем углу надпись: «Весенний ветер высоко поднимет

облака счастья»（春风早抬举，高拂五云飞）(ил. 55). Эта гравюра демонстрировала особенности изображения фигур Ци Цзяньлуном и одновременно вызвала значительный интерес среди образованных людей, принеся новации в печати и росписи.

3. *Лавка Сюэхуншаньгуань（雪鸿山馆）* была основана в эпоху правления императора Цин（清） Гуансюя（光绪） мастером Гао Тунсюанем（高桐轩）. Гао Тунсюань（高桐轩）является первопроходцем в области пейзажа картин няньхуа в Янлюцине（杨柳青）, спустя 60 лет он открыл мастерскую, которая специализировалась на изготовлении няньхуа и в которой было создано множество шедевров.

Гао Инчжан（高荫章）, второе имя Гао Тунсюань（高桐轩）, родился на пятнадцатом году эпохи Цин（清） Даогуан（道光, 1835), умер на тридцать втором году правления императора Гуансюя（光绪）эпохи Цин（清, 1906). Жил в переулке Цзинтанмяо（经堂庙） десятой улицы Янлюцина（杨柳青）. В 15 лет начал обучаться живописи, изначально не имея наставника, и в 30 лет обрел профессию художника. На пятом году правления императора Тунчжи（同治） эпохи Цин（清, 1866) Гао Тунсюань（高桐轩） прибыл в Пекин（北京) в «Палату исполнения желаний» (Императорская академия живописи), где писал портреты императрицы Цыси（慈禧） и придворной аристократии, постепенно заслужив хорошую репутацию. Одновременно с этим он часто ездил по императорским дворцам, расположенным в живописных местах, что создало основу для дальнейшего формирования направления жанра пейзажа в няньхуа. В 60 лет мастер уехал из Пекина（北京）и основал на родине мастерскую «Сюэхун»（雪鸿）, где стал корректировать няньхуа, изготовленные на янлюцинской мануфактуре и

продавать их. Помимо живописи, он в совершенстве владел поэзией, добавляя к картинам легкие для восприятия надписи.

Характерной особенностью изображения людей у Гао Тунсюаня（高桐轩） является использование им выработанной техники написания портретов с натуры, которую он применял для изображения персонажей на гравюрах няньхуа. Он мастерски изображал характеры людей, особенности их фигур, динамику, сочетая все это с окружающей средой и атмосферой. За счет данной техники персонажи получались реалистичными. Глядя на них, зритель мог в полной мере прочувствовать живую сущность и дух изображенной сцены. Мастер считал, что на свете существует множество людей с похожей внешностью, однако не так много людей с одинаковым характером и духом. По этой причине, согласно мнению художника, следует руководствоваться единением внешности и духа, чтобы достичь наивысшего мастерства в художественном деле. Примером может послужить его произведение «Дважды посещать шалаш»（二顾草庐）(ил. 56). Сюжет был взять из 37 главы романа «Троецарствие»（三国演义）. На картине перед бамбуковой изгородью Чжугэ Лян（诸葛亮）, Лю Бэй（刘备） и Гуань Юй（关羽） обмениваются уважительными поклонами. Мастер умело изобразил эмоции персонажей. Так, чувствуется скромность Лю Бэя, нетерпеливость Чжана Фэя（张飞） и уравновешенность Гуань Юя（关羽）. Гао Тунсюань（高桐轩） уделил пристальное внимание эмоциональным связям персонажей. Это в значительной степени усиливает восприятие сюжета картины и придает ей живую динамику. Данная гравюра была очень популярна и располагалась на стенах некоторых пекинских аптек, а также

магазинов красок и оказала значительное влияние на формирование няньхуа Янлюцина.

Любопытным примером взаимосвязи живописи и гравюры является работа Гао Тунсюаня （高桐轩） «Навещая друзей с цинь»（携琴访友）(ил. 57). Гао Тунсюань в изображении персонажей применил особенности живописи художников-литераторов (文 人 画) не только использовал обтекаемую и энергичную технику для того, чтобы передать печать превратностей судьбы на лице старика, но и также использовал крючки, штрихи, точки и прочие традиционные приемы китайской живописи для того, чтобы передать неровную текстуру камней и деревьев. Он умело использовал линии разного типа для того, чтобы показать отличительные черты персонажей. Кроме того, Гао Тунсюань также отличался высоким уровнем мастерства в области ксилографической техники. Работы, созданные им в гравюре, имеют набор интересных особенностей, как и его живописные произведения.

Наиболее важной особенностью картин няньхуа, которые мастер создавал в последние годы своей жизни, является наследование традиций искусства живописного линейного рисунка, что являлось одним из главных средств художественной выразительности в ксилографии. Ландшафт, предметы обихода, фигуры людей в работах мастера во многом были схожи с реальными образами, что делало его произведения одинаково достойными как в глазах простого обывателя, так и искушенного эстета (ил. 59).

В качестве другого примера можно привести картину (ил. 58), сюжет которой основан на истории известного китайского поэта Мэна Хаожаня（孟浩然） (689-740), жившего в эпоху династии Тан（唐）, который отправился

зимой в поисках цветущей сливы. На картине изображен старик верхом на ослике. Линейный рисунок напоминает традиционную живопись в стиле гохуа (国画), для которой характерны более свободные и плавные линии и штрихи. Данные характеристики рисунка являются важнейшей отличительной особенностью картин Янлюцина, а также оказали значительное влияние на другие художественные центры.

4. *Мастерская Айчжучжай(爱竹斋)*, которая ранее была известна под названием «Сунчжучжай»（松竹斋）, была открыта в период правления цинского императора Сяньфэна（咸丰）. В начале периода правления императора Гуансюя（光绪）Ван Цзиньфу（王金甫）взял на себя управление лавкой Сунчжучжай（松竹斋）, изменив ее название на Айчжучжай (爱竹斋) (или картинная лавка Айчжу爱竹).

В период расцвета производства и продаж картин няньхуа в центре Янлюцин многие художники из других регионов и городов приезжали сюда для обучения, а также известные мастера живописи, которые в Янлюцине занимались ксилографией. Среди них наиболее известным являлся Цянь Хуэйань（钱慧安） (имя при рождении Цзычан资昌), прозвище у которого было Цинси Цяоцзы（清溪樵子）. Цянь Хуэйань（钱慧安） родился в уезде Баошань（宝山） в провинции (сейчас часть города Шанхай上海) на тринадцатом году правления императора Даогуана（道光） из династии Цин（清,1833 г.) и умер на третьем году правления императора Пу И（溥仪, 1911 г.). Он прекрасно владел техникой изображения персонажей в старинных костюмах, мог точно создавать пейзажи, но предпочитал изображать птиц и цветы. Он был выдающимся художником, работавшим в портретной живописи при помощи техники гунби. В своих работах Цянь Хуэйань（钱慧

安） часто использовал живописную манеру «железная проволока» (铁线描). В середине периода правления императора Гуансюя（光绪, примерно 1887-1891 гг.) мастер приехал в деревню Янлюцин（杨柳青), где начал работать в технике ксилографии. Большинство его произведений основаны на классические темы. Работы мастера отличают бледный и ровный тональный колотит, элегантность и индивидуальный почерк рисунка.

В качестве примера можно привести картину «Гуанъу возрождает династию Хань в Лояне»（汉光武中兴洛阳）, которая была создана Цянем Хуэйанем（钱慧安） для мастерской Айчжучжай（爱竹斋） (ил. 60). Ксилографическая техника на данном произведении отличается особой точностью, которая по своему качеству исполнения не уступает живописным произведениям Цицзяньлун（齐健隆）. На гравюре изображено важное событие в истории Китая, когда будущий император Гуанъу（光武） (Лю Сю 刘秀) из династии Хань（汉）после многих лет кровопролитной войны завершил объединение земель, в результате чего армия Лю Сю（刘秀）заняла город Лоян（洛阳). Данная гравюра отличается особой сложностью композиции, большой насыщенностью объектов, множеством персонажей с различными позами и эмоциями, а также реалистично изображенным пространством. В композиции можно отметить влияние западноевропейской техники в передаче объема, что было характерно для няньхуа Янлюцина（杨柳青).

В мастерских Янлюцина в эпоху Цин работали многие опытные художники и мастера, был налажен технологический процесс печати, формирования трафаретов, а также прочие операции, использовавшиеся в то время при создании ксилографических картин. Кроме того, поскольку в

регионе, окружающем город Тяньцзинь（天津） особо ценилась культура местной оперы, люди всех слоев общества выражали особый интерес к приобретению картин няньхуа, на которых изображались сцены, персонажи и прочая атрибутика, связанная с оперными постановками. Стремление к повышению уровня сложности картин и проработке деталей заставило мастерскую семьи Дай（戴） взять на себя инициативу по обучению группы женщин, которые вручную расписывали изображения на гравюрах, достоверно изображая грим персонажей оперы и театра. Так, художницы создавали эффект пудры, подводки глаз, румян, подведенных бровей, а также дорисовывали детали ушей, глаз, носов и губ персонажей (данная техника была известна как «жаньлянь»（《染脸》） или «окрашенное лицо» (《开相》) [78, с. 15]. Кроме того, художницы также добавляли детали и узоры на одежде персонажей новогодних картин, используя свинцовые белила или золотые и серебряные краски. Это делало картины няньхуа еще более проработанными и нарядными, что повышало их эстетический уровень. Поскольку в годы правления императоров Цяньлуна（乾隆） и Цзяцина（嘉庆）1736-1820 гг.) новогодние картины из поселка Янлюцин（杨柳青）достигли вершины своего развития, на рынках Пекина（北京）они заняли доминирующее положение среди аналогичной продукции, где активно приобретались столичной знатью и использовались в качестве подарков. В этот момент новогодние картины Янлюцин стали доставляться в большом количестве и в другие регионы Китая, особенно в провинции Хэбэй（河北）, Внутреннюю Монголию（内蒙古）, а также северо-восточные провинции, включающие Ляонин（辽宁）, Цзилинь（吉林） и Хэйлунцзян（黑龙江）[78, с. 15]. Как правило, гравюры производились непосредственно в поселке

Янлюцин（杨柳青）, хотя их изготавливали и в соседних с поселком мастерских. Начиная с момента правления императора Даогуана（道光）, а также на протяжении существования Китайской Республики（中华民国 1821-1949 гг.) картины няньхуа из Янлюцина（杨柳青） постепенно стали приходить в упадок. Это было связано с ослаблением правящего класса династии Цин（清）, частыми внутренними и внешними войнами. Все данные негативные факторы в значительной степени сказались на объемы продаж картин. На третьем году правления императора Сяньфэна（咸丰 1853 г.) во время восстания Небесного царства великого благоденствия тайпинов, в Янлюцине（杨柳青） были размещены войска тайпинов. Под влиянием данных событий в новогодних картинах стали появляться сюжеты, восхваляющие движение тайпинов. Несмотря на это, торговля была несвободной, а также сильно ограниченной по причине нарушения транспортных потоков, что продолжало снижать объем продаж и доходности мастерских. В период правления императора Гуансюя（光绪 1875-1908 гг.) в гравюрах появляются сюжеты, которые высмеивали коррумпированных бюрократов и призывали к борьбе с европейскими колониалистами, которые стремились разделить Китай. Общая социальная нестабильность привела к снижению доходов крестьян. На этом фоне в целях сокращения затрат некоторые мастерские стали экономить на материалах, используя все более простые краски и бумагу. Во время последних лет династии Цин（清）, а также Китайской Республики（中华民国 1909-1949 гг.) ксилографические картины, изготавливаемые в поселке Янлюцин, оказались в полном упадке и практически исчезли. Это было связано с тем, что после завершения Синьхайской революции（辛亥革命） 1911 года новая власть стремилась

избавиться от пережитков имперского Китая, а также от культурных явлений и предметов, которые ассоциировались с чиновничеством и прежней политикой [78, с. 16]. По этой причине из-за существующей цензуры в новой политической реальности количество мастерских резко сократилось, что привело к еще большему упадку искусства изготовления новогодних картин няньхуа.

Новогодние гравюры в поселке Янлюцин（杨柳青） имели широкий спектр тем. Среди наиболее распространенных можно выделить следующие: оперные и театральные сюжеты, легенды, мифы, аллюзии, исторические персонажи, бытовая жизнь, жизнь аристократов, цветы, птицы, рыбы, насекомые, талисманы, дамы, духи-защитники и др. Несмотря на то, что количество сюжетов достаточно велико, они в первую очередь предназначены для выражения тех или иных человеческих эмоций. Именно поэтому, когда содержание новогодних картин находило отклик в душах людей, они могли сохранять ценность на протяжении столетий. При этом, сюжеты и образы всегда несли обереговую и благопожелательную символику. Среди наиболее популярных было божество Чжун Куй（钟馗）, который изгонял нечисть, а также изображения духов-защитников мэншэней, которые защищали вход в жилище от злых духов. Также существовали сюжеты и образы, связанные с пожеланием скорейшего рождения детей и внуков и их процветанием, к ним можно отнести такие как «Цилинь приносит сыновей»（《麒麟送子》） (ил. 61), «Залы заполнены золотом и нефритом»（《金玉满堂》）(ил. 62), «Празднование рождения сына»（《葫芦万代》）(ил. 63) и др. Помимо этого, также распространенным видом пожелания были гравюры с изображением рыб, которые наклеивали на стены домов или на

местах хранения воды (ил. 64）. В домах, построенных из необожженного кирпича, снаружи и внутри стены обычно обклеивали белой бумагой. Чтобы украсить жилище использовали различные гравюры, которые служили и оберегами, и символами благополучия. Их размещали над печами, рядом с окнами, на дверях. Поскольку Янлюцин – это поселок, расположенный рядом с водными пространствами, где население жило за счет рыбной ловли, выращивания лотоса, тростника, в тематике новогодних картин, происходящих из данной местности чаще можно увидеть сюжеты, связанные с данными особенностями быта жителей поселка. К таким сюжетам можно отнести «Пожелание рыбы в новом году»（《连年有余》） (ил. 65), «Радость рыбака»（《渔家乐》）（ил. 66）, «Хлопоты крестьянского двора»（《庄家忙》）(ил. 67), и многие другие сюжеты. Таким образом, обычаи и традиции, характерные для жителей поселка Янлюцин（杨柳青）, являлись основной для сюжетов, которые изображались на новогодних картинах няньхуа, отражая жизнь и культуру данного региона.

Стилевые характеристики произведений народного творчества являются косвенным отражением региональных культурных традиций, обычаев, верований и эстетических привычек. Таким образом, новогодние картины поселка Янлюцин（杨柳青） сформировали свой собственный уникальный стиль, сочетающий традиционные технические приемы и кистевую роспись, внимание к деталям, богатое сочетание цветов и разнообразие сюжетов (ил. 68). На гравюры оказало влияние близкое расположение Пекина（北京） и Тяньцзиня（天津）, что привело к смешению культурных особенностей и появлению уникального стиля картин няньхуа.

Технические процессы изготовления няньхуа поселка Янлуцин были те же, что и этапы ксилографической печать в целом. Однако сложились и свои особенности. Так после завершения третьего этапа мастера использовали различные кисти для ручной доработки и более детальной проработки лиц и рук изображаемых персонажей, соблюдая следующую последовательность. 1). Нанесение охры на лицо мэншэня: при помощи кисти и воды равномерно смазать еще не высохшую краску, таким образом оттеняя лицо. 2). Для того, чтобы сделать композицию целостной, часто повторно наносили мазки охры с одной или двух сторон лица. 3). Сначала белым пигментом выделяли белки глаз, далее при помощи цвета цин (так в Китае называется цвет, спектр которого расположен между зеленым и синим) наносили мазок поверх глаза, таким образом, акцентируя взгляд мэншэня. 4). При помощи густой туши выделяли веки и зрачки, так взгляд становится более открытым. 5). Далее тушь сильнее разводили водой, очерчивая часть глаза за пределами зрачка, затем рисуя нижнее веко, брови, складки кожи на верхнем веке. На относительно больших изображениях в тушь добавляли немного охры. 6). На голове, там, где волосы гуще, использовали густую тушь, там, где волосы были редкие, тушь разбавлялась водой. 7). При помощи охры с добавлением оранжевого цвета снова очерчивали лицо и руки. Таким образом работа завершалась.

2.2.3. Художественные особенности изображений духов мэншэней поселка Янлюцин

Цинь Шубао и Юйчи Гун с плетью и булавой. *Автор неизвестен. 112 х 62 см. Конец эпохи Цин. Поселока Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция Музея изобразительных искусств Китая.*

Несмотря на разнообразие сюжетов и символов в новогодних гравюрах Янлюцина, общим с другими центрами производства являлось обязательное присутствие на входных воротах образов духов охранителей Цинь Шубао и Юйчи Гуна. Рассмотрим гравюру «Цинь Шубао и Юйчи Гун с плетью и булавой» из собранияМузея изобразительных искусств Китая. Линейные масштабы листов бумаги близки к форме дверей: длина по вертикали обычно составляет 112 см по вертикали и 62 см по горизонтали. Фигуры занимают основную часть листа (ил. 69) и представлены в иконографии «динтянь лиди» 顶天立地 («исполины»). В няньхуа Янлюцин обычно рядом с фигурами мэншэней не было каких-либо надписей. Однако, важно отметить, что здесь на заднем плане часто встречаются узоры, что является местной спецификой няньхуа (ил.20).

Коренастые фигуры с большими головами, крепкими руками свидетельствуют о физической силе и мощи мэншэней. Пропорции головы и тела укладываются в отношение 1:5 (ил. 70). Поза и динамика в постановке фигур повторяет устойчивую иконографическую схему и вписана к дугообразную форму. (ил. 71). Юйчи Гун в правой руке держит плеть «бянь» (《鞭》), устрашая противника. Левая рука выпрямлена и придерживает расположенный на поясе лук. Поднятая правая рука и опущенная левая создают контраст в динамике. За спиной располагаются четыре знамени, по два с каждой стороны. Динамическое положение головы совпадает с телом, голова повернута в сторону створки дверей.

Фигура Цинь Шубао (ил. 72 Б), расположенная справа и зеркально симметрична левой фигуре Юйчи Гуна с тем лишь отличием, что знамена за

ее спиной развеваются в сторону внешней границы изображения. В руках Цинь Шубао держит булаву (锏 «цзянь»). Некоторые отличия наблюдаются в моделировке лиц мэншэней, формах шлемов, декоре одежды (ил. 72). Лицо у Цинь Шубао имеет более округлую форму (ил. 73). Моделировка лиц у обоих мэншэней не имеет выраженного линейного рисунка, который применяется при создании оперного макияжа. Между двумя бровями также отсутствуют четкие линии. Лицо Юйчи Гуна в соответствии иконографии имеет более темный цвет. При этом мимические мышцы не имеют явных изменений, что создает трехмерный эффект между передней и боковой частями лица. На лицах выделяются глаза с увеличенными белками, что усиливает выражение гнева и агрессии. Взгляд обоих генералов направлен в центр створок дверей прямо на входящего. Брови достаточно широкие, на них нанесен густой слой краски.

Доспехи, одежда и их орнаментация у обеих мэншэней практически идентичны (ил. 72) за исключением футляра для лука «цзянь»(《鞬》), который закреплен на поясе у левой фигуры, а также колчана для стрел «гао»（《櫜》）, который закреплен на поясе у правой фигуры. Мэншэни облачены в халаты, поверх которых надеты доспехи. Пояса обоих персонажей украшены декоративными узорами. Обувь декорирована орнаментом в виде облаков.

С точки зрения цветового контраста, области, имеющие различия в цветах у обоих фигур находятся на следующих участках: 1). Часть узора выполнена в виде рыбьей чешуи, декор расположен ниже доспехов под поясом. В данной области у левого персонажа узор обладает красным цветом, в то время как у правого персонажа данный узор представлен в оранжевом

цвете. 2). Колчан «цзянь» (《韉》) для хранения стрел расположен у левого мэншэня на поясе, имеет синий цвет. В то же время у правой фигуры футляр «гао»（《櫜》）, который используется для хранения лука, представлен в голубом цвете. 3). У обеих мэншэней на спине закреплено по 4 знамени, которые также обладают определенной окантовкой и декоративными лентами. Цветовые схемы, представленные в расцветке знамен отличаются чередованием контрастных цветов, например, знамя левого мэншэня красного цвета с синей лентой; знамя правого мэншэня зеленого цвета с оранжевой лентой. Кроме того, заметный цветовой контраст представлен на лицах персонажей. В соответствии с иконографией лицо Юйчи Гуна более насыщенного темно-красного оттенка, его борода более плотная, густая и темная. У Цинь Шубао борода разделена на три тонких прядей. Подобные цветовые соотношения повышают контраст, делают гравюру более красочной и яркой, но одновременно гармоничной по ритмике цветовых пятен в едином восприятии.

Но в целом, из цветового анализа (ил. 74) видно, что соотношение цветов в фигурах мэншэней одинаковое. Таким образом, порядок наибольшего присутствия цветов представлен следующим образом: оранжевый, зеленый, красный, синий, желтый.

Цинь Шубао и Юйчи Гун с плетью и цзянем в руках верхом на Суаньни(狻猊) из коллекции Государственного Эрмитажа. *Автор неизвестен. 57 х 35 ст. Конец эпохи Цин. Поселок Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати.*

В данном образце размеры листов бумаги близки к форме дверей: длина по вертикали составляет 57 см и 35 см по горизонтали (ил. 75). Большую

часть гравюры занимают изображения генералов верхом на Суаньни. Гравюре справа, в левом нижнем углу есть надпись из четырех иероглифов «Юйчи Цзиндэ» (尉迟敬德), что означает – это «Юйчи Гун». Данная надпись сделана коллекционерами позже, а не в момент создания гравюры.

Два генерала сидят верхом на сказочных львах Суаньни. Наиболее раннее упоминание о Суаньни относится к записи в словаре «Эръя». Литератор эпохи Цзинь Го Пу сделал комментарии к словарю, в которых было указано, что Суаньни – это лев. В последующие эпохи использовалось слово «лев», а «Суанни» использовалось только как альтернативное имя с древним значением [80, с. 191]. Это животное – герой древнекитайского мифа, который гласит: «у дракона рождается девять сыновей, и все они разные по виду и характеру». Суаньни является пятым сыном дракона [81, с. 86]. Рожденные драконом сыновья все разные и все они не похожи на дракона. Согласно повериям, рождение девяти сыновей считалось удачей, в традиционной культуре само число «девять» тоже несло благоприятный смысл и означало «бесконечное». Миф о драконе и его девяти сыновьях（龙生九子） до эпохи Мин не фиксировался в письменных источниках и стал известен только во время правления императора Хунчжи династии Мин (1487-1505) [82, с. том 72]. Записи времен Мин о драконе и его сыновьях встречаются во многих источниках, однако они варьируются. Изначально «суаньни» также именовался «гордый лев», который был сильнее тигров и гепардов. Лев почитался еще в Древнем Китае, но и в буддизме образ льва является одним из знаковых, поскольку Будда Шакьямуни сравнивался с безбоязненным львом. По преданию, Суаньни любил фейерверки, мог

скрываться от злых духов и демонов. Скульптуры каменных или бронзовых львов в эпохи Мин и Цин охраняли входы в императорские дворцы. Суаньни от обыкновенных львов отличается тем, что они обычно имели ожерелье на шее, в центре которого был изображен дракон. В иконографии «мэншэни на Суньни» охранительная символика удваивается, поскольку сами львы и генералы являются значимыми магическими оберегoвыми символами. Важно отметить, что данный тип изображений в настоящее время встречается только в поселке Янлюцин. Эту иконографию еще называют «мэншэни Суаньни» (狻猊门神).

Изображения генералов на Суаньни традиционно представлено в зеркальной симметрии. Пропорция тел и лиц соотносятся как 1 к 3 (ил. 76). Пропорции туловища мифического животного Суаньни переданы достаточно правильно. Львы стоят, опираясь на изображения облаков, будто бы эти мифические животные только что спустились с небес. За спиной мэншэней располагаются четыре знамени, по два с каждой стороны.

У генералов в руках плеть и булава. Кроме того, у Юйчи Гуна на поясе висят стрелы и лук. Другой рукой генералы поглаживают бороду, что в иконографии мэншэней означает демонстрацию спокойствия и готовность к бою (ил. 77). Моделировка лиц следует утвердившейся иконографии и идентична изображениям Юйчи Гуна и Циня Шубао с плетью и булавой, рассмотренных в предыдущей части.

В образах мэншэней, как это было принято, основные элементы композиции повторяются, но всегда присутствуют различия в деталях, что делает изображения более разнообразным. Такие различия можно увидеть в

орнаментации одежд. Например, орнамент на латах фигуры слева представлен в форме трилистников, символизирующих непрерывность, на латах фигуры справа изображен орнамент в виде водоворота, символизируя бесконечное богатство и знатность. Различия присутствуют и в окрашивании разными цветами одних и тех же элементов. Так, шелковая лента на латах в области плеч слева красная, а справа синяя. Заметный цветовой контраст представлен также на лицах, бородах и руках персонажей, что также обусловлено сложившейся традицией в образном решении Юйчи Гуна и Циня Шубао. У Юйчи Гуна лицо и руки имеют темно-красный оттенок, глаза увеличены, борода более густая. В целом, его образ более агрессивен и воинственен. Изображения Суаньни в основном окрашены контрастным красным и зеленым цветом.

В целом, колористическое решение в соотношении цветов левой и правой части гравюры идентично (ил. 78). Таким образом, порядок распределения наибольшего присутствия цветов представлен следующим образом: красный, зеленый, желтый, синий, оранжевый.

В восприятии композиции в целом в изображении двух львов внизу и треугольных знамен вверху цвета идентичны, поэтому зрительный фокус концентрируется на лицах генералов, которые представляют наибольший цветовой контраст и в первую очередь привлекают к себе внимание.

Цинь Шубао и Юйчи Гун с плетью и булавой на фоне благопожелательного орнамента. *Автор неизвестен. 54 х 32 см. Конец эпохи Цин. Поселок Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция Музея изобразительных искусств Китая.*

Линейные масштабы листов бумаги близки к форме дверей: длина по вертикали обычно составляет 54 см по вертикали и 32 см по горизонтали. Духи мэншэни изображены на фоне пышного и многоцветного орнамента. Такой декор встречается только в гравюрах Янлюцин. Создание таких новогодних картин характеризуется большой художественной сложностью, требует больше времени (ил. 79). Кроме того, они отличаются высокой стоимостью, их могли себе позволить только представители императорского дворца, аристократии и богатых семей.

Пропорции головы и тела укладываются в отношение 1:5 (ил. 80), это делает фигуры более стройными. Поза и динамика в постановке фигур (ил. 81) повторяет устойчивую иконографическую схему и вписана в дугообразную композицию. (ил. 45). Юйчи Гун держит оружие в правой руке горизонтально, а в левой вертикально, что создает динамический контраст. Цинь Шубао изображен симметрично, в руках он держит «цзянь» булаву.

На заднем плане представлен сложный орнамент, преимущественно основанный на повторяющемся узоре в виде облаков. В эпоху раннего земледелия древние китайцы стали наблюдать за небесными явлениями, от которых зависела их жизнь. Декоративный узор в виде облаков символизировал легкий ветер и благоприятный дождь, хороший урожай, что обеспечивало сытую и счастливую жизнь. Люди называли облака «благовещими». Позже, узор в виде облаков означал исполнение желаний и все счастливые предзнаменования. Кроме того, в орнаментальный фон гравюры включены цветы пиона – символы знатности и аристократизм, а также китайский традиционный благопожелательный орнамент «ба-сянь» (八仙, «восемь Бессмертных»). представленный восемью атрибутами

даосских Бессмертных: Ли Тегуайя(铁拐李), Хань Чжунли(汉钟离), Лань Цайхэ(蓝采和),Чжан Го-лао(张果老), Хэ Сяньгу(何仙姑), Люй Дунбинь(吕洞宾), Хань Сянцзы(韩湘子) и Цао Гоцзю(曹国舅). Это: тыква-горлянка, опахало, корзина цветов, бамбуковый барабан, лотос, меч, флейта и китайский ударный музыкальный инструмент пайбань（ил. 82）. Согласно легенде, данные предметы обладают безграничной сверхъестественной силой и могут обращать несчастье в удачу. В такой орнаментальной композиции предметы замещают изображения самих Бессмертных и тогда данный мотив называется «восемь даосских сокровищ» (道家八宝). На гравюре эти атрибуты размещены свободно между облачными и цветочными мотивами, что обеспечивает насыщенность, красочность и декоративность всей композиции.

В данной гравюре сакральный смысл образов духов-защитников Юйчи Гуна и Циня Шубао, которые защищают дом от нечистой силы, усиливается символами орнаментального фона, дополняя смысловое прочтение пожеланием удачи, процветания, высокого социального положения.

Что касается изображения мэншэней, то они точно следуют сложившейся иконографии. Расположенный слева Юйчи Гун изображен с темным лицом и свирепым выражением. Линии толстые, контрастные. Лицо расположенного справа Цинь Шубао, показано тонкими линиями, цвет лица светлый, выражение спокойное, миролюбивое. Орнамент и цветовые сочетания элементов одежды и доспехов мэншэней, практически идентичны, но, как это было принято, одинаковые элементы окрашены попарно контрастными цветами. Часть доспеха у Юйчи Гуна окрашена красным цветом, в то время как у Цинь Шубао данный узор представлен в синем цвете.

Меч в руке фигуры слева выполнен черным, а справа – оранжевым цветом. Полы халата у Юйчи Гуна черные, а у Цинь Шубао оранжево-красные. Анализ колорита свидетельствует о том, что соотношение цветов обоих фигур в целом одинаковое. Таким образом, порядок наибольшего присутствия цветов представлен следующим образом: красный, зеленый, оранжевый, желтый, синий (ил. 83).

Вследствие яркости и идентичности большей части орнаментов и цветовых сочетаний предметов одежды и вооружения, образы мэншэней практически сливаются с орнаментальным фоном, но внимание преимущественно концентрируется на их лицах. Таким образом решается задача и насыщенности композиции значимыми символами, и украшения входа в жилище.

Няньхуа центра Янлюцин отличает яркая самобытность как в техническом исполнении гравюр, так и в художественно-образном решении. У всех рассмотренных мэншэней пропорции стоящих фигур представлены в соотношении 1 к 5, сидящих 1 к 3. Орнаменты на доспехах, одежде, телах животных, предметах выполнены тонко, с ювелирной проработкой. Своеобразно и колористическое решение. Исходя из анализа колорита гравюр Янлюцин видно, что помимо основного черного были использованы пять цветов, которые перечислены в порядке убывания: оранжевый, зеленый, красный, синий, желтый. Наиболее часто встречающийся цвет на гравюрах Янлюцина – оранжевый, хотя в колористических парах, особенно в мелких деталях часто сочетание дополнительных цветов зеленого и красного. В технике ксилографии большое значение имеет линейный рисунок. В гравюрах Янлюцин толщина линий по большей степени однородна. Общий

рисунок получается чрезвычайно четким и детально проработанным. Использование насыщенных по цвету и символике орнаментальных фонов создавало дополнительный декоративный эффект и придавало более значимую смысловую наполненность данным произведениям, что сделало их популярными в высшем аристократическом обществе Китая.

Глава 3. История возникновения и художественное развитие няньхуа «Южный персик» центров Таохуау и Мяньчжу

В Китае распространена фраза «На небе – рай, а на земле – Сучжоу（苏州） и Ханчжоу（杭州）». Однако Сучжоу не всегда отличался своим великолепием. Император, основатель династии Мин（明, 1368—1644 гг.) Чжу Юаньчжан（朱元璋） соперничал за престол с иным претендентом и жители Сучжоу（苏州） поддержали последнего. Заполучив власть, Чжу Юаньчжан（朱元璋） издал указ, согласно которому большое количество влиятельных домов из данного региона должны были уехать, что вызвало запустение и упадок города, снижение уровня жизни местного населения, поэтому в начале правления династии Мин（明） условий для развития искусства здесь было крайне мало. Однако к середине правления династии Мин（明） вслед за восстановлением экономики в Сучжоу（苏州） появились живописцы и мастера, которые обрели право голоса и заняли важное место в истории живописи и гравюры Китая [79, с. 8]. В это время в Сучжоу（苏州） стала распространяться популярная литература: романы, драмы, повести. Большое количество иллюстраций в этих книгах привело к расцвету искусства гравюры, что постепенно формировало местную сучжоускую школу. Таким образом, Сучжоу（苏州） наряду с Нанкином（南京）, Пекином（北京） и Ханчжоу（杭州） стал одним из четырех основных центров гравюры и печати в Китае. Рост популярности иллюстрированных книг

способствовал формированию и развитию ксилографии в поселке Таохуау （桃花坞). Кроме того, в Сучжоу（苏州） стало формироваться городское сообщество, изменился образ жизни и социальные обычаи. Это проявилось особенно ярко, когда известный государственный деятель и литератор династии Северная Сун（北宋） Фань Чжунъянь（范仲淹）, основал здесь академию. Жители Сучжоу （苏州） стали больше уделять внимания образованию, так культура стала более интегрирована в повседневную жизнь [79, с. 9]. В этот период появились характерные произведения с изображениями ландшафта правобережья реки Янцзы: «Мост в Шаньтан в ночь на Праздник середины осени»（《山塘普济桥中秋夜月》） (ил. 84). «Пейзаж района Хуцю в Сучжоу»（《姑苏虎丘胜景图》(ил. 85), «Вид на Цзиньлин» （《金陵胜景图》）(ил. 86), «Резиденция императора на озере Сиху»（《西湖行宫图》） (ил. 87). На протяжении почти 400 лет Сучжоу（苏州） был самым процветающим и богатым городом, а его окрестности были не только центром каллиграфии и живописи в стране.

Во время правления Канси（康熙） и Цяньлуна（乾隆） эпохи Цин（清） мощь страны достигла пика. В условиях общественной стабильности и экономического процветания потребности городских жителей в прекрасном увеличились и Сучжоу（苏州） стал одним из ключевых производственных центров новогодних ксилографических картин няньхуа на юге Китая.

3.1. Исторические условия формирования, средства художественной выразительности, образные трактовки мэншэней Таохуау

3.1.1. Новогодние ксилографические гравюры няньхуа центра Таохуау в Сучжоу

Поселок Таохуау（桃花坞） в Сучжоу（苏州） расположен на востоке Китая в центре дельты реки Янцзы（扬子江）в юго-восточной части провинции Цзянсу（江苏）. Местность низменная, с большим количеством рек, озер, водоемов. Янцзы（扬子江） и Пекинско-Ханчжоуский Великий канал（京杭大运河） пронизывают северную часть города, что создало благоприятные условия для торговли, обеспечило развитый транспорт и способствовало продажам няньхуа в зарубежные страны. Это обеспечило новогодним картинам известность, повлияв, в том числе, и на японское искусство укиё-э（浮世绘）.

С точки зрения техники и приемов няньхуа Сучжоу отличаются детальной проработкой гравировки, сложной композицией, относительно крупными размерами, некоторые гравировальные доски имели около метра в высоту и в ширину более 50 сантиметров. Техническая сложность и деликатность гравированных матриц отражают высокий уровень мастерства резчиков. Все это свидетельствует о высоком уровне развития ксилографии в поселке Таохуау (桃花坞). В период между правлением императоров Канси（康熙） и Цяньлуна（乾隆） данные произведения называли «гусу»（《姑苏》- древнее название города Сучжоу провинции Цзянсу）. На пятый год

правления Цяньлуна было создано произведение «Вечный мост Гусу»（《姑苏万年桥》） (ил. 88) .

Квалифицированные художники, принимавшие участие в создании ксилографий, подражали традиционной живописи с использованием приемов, характерных для техники кистевой росписи, придавая ей ярко выраженные характеристики произведений академической живописи династии Сун（宋）. Также, как на живописных свитках, на гравюрах располагают надписи в стихотворной форме, выражающие настроение авторов. Как видно на гравюре «Цветы и травы древности»（《花卉博古图》）времен правления Канси（康熙）(ил. 89), изображение, композиция, характер рисунка схожи с традиционной китайской живописью. Корзина, поддон выполнены мелкими сконцентрированными штрихами, а цветы и травы – в манере бескостной живописи, что выразительно передает техника цветной печати. Со времен правления династий Сун（宋）с развитием культуры и расцветом более реалистической живописной манеры, на ксилографические картины няньхуа было оказано ее значительное влияние [79, с. 30].

Продолжая традиционное развитие живописи, ксилография также отражала ярко выраженный интерес к иностранным формам. Во-первых, была изучена западная перспектива, ощущение трехмерного пространства стало изображаться при помощи строгих архитектурных линий. Во-вторых, художники стали применять знания в области изображения светотени, когда в ксилографию интегрировалась техника ретуширования, подражая западному офорту, а штрихи отличались тонкостью и аккуратностью.

Равномерное расположение штрихов использовалось для изображения одежд персонажей, архитектуры, пейзажа. Основной целью было создать ощущение объема и пространства.

В ксилографических картинах из Таохуау（桃花坞） ярко выражены этнические и местные особенности южных регионов и реки Янцзы. Хотя с течением времени, а также социальными изменениями их стиль менялся, однако они всегда отличались высоким художественным уровнем и техникой исполнения. И если няньхуа из посёлка Янлюцин называли «северной ивой», то центр Таохуау стали называться «южным персиком» [79, с. 9].

На четвертом году правления императора Цзяцина（嘉庆, 1799 г.) по всей стране был объявлен траур в честь скончавшегося императора Цяньлуна（乾隆）. В это время император Цзяцин（嘉庆） издал эдикт, согласно которому во время свадеб и похорон нельзя было стучать в барабаны, а также нельзя было использовать в картинах няньхуа такие яркие цвета как красный и фиолетовый [79, с. 31]. В это время мастера использовали больше черного цвета, а также сочетания чистых и спокойных синих оттенков.

Новогодние картины деревни Таохуау（桃花坞） были тесно связаны с жизнью общества. Так, начиная с раннего этапа династии Цин（清）, художники стремились запечатлеть городской пейзаж, настроения, царившие в обществе, а также отклик людей на те или иные события. Такой подход мастеров к своему творчеству оставил большое количество визуальных источников, которые дополняли сохранившиеся литературные произведения. Они позволяют современным исследователям изучать культурные и общественные изменения той эпохи. В более поздних новогодних картинах

большую проработку получили сюжеты, связанные с оперой, театральными постановками и литературой. Некоторые оперы ставили по сюжетам популярных в Сучжоу（苏州） и Шанхае（上海） сказкам и рассказам. В поздней династии Цин（清）появилось большое количество произведений, отражающих текущие события. Они играли роль средств коммуникации и одновременно оставляя записи для будущих поколений.

В конце династии Цин（清) произошло восстание тайпинов（太平天国）, которое ознаменовалось формированием «Небесного царства великого благоденствия». Это привело ко множеству военных столкновений. На фоне постоянно возникавших конфликтов рынок новогодних картин Сучжоу（苏州） пришел в упадок. Многие мастера и торговцы переместились в Шанхай（上海）, а также в сельские районы, расположенные на юге реки Янцзы（扬子江）. Все это неизбежно привело к изменениям в новогодних картинах. На 27-м году правления императора Даогуана（道光, 1847 г.) британский миссионер Вальтер Генри Медхерст основал издательство Лондонского миссионерского общества в Шанхае（上海）, где представил новую технологию печати – литографию, что привело к улучшению качества печатной продукции, изготавливаемой в Шанхае（上海）. Так, печать стала более яркой и ровной, а цвета более насыщенными. Новые технологии в значительной степени превосходили традиционную ксилографическую печать как по качеству, так и по количеству. Технология литографии стала быстро применяться в печати новогодних картин, постепенно вытеснив традиционные ксилографические методы. Одновременно с внедрением новой технологии происходил процесс переработки старых сюжетов и образов [79, с. 26]. Однако в сельских районах к югу от реки Янцзы（扬子江）

в дополнение к переизданию и перепечатке некоторых старых сюжетов, мастерские новогодних картин по-прежнему фокусировали свое внимание на создание гравюр с духами мэншэнями. На этом фоне на рынке очень быстро возрос колоссальный спрос на подобные картины. Кроме того, произошло снижение себестоимости производства, что заставляло мастеров работать в более ускоренном темпе в условиях приближающихся праздников по случаю наступления Нового года. В целях экономии расходов мастера стали использовать однострочные цветные печатные формы, что привело к более упрощенному рисунку. Все это привело к формированию более размытых и неточных контуров, что повлияло на репутацию новогодних картин Сучжоу（苏州）. После завершения Опиумных войн（鸦片战争）, а также на фоне развития текстильной промышленности в Китай были завезены западные синтетические пигменты, такие как ярко-красный или ярко-синий. Такие пигменты стали использоваться в новогодних картинах деревни Таохуау（桃花坞）, а в более поздних новогодних картинах няньхуа цветовая палитра обогащается другими цветами, например, одним из популярных становится персиковый цвет в сочетании со светло-красным и салатовым [79, с. 31]. Персиковый цвет стал важным колористическим элементом в картинах няньхуа Таохуау（桃花坞）, отличая их от новогодних картин других регионов. Преобразования, наступавшие в обществе, стали диктовать необходимость в массовом производстве картин, а также в осовременивании их содержания. В целях экономии расходов и времени изготовления многие новогодние картины выполнялись достаточно грубо. Обилие ярких цветов не позволяло создавать плавные переходы и формировать тонкие детали на изображениях. Это отличало гравюры позднего периода от ранних, для

которых были характерны более плотные цвета, а также большее количество проработанных контуров и деталей. В отношении сюжетов и образов, также, как и в других районах Китая, в Таохуау наиболее популярными на протяжении всего периода времени оставалось изображение духов мэншэней. Кроме того, большое разнообразие сюжетов также было посвящено опере и театру. Следует отметить, что в многофигурных композициях наньхуа с течением времени их размер уменьшается. Изначальные размеры сохранялись только в изображении духов мэншэней, божеств счастья, служебного благополучия и долголетия, а также духов неба. На основе традиционных для Шанхая（上海）сюжетов, шанхайских обычаев, атмосферы иностранного присутствия, а также концессионных притязаний колониальных держав, новогодние картины няньхуа стали более направлены на выражение новостей и текущих событий.

Период преобразований продолжался до середины династии Цин (清), поскольку периоды правления императоров Цзяцин (嘉庆) и Даогуан (道光) были охарактеризованы политической нестабильностью и социальными потрясениями, что в конечном итоге привело к упадку ремесла новогодних картин в деревне Таохуау (桃花坞).

3.1.2. Мастерские-лавки и мастера центра Таохуау

На текущий момент известно как минимум 40 официально задокументированных ксилографических мастерских, существовавших во время династии Цин (清) в Таохуау. Кроме того, имеется 12 гравюр, на которых есть надписи, свидетельствующие о изготовлении их в поселке Таохуау. В эпоху династии Цин (清) в Сучжоу было 24 художника, создававших рисунки для няньхуа. Кроме того, среди имеющихся гравюр

есть пять, которые подтверждают принадлежность их к одной мастерской и одному автору. В рамках данного исследования будут рассмотрены 5 данных работ.

Мастерские Люйюньтай (吕云台) и Люцзюньхань (吕君翰) были основаны в поселке Таохуау (桃花坞) в период ранней династии Цин (清). Их название происходит от имени основателя Люй Юньтая（吕云台）. На одной гравюре «Удивительные рассказы прошлого и наших дней»（古今奇观图）(ил. 90) в левом нижнем углу вертикально выгравированы следующие слова: «Изготовлено Люй Юньтаем перед храмом Бэйсы в городе Сучжоу»（姑苏北寺前吕云台发行）. Под храмом Бэйсы（北寺） подразумевается известный буддийский храм Боэнь（报恩）, который не сохранился до наших дней. Этот храм был построен во время периода правления Северных и Южных династий（南北朝）. Он располагался в конце главной улицы поселка Таохуау（桃花坞). Таким образом, информация, представленная на данной картине, позволяет точно установить место ее изготовления. В верхней части работы, где оставлен пробел, горизонтально выгравировано название: «Удивительные рассказы прошлого и наших дней»（古今奇观图）(ил. 90). В качестве основной темы были взяты различные сюжеты из китайской оперы разных эпох. В каждом окне представлена надпись, относящаяся к названию того или иного сюжета оперы. Так, например, схема композиции на одной гравюре выполнена в виде повествования, состоящего из 24 окошек, в которых изображено 50 фигур. В одном из изображенных окон имеется надпись «Продажа лепешек» (卖饼) (ил. 91, 1). Данный сюжет взят из романа «Речные заводи»（水浒传）, который был написан в период поздней династии Юань（元） и в период ранней династии Мин（明). Большая часть сюжетов

взята из романов известнейших китайских писателей Ши Найаня (施耐庵) и Ло Гуаньчжуна (罗贯中). Один из персонажей по имени У Далан（武大郎） несет на плечах коромысло, которое загружено лепешками. На картине изображена сцена, когда У Далан（武大郎） прощается с Пань Цзиньляном（潘金莲） перед тем, как пойти продавать лепешки. Следующим примечательным сюжетом является «Осенняя река»（秋江) (ил. 91, 2). Сюжет данной сцены взят из оперы эпохи Мин（明） «Записи о яшмовой заколке» (玉簪记), которая была написана Гао Лянем（高濂）. Главными персонажами картины является пара влюбленных: монахиня Чэнь Мяочан（陈妙常） и ученый Пань Бичжэн（潘必正）, которые собираются проститься. Фигуры пропорциональны, каждая сцена наглядно передает определенный смысл. Линии рисунка свидетельствуют о точности и аккуратности резьбы. При печати использованы светло-красный, светло-желтый и голубой цвета, а также большое количество теплых изысканных оттенков.

На основе имеющихся в настоящее время источников мы знаем, что у Люй Юньтая（吕云台） было как минимум два сына: Люй Цзюньхань（吕君翰) и Люй Тяньчжи（吕天植）, которые продолжили дело мастера. У Люй Цзюньханя（吕君翰） сохранилось наибольшее количество подписанных работ. На основе этого можно сделать вывод, что Люй Цзюньхань（吕君翰）и его отец были наиболее известными мастерами в Сучжоу（苏州）. На гравюре «Картина праздника Цинмин清明佳节图» (ил. 92) есть вертикальная надпись: «Изготовлено Цзюньханем, старшим сыном Люй Юньтая, мастера города Сучжоу»（姑苏吕云台长子君翰发行）. Этот текст подтверждает

авторство мастера. В верхней части картины, где расположен пробел, горизонтально выгравирована надпись: «Картина праздника Цинмин»（清明佳节图）. Сюжет картины взят из произведения «Цинмин»（清明）, поэта Ду Му（杜牧） династии Тан（唐）. Гравюра отличается высоким уровнем линейного рисунка, тонкой резьбой и сгармонированной цветовой гаммой. Рассматривая ключевые характеристики работ Люй Юньтая（吕云台） и его сына, следует обратить внимание на то, что композиции няньхуа, как правило включали не один главный элемент, а несколько и представляла собой комплекс малых картин с разными сюжетами, объединенными на одном листе, что позволяло зрителям рассматривать гравюру долго и с разных сторон. В связи с этим следует отметить иное назначение няньхуа, включающих сюжеты из китайской оперы и их отличие от няньхуа с изображением духов мэншэней. И хотя данные гравюры также относились к категории няньхуа, однако их не наклеивали на двери во время празднования китайского Нового года（春节）. Как правило, они выполняли эстетическую функцию. Их развешивали на внутренних стенах комнат в качестве элемента украшения помещений. Помимо этого, данные гравюры рассматривались как средство эстетического и духовного воспитания, что позволяло использовать их при домашнем обучении.

Мастерская Динлайсюань（丁来轩） была основана Дином Юньтаем（丁允泰）в поселке Taoxyay（桃花坞）в период правления цинского императора Цяньлуна（乾隆）. Вначале Дин Юньтай работал в Ханьчжоу（杭州）, а затем переехал в Сучжоу（苏州）. Считается, что стиль работ автора во многом сложился под влиянием западноевропейской живописи. Так, например, на картине «Пейзажи озера Сиху»（西湖风景图） (ил. 93) в правом нижнем

углу вертикально расположена надпись «Коллекция мастеров лавки Динюньтая в Сучжоу»（姑苏丁来轩藏版）. В правой части картины выгравирован следующий текст: «Написано Дином Юньтаем из Цзяньцзяна»（钱江丁允泰写）. Цзяньцзян（钱江） – это место, которое также именуется как река Цяньтан（钱塘江）, где расположен современный город Ханчжоу（杭州） в провинции Чжэцзян（浙江）. Эта информация позволяет исследователям точно определить имя автора произведения и место его рождения. На картине представлены пейзажи озера Сиху（西湖）, которое расположено рядом с городом Ханчжоу（杭州）. Жанр пейзажа является одним из основных в гравюрах няньхуа Сучжоу, однако в пространство пейзажа часто включаются бытовые сценки. На представленной картине, помимо пейзажей, которые изображены с учетом смены четырех времен года, также изображены фигуры людей. Добавление данных элементов в значительной степени обогащает содержание картины. Стоит отметить, что на гравюре с пейзажами озера Сиху сформирован стереоскопический эффект, полученный за счет умелого контраста светлых и темных участков. Это роднит технику мастера с контурным рисунком, широко распространенным в западной художественной традиции. Данные черты не характерны для большинства традиционных китайских картин, но они получили распространение с XVI века, когда европейские государства принимали в Китае миссионеров, которые в ходе своей деятельности внедряли в китайское общество представление о западном искусстве и культуре, а также о западных религиозных традициях посредством книг и различных произведений, привезенных из Европы. Среди них были представлены гравюры на дереве и на меди. Кроме того, миссионеры также широко

использовали печатную промышленность, процветавшую в то время в районе Цзяннань（江南）для продвижения своих религиозных идей путем печати католических религиозных изображений и образов. В ходе такой работы миссионеры руководили местными мастерами. Таким образом, под религиозным и культурным влиянием в районе Цзяннань（江南） появилось множество последователей католицизма. Некоторые из них были сами художниками или ремесленниками, либо имели тесные или дружеские связи с художниками. По этой причине в это время в няньхуа также появляются элементы перспективы и светотеневой моделировки.

Мастерская Гуйхэсюань(归鹤轩) также была известна как Сяочжучжай（啸竹斋） или Ицао（一草亭）. Подлинное имя основателя данной лавки не было точно установлено. В настоящее время известен только его художественный псевдоним: «Хозяин Таоу»（桃坞主人）. Он был уроженцем Сучжоу(苏 州). Лавка была открыта в период правления императора Цяньлуна（乾隆）. Так, например, на картине «Посылка угля во время снегопада» (雪 中 送 碳) (ил. 94) в верхней, средней и нижней частях представлены следующие слова: «Сделано в мастерской Ицао хозяином Таоу 偶题于一草亭，桃坞主人», «Гуйхэсюань归鹤轩», «Изготовлено в лавке Ицао 偶写于一草亭». Данная работа относится в типу вертикальных няньхуа. Она поделена на три части. В первой части представлена зимняя сцена, где мужчина в одиночестве на лодке ловит рыбу после сильного снегопада. Данная сцена передает атмосферу уединенности, свежести, смирения, меланхолии, грусти. Несмотря на общее настроение тоски и уныния, которое передает картина, ее смысл заключается в необходимости с гордостью и непоколебимостью справляться с вызовами судьбы. В центральной части

расположена надпись: «Картина любимой сливы Хэцзина»（和靖爱梅图）. Этот сюжет взят из народной истории. Линь Бу林逋 (967-1028), который позже стал известен как Линь Хэцзин（林和靖）, был известным поэтом-затворником, жившим во время династии Северная Сун（北宋）. Линь Хэцзин（林和靖） на протяжении всей своей жизни не стремился построить чиновничью карьеру, у него не было жены и детей. Он любил сажать сливы, а также выращивать журавлей. О себе он говорил: «для меня слива и есть жена, а журавль – мой сын». Некоторые люди называли его «Сливовые деревья вместо жены и журавли вместо детей» (梅妻鹤子). На гравюре изображена сцена, передающая дух этой легенды. Ее смысл заключается в том, что человек добровольно выбрал аскетический образ жизни, не стремясь стать богатым и не желая обрести великую славу. В третьей части композиции, расположенной внизу, имеется следующая надпись: «Посылка угля во время снегопада»（雪中送炭）. Название сюжета связано с известной китайской идиомой, которая базируется на истории о том, как в Чуньхуа（淳化) зима продолжалась в течение 4 лет. Сунский император Чжао Гуанъи（赵光义） послал своих слуг для того, чтобы доставить хворост, рис и уголь сиротам, вдовам и беднякам столицы государства, продемонстрировав свою заботу о подданных [83, с. 356]. Мораль данного рассказа заключается в необходимости оказывать помощь людям, оказавшимся в трудной ситуации, необходимости совершения добрых дел и оказания милости. В композиции произведения использованы приемы, характерные для китайской пейзажной живописи. Тонкие линии выполнены резцом и придают объемность изображениям за счет игры света и тени. Использован также прием печати из нескольких наложенных слоев, состоящих из густых и жидких оттенков

краски. Данные техники были заимствованы из методов гравировки на меди, применяемыми на Западе, что привело к созданию уникального симбиоза, объединяющего в ксилографии лучшие техники европейских мастеров и китайской традиционной живописи.

Мастерская Ванжунсин（王荣兴） также известна как гусуйская лавка-мастерская Ванжунсин（姑苏王荣兴） или Старый Ванжунсин（王荣兴老店）. Она начала свою деятельность в периоды правления цинских императоров Сяньфэн咸丰 и Тунчжи同治 (1851 – 1875 гг.). Основателями были отец и сын Ван Няньчунь王念椿 и Ван Шаньцзэн 王善增, также известный как Ван Цзюнь王钧. Мастерская-лавка гравюр Ванжунсин（王荣兴） – это старинный магазин, который был позже разделен на два филиала: Жэньцзи（仁记） и Жунцзи（溶记）. Однако по причине отсутствия информации об имени основателя лавка Жэньцзи（仁记） не является объектом анализа в данном исследовании. Среди работ, связанных с изображением духов мэншэней, которые производились в поселке Таохуау（桃花坞), сюжет о мэншэнях и пяти сыновьях характерен именно для работ, изготовленных в Ванжунсин.

Филиал Жунцзи（溶记） мастерской Ванжунсин（王荣兴） был основан Ван Няньчунем（王念椿）. Начало его деятельности пришлось на рубеж поздней династии Цин(清) и раннего периода Китайской Республики（中华

民国）. Полное наименование: «Лавка новогодних картин няньхуа с изображением духов мэншэней Ванжунсин Жунцзи»（王荣兴溶记门神年画铺）. На гравюре «Расцвет пиона приносит счастье и богатство» (花开富贵) в центральной части изображена ваза с распускающимися в ней цветами пиона (ил. 95). Цветение пиона в китайской традиции символизирует благопожелание богатства и спокойствия. С двух сторон изображены гранат, персики и розы. Поскольку внутри плодов граната содержится много семян, он символизирует пожелание рождения множества детей. Персик в китайской культуре традиционно символизирует долголетие. При этом цветки розы тоже являются символом долголетия, поскольку они обладают продолжительным периодом цветения. Вазу окружают предметы, которые обычно можно встретить в кабинете ученого или деятеля искусства: чайник, книги, шахматы го, стаканчик для кистей, пипидастр из куриных перьев, буддийские четки и т. д. Четыре вида занятия ученого (игра на цинь, шахматы, каллиграфия, живопись) символизируют стремление в совершенстве развивать духовные и моральные качества. Чайник символизирует простоту, пипидастр из куриных перьев символизирует трудолюбие и бережливость, которое позволяет сохранять жилище в чистоте, буддийские четки – духовное развитие. Иными словами, все перечисленные предметы объединяются в единый комплекс, который связан с пожеланиями развития, приобретения благородных качеств и ожиданиями лучшей жизни. В качестве основного творческого метода при создании данной гравюры было использовано преувеличение реальных размеров объектов. Так, некоторые предметы были изображены крупнее своих аналогов в реальности,

в то время как другие, наоборот, меньше. При этом каждый объект уникален и значим. Следует отметить и колористическое решение гравюры, которое отличается красочностью и насыщенностью цветов с использованием преимущественно теплого колорита: красного, розово-красного, оттенков желтого с контрастами светло-зеленого цвета. Такое сопоставление дополнительных цветов усиливает цветовую насыщенность и делает гравюру еще более яркой и нарядной, что соответствует новогоднему настроению. Наличие яркого оттенка зеленого является отличительной чертой гравюр няньхуа, которые изготавливались в поселке Таохуау.

3.1.3. Образы мэншэней в художественном центре Таохуау

Мэншэни с плетью и булавой. *Лавка Ванжунсин. 86 х 46 см. Поздняя династия Цин. Поселок Таохуау. Цветная ксилография на водной основе. Коллекция музея картин няньхуа поселке Таохуау в городе Сучжоу.*

Композиция повторяет сложившуюся иконографию «динтянь лиди»(《顶天立地》) (ил. 96). Размеры гравюры: по вертикали 86 cm, по горизонтали 46 cm. Фигуры занимают большую часть листа. В композицию не включены какие-либо надписи.

Пропорциональные соотношения головы и тела соответствуют делен ию 1:4 (ил. 97). Плечи значительно шире торса, что демонстрирует мо щь мэншэней и соответствует представлениям о их физической силе.

В расположении фигур воинов чувствуется движение, как будто они делают шаг вперед. Правая рука с плетью («бянь» 鞭) Юйчи Гуна занесена над головой, оружие поднимается по диагонали, словно нанося размашистый удар. Левая рука опущена и сжимает пучок стрел. За фигурой видны два

знамени с орнаментальной росписью, а также развевающиеся ленты, направление которых совпадает с направлением оружия. Лица мэншэней смотрят в сторону створки двери, что создает эффект разнонаправленного движения еще более усиливая общую динамику композиции.

Расположение каждой части тела правой фигуры Цинь Шубао (ил. 98) симметрично левой фигуре. Динамика корпуса обращена к центру, создавая активный изгиб торса. Расположение рук и ног соответствует левой фигуре в зеркальной симметрии. Движение и направление оружия, разворот плеч и расположения знамен находятся в гармонии с центральной осью картины. Отличие правой фигуры Цинь Шубао заключается в том, что в руках у него булава (锏 «цзянь»), но расположение оружия у двух мэншэней симметрично. Общая динамика, а также симметричность и ориентация фигур на центральную ось визуально усиливает композиционное единство двух гравюр.

Лица (ил. 99) относительно симметричны, имеют вытянутые пропорции. В моделировке отсутствует четкая прорисовка линий, такой прием свидетельствует о меньшей степени влияния оперного грима. Щеки как левого, так и правого мэншэня представлены в более темных тонах, но от нижнего века до скул выделены цветом. Это создает трехмерный эффект между передней и боковой частями лица и ощущение поворота. Цветная толстая линия между лбом шлемом также создает эффект игры света и тени. Широкий слой краски придает толщину и объемность нижней части лиц. При динамичности поз и агрессивности движений, выражения лиц мэншэней достаточно миролюбивое и спокойное. В соответствии с иконографией У

Юйчи Гуна борода густая и покрывает полностью щеки, у Цинь Шубао разделена на три пряди, которые становятся тоньше в нижней части.

Особая декоративная насыщенность концентрируется в изображении костюмов и доспехов (ил. 96). Юйчи Гун изображен в китайском халате с рисунком дракона на груди. Левое плечо, а также обе ноги мэншэня одеты в броню. Халат в верхней части украшен узором в виде волн. На талии пояс с изображением головы мифического животного. Подкладка халата также украшена узором в виде цветов. У Цинь Шубао на груди нагрудник. Поднятая рука демонстрирует внутреннюю часть доспеха, тогда как левая рука раскрывает внешний доспех, защищающий плечо. На нем нанесены узоры в виде линий и облаков. Этот прием характерен для образов мэншэней Таохуау.

Формы шлемов у обоих мэншэней схожи. На сапогах, а также на верхней части подошвы находятся волнообразные узоры. Как футляр для лука «цзянь», так и колчан для стрел «гао» расположены за фигурами. Кроме того, у каждого из двух мэншэней за спиной расположено по три знамени, в центре каждого – иероглиф «令» («военная победа»). Сами флаги треугольной формы со множеством небольших декоративных лент, свисающих вниз. В целом, характер одежд, доспехов, шлемов, обуви и аксессуаров аналогичны.

Характер линейного рисунка отличается последовательностью нанесения и однородностью. В целом преобладают тонкие дуговые линии, хотя в зависимости от расположения отдельных элементов толщена некоторых линий может меняться, что увеличивает степень насыщенности рисунка. Кроме того, в отдельных деталях орнамента и декоративных элементов большая часть цвета была нанесена поверх черных линий базового

слоя. В некотором случае, когда надо было создать эффект объема, края растушевывались, что отличало рисунок от более аккуратно созданных линий путем ксилографической печати с более однородным цветом.

Исходя из анализа колорита (ил. 100), помимо черного и белого цветов, в качестве основных также были использованы пять других: красный, фиолетовый, желтый, персиковый, светло-зеленый. Наиболее часто встречающийся цвет – красный. В целом, подобное сочетание цветов делает гравюру более красочной, праздничной и яркой. Это создает контраст на большой площади, которую занимают мэншэни на листе бумаги, что позволяет привлечь внимание зрителя, находящегося на достаточно удаленном расстоянии, а детализация отдельных элементов и украшение их орнаментами, рассчитана на близкое восприятие, чтобы оценить более мелкие детали и их отличия, которые можно увидеть только при внимательном рассмотрении. Кроме того, именно в деталях наблюдаются различия в образах Юйчи Гуна и Цинь Шубао, которые делают общую композицию более разнообразной и интересной. Например, в зонах с меньшим цветовым контрастом, чтобы иметь большее согласование в цветах, были добавлены такие элементы как узор в виде дракона или образ животного у Юйчи Гуна. Кроме того, это своеобразное перекрестное расположение цветовых пятен дополнительных цветов в окраске одинаковых элементов в одежде и вооружении. Так, в анализе общего колористического решения Юйчи Гуна (ил. 101), доминирующим цветом является фиолетовый, при этом общая цветовая насыщенность у данного изображения достаточно низкая. В образе Цинь Шубао (ил. 102), наиболее значимым цветом по занимаемой площади является красный, поэтому фигура Цинь Шубао

является более яркой. Сочетание красного и фиолетового цветов создает сильный контрастирующий эффект. При этом наличие других цветов в значительной степени обогащает детали.

Цинь Шубао и Юйчи Гун с секирой и божествами цайшэнями（财神）. *Мастерская «Ванжунсин»（王荣兴）. 61 x 32см. Комбинация печати и росписи. Последние годы правления династии Цин (清). Место создания – Сучжоу, изначально хранилась в библиотеке Сучжоу, в настоящее время находится в Музее новогодних ксилографических картин в Таохуау.*

В отличие от большинства произведений, на левой стороне картины изображена фигура Цинь Шубао (ил. 103). Линейные масштабы листов бумаги близки к форме дверей: длина по вертикали обычно составляет 61см по вертикали и 32см по горизонтали (ил. 104). Большую часть изображения занимают фигуры генералов и стоящие рядом божества богатства цайшэни (ил.103). Фигуры изображены на фоне натурального цвета бумаги.

Оружие в руках генералов – большие секиры. Такое оружие часто изображалось у мэншэней именно в южных регионах Китая, на севере оно встречалось редко. На соединении лезвия и рукояти изображен Тунькоу（吞口）– дракон с раскрытой пастью, символизируя Яцзы（睚眦）– одного из девяти мифических сыновей дракона. Согласно 72 цзюаню（七十二卷）, описанного Ли Дунъяном（李东阳, 1447-1516 гг.) сановником государственной канцелярии эпохи Мин（明）при императоре Сяо-цзуне（孝宗）, в трактате «Хуай лу тан цзи»（怀麓堂集）(«Собрание из зала у подножья горы»), Яцзы был вторым сыном дракона и отличался воинственным характером, поэтому китайцы часто использовали его образ для украшения

оружия. Яцзы украшал вооружения солдат из почетного караула, что придавало им более торжественный и воинственный вид.

Рядом с мэншэнями расположены божества цайшэни небольшого роста в чиновничьих шапочках. На изображении слева лицо цайшэня красное, борода и усы показаны небольшими штрихами, военная форма красного цвета, обеими руками он держит свиток с пожеланием финансового благополучия. Его часто называют «гонец удачи» (招财使者). Согласно роману «Возвышение в ранг духов»（封神演义） эпохи Мин, Чэнь Цзюгун（陈九公）, ученик Яо Шаосы（姚少司）был назначен гонцом удачи на Южной дороге（南路） и являлся одним из пяти цайшэней（财神） в даосизме.

На изображении справа лицо цайшэня светлое, усов и бороды нет, форма светло-зеленая, обеими руками он держит свиток с пожеланием «процветание в четыре сезона»（四季兴隆）, выражающий надежду на процветание и развитие круглый год. Это «торговый чиновник небесного царства Лиши» （利市仙官）. «Лиши»（利市） означает счастливое предзнаменование и удачу в торговле. Согласно преданию, он изначально служил в качестве подмастерья Яо Шаосы（姚少司） и впоследствии стал цайшэнем Северного пути（北路）. Помимо этих двух цайшэней в даосизме были: Чжао Гунмин, который являлся божеством богатства пяти путей; Чжао Гунмин（赵公明）божество силы и богатства – бог Срединного пути（中路）), который почитался как главный цайшэнь, далее цайшэнь Восточного пути （东路）Сяошэнь（萧升） и Западного （西路）пути Цаобао（曹宝）. Даосские божества богатства пяти путей происходят из древних «божеств пяти путей» （五路神）, которые были покровителями дороги и путешественников. «Пять

путей»（五路）— это направления юг, восток, запад, север и центр. Впоследствии божества пяти путей стали изображаться в человеческом образе, а в эпоху Цин（清） иконография цайшэней уже полностью сложилась.

Изображение таких цайшэней рядом с мэншэнями, а также легендарных сюжетов «Цилинь приносит сыновей»（麒麟送子） и «Все пять сыновей сдали экзамены на учёную степень»（五子登科） является отличительной особенностью мэншэней южной школы (ил. 105).

Фигура Юйчи Гуна (ил. 103, Б) расположена справа и зеркально симметрична левой фигуре Цинь Шубао. Пропорциональные соотношения головы к телу можно представить как 1:3 (ил. 106). Чтобы подчеркнуть значимость мэншэней, художник уменьшил фигуры цайшэней（财神）. Отличительной особенностью данной композиции является то, что фигуры духов хранителей расположены анфас, они обращены к зрителю, в то время как в большинстве мест производства няньхуа мэншэней изображали в сложных поворотах и лица их обращены ко входу. В отличие от принятой на севере иконографической трактовки образа Юйчи Гуна, выражение его лица спокойное, без намека на гнев. За поясом у обеих мэншэней мечи, а в руках они держат высоко поднятые секиры. Другая рука упирается в бок, что придает образам более уверенный и невозмутимый вид. Небольшие фигуры цайшэней（财神） располагаются с внешней стороны изображения, изгиб тела дугообразный, голова приподнята, взгляд направлен вперед (ил. 107). За спинами мэншэней шесть знамен, в центре изображение круга с символами инь（阴）и ян（阳）, что означало равновесие и постоянное движение энергий. С каждой из сторон расположено по три развевающихся знамени. Контраст в

сочетании статичных фигур мэншэней и динамично расположенных деталей, делают композицию более разнообразной.

Одежда и орнаменты мэньшэней и цайшэней симметричны. На халатах мэншэней расположен узор в виде драконов, на поясе – маска мифологического животного, что демонстрирует их высокий статус. Из цветового анализа (ил. 108) видно, что соотношение цветовых пятен у обоих мэншэней одинаковое. Таким образом, порядок наибольшего присутствия цветов представлен следующим образом: красный, светло-зеленый, ярко-розовый, фиолетовый, желтый. Следуя иконографии, контрастно показаны лица и бороды: более темным цветом выделен Юйчи Гун. Соотношение дополнительных цветов красного и зеленого показано в одеждах цайшэней.

Цинь Шубао и Юйчи Гун вооружены плетью, булавой и секирами в окружении пяти мальчиков-подростков. *Мастерская «Ванжунсин 王荣兴», 83 х 46 см, комбинация печати и росписи. Последние годы правления династии Цин（清）. Изначально хранилась в библиотеке Сучжоу, в настоящее время находится в Музее новогодних ксилографических картин в Таохуау.*

Линейные масштабы листов бумаги близки к форме дверей: длина по вертикали составляет 83 см и 46 см по горизонтали (ил. 105). На левой стороне рядом с плечом мэншэня вертикально напечатаны три иероглифа с названием мастерской Ванжунсин（王荣兴).

В данной композиции слева изображен Цинь Шубао, а справа – Юйчи Гун (ил. 111). Обе фигуры облачены в доспехи, на головах шлемы. Помимо этого, фигуры облачены в парадные халаты с изображением драконов, в одной руке они держат секиру, а во второй плеть или булаву. Перед каждой

из фигур находится по пять мальчиков. Мальчики, находящиеся в центре, изображены верхом на мифическом звере цилине（麒麟）, который символизирует счастливое предзнаменование – «пять сыновей сдали экзамен на ученую степень» (ил. 109).

Китайская идиома «пять сыновей сдали экзамены на учёную степень，五子登科» (ил. 112，Б) выражает надежду и пожелание того, что дети и внуки станут выдающимися людьми и достигнут успеха в жизни. Эта символика появилась на основе истории Доу Яньшаня（窦燕山）, который заботился о строгом и эффективном воспитании своих сыновей. Доу Яншань 窦燕山）уроженец Юяна（渔阳）, расположенного в Цзичжоу（蓟州）, жил в эпоху Пяти Династий（五代, 420—618 гг.). К тридцати годам Доу Яншань（窦燕山）не имел сыновей, но развивая в себе добродетели и совершая благие дела, он заслужил право иметь детей и у него родилось пять сыновей: Доу И（窦仪）, Доу Янь（窦俨）, Доу Кань（窦侃）, Доу Оу（窦偶） и Доу Си（窦禧）. Все сыновья поочередно успешно сдали государственные экзамены на высокие оценки, стали чиновниками императорского двора. Цзян Шаоюй（江少虞） - историограф династии Сун в своей работе «Факты о династии Сун»（宋朝事实类苑）писал следующее: «Доу Юйцзюнь（窦禹钧）и его сыновья были учеными мужами, активно занимались политическими делами. Их знания и навыки высоко ценились при императорском дворе. Они хорошо разбирались в музыке и астрономических явлениях» [84, с. 990]. Интерпретация числа «пять» в идиоме «五子登科» позволяет определить психологический подтекст народного стремления к целостности и красоте, поскольку древние китайцы считали, что три человека — это группа, а пять человек — это общество. Число «пять» в китайской культуре также означает

связь неба и земли, почитавшуюся жителями Китая. По этим причинам понятие о пяти сыновьях обозначает процветание народа, а также является благоприятным пожеланием [85, с. 18]. В эпоху династий Мин (明) и Цин（清）в Китае особого расцвета достигла система императорских государственных экзаменов кэцзюй（科举）. Посредством данной экзаменационной системы отбирали на службу чиновников. Такая система служила средством достижения карьерного роста и своеобразным социальным лифтом для образованных жителей Китая. Широкое распространение пожелания в виде идиомы о пяти сыновьях было тесно связано с политической идеологией и социальной психологией того времени. Чжу Юаньчжан（朱元璋) первый император династии Мин（明）, однажды сказал: «Все китайские и иностранные чиновники будут назначаться по результатам императорских экзаменов, а те, кто не сдал императорские экзамены, не будут допущены к государственной службе» [86, с. 1696]. Во время династии Цин（清） данная традиция была продолжена. На экзамене требовалось продемонстрировать углубленное понимание содержания классических философских трактатов, а также блестяще написать сочинение багувэнь, состоящее из восьми частей. Будущее детей и внуков всегда было важно для людей. По этой причине в социальной среде того времени изображение пяти сыновей символизировало пожелание достижения успеха на государственных императорских экзаменах и продвижение по карьерной лестнице. Этот сюжет активно использовался в традиционном китайском искусстве, операх, романах и других видах искусства. Данное традиционное благопожелание в дальнейшем приобрело новые формы, такие как «教五子» (обучение пяти мальчиков), «五子夺魁» («пять мальчиков борются за

первенство»), «五子高升» («пять мальчиков достигают вершины»). В прошлом люди дарили изображение с сюжетом о пяти сыновьях для благих пожеланий новоиспеченным супругам или парам с младенцами. Эти пожелания выражали надежду о скором рождении детей и их светлом будущем. На новогодних картинах няньхуа, которые изготавливали в разных местах, также часто присутствовал сюжет о пяти сыновьях. Эти гравюры наклеивали на двери молодоженов или супругов, имеющих детей.

Мифологическое существо цилинь（麒麟）было широко распространено в древней китайской мифологии. Со времен династий Мин（明）и Цин（清）цилинь изображался с телом оленя, покрытого драконьей чешуей, а также с головой и хвостом дракона. В китайском фольклоре распространено поверье, что поклонение цилиню может привести к рождению детей. Цилинь наряду с драконом, фениксом, черепахой и крылатым львом «писю» также известен как один из пяти мифических зверей, которые символизируют удачу и процветание. Образ мальчика, скачущего на цилине, был основан на китайской народной легенде «麒麟送子» («цилинь приносит сыновей»). Согласно сочинению Ван Цзя（王嘉) «Записи о забытых события»（拾遗记）в сборнике древнекитайских мифов, которое было составлено в период династии Восточная Цзинь（晋, 317-420 гг.), есть такой рассказ. В родном городе Конфуция（孔子） Цюфу（曲阜）есть улица Цюэ Ли（阙里）, на которой находится бывший дом Конфуция. У его отца Кун Хэ（孔纥）и матери Янь Чжэн（颜徵仅）был только один сын, который страдал от болезни и не мог совершать жертвоприношения. Супруги очень горевали по этому поводу. Они молились на горе Нишань, надеясь, что боги даруют им еще одного сына. Однажды ночью в храм неожиданно прискакал волшебный зверь цилинь. Он

неспеша выплюнул изо рта кусок шелка, на котором были написаны следующие слова: «Потомок стихии Воды, благородный муж династии Чжоу（周）, символ мудрости». На следующий день цилинь исчез, а из дома Кун Хэ（孔纥）раздался громкий детский крик - родился Конфуций [87, с. 70]. Мальчик, скачущий на цилине является отсылкой к этому мифу, согласно которому цилинь спускается с неба и дарует людям благородного сына.

Данная гравюра является объединением двух благопожеланий. С одной стороны – это образы духов-охранителей ворот мэншэней, с другой – изображения, символизирующие пожелание и надежды на успех детей и внуков хозяев дома на карьерном пути и успешную сдачу императорских экзаменов. Помимо этого, подчеркивается важность изучение наук и боевых искусств. Подобный стиль изображения мэншэней Цинь Шубао и Юйчи Гуна достаточно редко встречается среди произведений северных мастеров Китая, но характерен для южной школы.

Изображение генералов, пяти мальчиков и цилиня на двух сторонах картины расположены симметрично (ил. 113). пропорциональные соотношения головы к телу можно представить как 1:3. Мальчики и цилинь представлены в уменьшенных размерах для того, чтобы подчеркнуть величественность и значимость главных персонажей.

Мэншэни стоят слегка наклонившись, лица обращены к зрителю, бороды как будто развеваются на ветру. На поясе генералов сзади расположены мечи. Позади обеих фигур находятся шесть знамен – по три с каждой стороны. За поясами мечи, в руках воины вертикально держат топоры. Контраст направления создается за счет плети и булавы, которые мэншэни держат в другой руке. Участок от плеча до запястья создает

плавную дуговую линию. От шеи фигур до центральной части пояса также образуется дуговая линия, которая направлена к внешней стороне гравюры (ил. 114). Образы мэншэней решены традиционно. У них одинаковая форма и цвет лица, однако в области нижних век и скул используется более темный оттенок красного цвета. У Циня Шубао, который расположен слева, брови состоят из семи тонких изогнутых линий, борода сохраняет прежнюю форму, состоящую из трех густых пучков. Выражение лица чрезвычайно мягкое, миролюбивое. У Юйчи Гуна, как это было принято, выражение лица более суровое.

Мальчик, расположенный в центре, сидит верхом на спине цилиня, у которого поднят хвост и открыта пасть (ил. 112). Лицо мальчика и морда цилиня обращены в противоположную от входа сторону. На голове мальчика чиновничий головной убор. В руке он держит свиток с пожеланиями исполнения всех желаний и достижения успехов. С двух сторон от мальчика на цилине, расположены по два других мальчика. Их лица обращены друг к другу. Один из них изображен в золотом шлеме и держит в руках вазу-сокровищницу, в которой находится вертикально расположенная алебарда, означающая повышение в карьере. Другой мальчик, находящийся с краю, в двух руках держит цветок лотоса. Иероглиф лотоса «莲» в китайском языке созвучен иероглифу «连», который обозначает «непрерывность». В данном контексте этот иероглиф отражает пожелание процветания и успеха сыновей, а также рождения множества сыновей. Мальчик, изображенный сзади, держит шкатулку с сокровищами, которая означает пожелание богатства. Мальчик, изображенный за хвостом цилиня, держит в руках изогнутое церемониальное опахало, которое является символом власти и высокого

статуса. Образы мальчиков отличаются динамичными позами, разнообразными движениями, эмоциональной мимикой (у двух их них рты открыты, словно они что-то говорят), разнонаправленными взглядами, что вносит в композицию богатую динамику и живость.

Расположение фигур, костюмы и декоративные элементы мэншэней, мальчиков и цилиней, изображенных с обеих сторон, одинаковы и симметричны. Важно обратить внимание на то, что на головке топора изображен монетообразный красный узор, данный узор также можно увидеть на вазе-сокровищнице и на алебарде в руках у стоящего мальчика. Особенность металлических монет заключалась в наличии квадратного отверстия посередине. Такого рода круглые монеты отливались с древности и до основания Китайской Республики. В Китае монеты являются символом процветания и счастья, но и играют роль искоренения нечистой силы [88, с. 1086, 2142].

Из колористического анализа (ил. 115) видно, что соотношение цветов у обоих мэншэней одинаковое. Порядок распределения цветов по массе можно представить следующим образом: красный, светло-зеленый, ярко-розовый, фиолетовый, желтый. Совпадения цветовых пятен проявляются в следующих областях: знамена, головные уборы и топоры. Важно отметить, что в этой композиции лица Циня Шубао и Юйчи Гуна окрашены одинаково, что противоречит сложившейся иконографии. Лица мальчиков, прически, головные уборы, обувь в цветовом решении, практически идентичны.

Наибольшие различия в цветовом изображении проявляются в следующем: халаты мэншэней, и халат мальчика, стоящего у цилиня, выполнены в красном цвете с левой стороны и в фиолетовом - с правой;

орнаменты на доспехах в области предплечья, халат сидящего на цилине мальчика и халат фигуры слева фиолетовый, справа красный; тело цилиня, халаты двух мальчиков слева выполнены в зеленом цвете и в красном справа.

Технология изготовления картин няньхуа в поселке Таохуау соответствует всем основным этапам производства ксилографии, но отличается активным использованием ручной кистевой росписи деталей на завершающем этапе. Также отличительным приемом является нанесении темно-красного цвета на щеки мэншэней, чтобы сделать их лица более выразительными.

Образы Юйчи Гуна и Цинь Шубао в Таохуау представлены в пропорциональном соотношении 1 к 3. На некоторых гравюрах лица обоих мэншэней окрашены одинаково, что является отходом от сложившейся иконографии, когда лицо Юйчи Гуна изображается более темного оттенка. Большую площадь изображения занимают яркие красный и светло-зеленый цвета. Симметрично, в аналогичных областях композиции применяются контрастные пары цвета: красный и фиолетовый, ярко-розовый и светло-зеленый. Орнаменты на доспехах, одежде, животных, предметах выполнены тонко, детально. В линейном рисунке контуры очерчены тонкой черной линией и в большинстве случаев пропечатаны сверху цветной краской. Характер линий плавный, дугообразный.

3.2. Исторические условия формирования, средства художественной выразительности, образные трактовки мэншэней центра Мяньчжу

3.2.1. История возникновения новогодних ксилографических картин няньхуа в Мяньчжу провинции Сычуань

Согласно историческим представлениям о Великой Китайской равнине （中原中心论）она является центром Поднебесной（天下之中). Однако множество археологических исследований показывают, что уже с эпохи неолита вокруг озера Дунтинху（洞庭湖） в среднем течении реки Янцзы（扬子江） на Цзянханьской равнине（江汉平原） уже существовала культура Ба и Шу（巴蜀文化）, датируемая началом эпохи Шан-Инь （殷商, 1554–1046 гг. до н.э.) [89, с. 37]. Город Чэнду （成都） располагается на одноименной равнине в западной части Сычуаньской（四川） котловины. Круглый год в Чэнду（成都） умеренный климат, местность богата своей флорой, природными ресурсами. Чэнду （成都） был очень важным населенным пунктом уже во времена династии Хань（汉）. Ли Сюн（李熊）, заведующий департаментом поощрений и подбора чиновников, в «Хоу Ханьшу» （《后汉书》«История династии Поздняя Хань»), утверждал следующее: «На тысячи ли простирается плодородная земля Шу（蜀）, все плоды созревают и позволяют кормиться, женщины работают, одеждой снабжается вся Поднебесная. Известным изделием являются бамбуковые стрелы, оружие, также край изобилует рыбой, солью, медью, серебром» [90, с. 3]. Чэнду（成都） всегда был столицей Сычуани（四川）, а также центром независимой политической власти. Осуществленная господствующим классом династии Цинь（秦, 246-207 гг. до н. э.) политика переселения домов

в пределах империи способствовала резкому росту населения Чэнду（成都）. В политической и экономической жизни империи, Чэнду （成都） стал наравне с Чанъаном（咸阳）столицей Циньской империи [91, с. 70-76]. Во время правления Сяовэнь-ван（孝文王, 250 г. до н.э.), Ли Бин（李冰）, глава Сычуани (四川) осуществил проект ирригационной системы Дуцзянъянь (都江堰）, благодаря которому этот регион стал известен как «благословенный край» (《天府之国》). Увлечение и поддержка императором художественной деятельности были важным фактором процветания живописи в период правления династии Тан（唐）. «Императоры Тайцзун（太宗） и Гаоцзун（高宗）увлекались живописью, придворная знать также славилась своими умениями в изобразительных искусствах» [92, с. 13]. Чэнду （成都） становится временной резиденцией императоров во время восстаний под предводительством Ван Аньши（王安石）и Хуан Чао（黄巢）. В это время город является политическим центром империи Тан（唐), что стимулировало не только экономику, но и способствовало развитию живописи и графики в регионе. Расцвет живописи продолжался до эпохи Сун（宋, 960-1280 гг.). Художники активно работали при императорском дворе, даосских и буддийских монастырях и храмах. Стенные росписи в монастыре Чжанжэньгуань（青城山） на горе Цинчэн（丈人观) являются шедеврами китайской живописи. Крупномасштабная творческая деятельность привела в

движение развитие народной культуры, что, безусловно, оказало влияние на раннее развитие новогодних картин няньхуа. Масштабы экономики и культуры в эпоху Тан（唐）, распространение религиозных учений, а также внешние культурные обмены выявили насущную потребность в развитии ксилографической печати. Традиционный способ переписывания книг уже не мог удовлетворить потребностей в условиях стремительно растущего количества письменных и изобразительных материалов. Обладая материальной базой и техническими условиями, гравюра смогла быстро развиваться в Чэнду（成都）, что превратило его в один из центров развития печати уже в период правления династии Тан（唐）. Хранящийся экспонат «Заклятия и заговоры»（《陀罗尼经咒》） в Музее провинции Сычуань (ил. 116). Является продуктом печати местности Ванцзянлоу（望江楼）, окрестностей Чэнду（成都）. Выгравированный текст: «семья Бянь из местности Лунчифан уезда Чэнду печатала и продавала книги заклинаний»（《成都府成都县龙池坊卞家印卖咒本》）, указывает на то, что гравюра и печать были распространены в Чэнду уже в середине восьмого века. Кроме того, важно отметить степень развития бумажной промышленности в регионе. В сборнике «Шесть уложений Тан»（《唐六典》） есть запись о том, что во времена династии Тан（唐） количество больших и малых листов желтой и белой бумаги, поданных в суд в Ичжоу (益州) было самым большим в Поднебесной. Наиболее ранними работами, созданными в технике

ксилографии, были изображения Будд, различные религиозные сюжеты, а также иллюстрированные календари. Позже появилась техника изготовления книжных иллюстраций, портретов, создания бумажных узоров, изготовления цветной бумаги, а также новогодних картин няньхуа. В уездах, окружавших региональную столицу, Чэнду （成都） постепенно сформировались мастерские, которые занимались изготовлением новогодних картин няньхуа. Среди них одним из ведущих центров данного ремесла был город Мяньчжу （绵竹）, который расположен на западе Сычуаньской котловины более чем в 80 километрах от Чэнду（成都）. Название города Мяньчжу（绵竹） было образовано двумя иероглифами: «Мянь» (绵 – река Мяньшуй) и «Чжу» (竹 – бамбук). Бамбук в Китае являлся одним из ключевых сырьевых материалов для производства бумаги [93, с. 14]. Это стало одним из важных условий для дальнейшего производства и развития новогодних картин няньхуа в городе Мяньчжу（绵竹）. На фоне развития бумажного производства в Мяньчжу（绵竹） удалось принести некоторые новшества в процесс изготовления бумаги. В частности, была разработана техника изготовления особой розовой бумаги, которая обладала сравнительно низкой себестоимостью, была нежной на ощупь и полупрозрачной. Это позволяло достигать особого художественного эффекта при изготовлении новогодних картин няньхуа, а также сокращать производственные расходы.

Точное время начало изготовления новогодних картин в Мяньчжу（绵竹） определить трудно, однако достоверно известно, что их появление произошло не позднее конца династии Мин（明). Однако на рубеже смены эпох, во время свержения династии Мин（明） и становления династии Цин（清）Китай был погружен в череду кровопролитных конфликтов и войн, что

вызвало существенное сокращение население провинции Сычуань（四川）. На этом фоне развитие искусства изготовления няньхуа, видимо, пришло в упадок. Негативные тенденции продолжались вплоть до правления императоров Цяньлуна（乾隆, 1736 — 1795 гг.) и Цзяцина（嘉庆, 1760—1820 гг.) в ранней династии Цин（清）.

Середина эпохи правления династии Цин（清） в Китае характеризовалась значительным увеличением выпуска новогодних картин няньхуа, включая и их производство в городе Мяньчжу（绵竹）, где, как уже отмечалось, исторически сложились богатые художественные традиции и хорошая материальная база. Здесь работали ремесленные гильдии, мастера которых приглашались для выполнения рисунков для гравюр, гравирования, а также изготовления скульптур и росписи стен во дворцах и храмах. На этом фоне мастерство художников из Мяньчжу（绵竹） в изготовлении новогодних картин няньхуа находилось на высоком уровне. Высокий уровень конкуренции, существовавший между различными мастерскими, приводил к необходимости совершенствовать технику, художественный уровень, вводить разнообразные сюжеты.

В Мяньчжу была сформирована народная организация «Фусихуэй»（《伏羲会》), которая два раза в год занималась оценкой имевшихся видов няньхуа. Это еще больше стимулировало художников Мяньчжу стремиться к повышению качества своих работ, что в комплексе также повышало уровень изготовления новогодних картин на фоне других мест их производства. Местные гильдии мастеров продавали картины торговцам, которые перемещались далеко за пределы провинции, перепродавая няньхуа не только внутри Китая, но и во Вьетнам（越南）, Мьянму（缅甸）, Индию（印

度） и страны Юго-Восточной Азии（东南亚）, что повышало престиж мастеров из Мяньчжу（绵竹）. Однако период расцвета деятельности мастерских Мяньчжу（绵竹） был не слишком продолжительным. В первые годы существования Китайской Республики, возникшей после Синьхайской революции（辛亥革命, 1911 г.) из-за политических беспорядков, гражданской войны, нарушения логистических связей, а также банкротства многих хозяйств и учреждений, привело к значительному снижению спроса на картины няньхуа. Таким образом, под воздействием как внешних, так и внутренних факторов, объем продаж гравюр резко сократился, что не могло не привести к стагнации и дальнейшей деградации работы мастерских в городе Мяньчжу（绵竹）.

В формировании культурных традиций Сычуани и, в частности, обычая празднования Нового года, сложились свои особенности. Это было связано с несколькими крупномасштабными миграциями населения. Первое происходило в конце династии Юань（元, 1271—1368 гг.) и начале династии Мин（明）, а второе в конце династии Мин（明） и начале династии Цин（清）. Это два массовых потока переселенцев из провинции Хугуан（湖广）(современные территории провинций Хубэй（湖北）, Хунань（湖南） и северной части провинции Гуандун（广东）), что привело к смешению обычаев, характерных для населения южных и северных провинций Китая. Содержание новогодних обычаев в целом было схоже с теми, которые были распространены на территории Центральной Китайской равнины（中原地区）, однако в них существовали некоторые отличия. Так, например, объединение праздничных базаров фонарей и праздника фонарей является традицией, характерной для провинции Сычуань（四川）. Размах и пышность

празднований с фонарями являются одной из наиболее ярких черт сычуаньской народной культуры. Жители провинции Сычуань（四川）отличаются жизнелюбием и активностью, поэтому привыкли устраивать грандиозные празднования и собираться вместе. Уже во времена династии Сун（宋） среди жителей Китая существовало мнение, что за бурными и яркими празднованиями следует отправляться в Сычуань（四川）. Кроме того, проведение подобных праздничных мероприятий часто сопровождалось различными художественными представлениями. Народная песня «Отправляйся созерцать цветы на плотине Дунмэнь и любоваться картинами во дворце Наньхуа»（《东门河坝去看花，南华宫里去看画》）, появившаяся в Мяньчжу（绵竹） описывает процветание и дух местных народных обычаев и традиций. В песне рассказывается о бурной торговой деятельности на цветочных рынках летом, а также картинных рынках зимой в конце года. Каждый год в первый день зимнего месяца (двенадцатый месяц по лунному календарю) в Мяньчжу（绵竹）открывалось множество различных магазинов и лавок, продававших новогодние картины няньхуа и, конечно, гравюры с изображением духов мэншэней. Ранее в городе существовало два рынка, на которых продавались данные товары. Первый считался малым, он располагался от Бэйхэба（北河坝） до поселка Циндао（清道） (примерно в 7.5 километров от храма Наньсюань（南轩）, расположенного недалеко от города). Второй рынок считался большим. Он находился в черте города. В первый день двенадцатого месяца по лунному календарю знатные чиновники начинали размещать изображения духов мэншэней на дверях жилищ, а также талисманы из персикового дерева. После чего к этой традиции приступали остальные жители [94, с. 162]. В этот период новогодние картины няньхуа

традиционно продавали каждый день вплоть до 30-го числа двенадцатого месяца по лунному календарю.

На новогодние картины Мяньчжу（绵竹） большое влияние оказала сычуаньская опера. Искусство сычуаньской оперы состоит из пяти вокальных направлений: Гао（高）, Кунь（昆）, Ху（胡）, Тан（弹） и Дэн（灯）. Сычуаньская опера, а также ее музыкальные особенности были тесно интегрированы в духовную жизнь населения провинции Сычуань（四川）. Выступления артистов были наиболее популярными массовыми развлечениями жителей Сычуани（四川）. По этой причине картины няньхуа, изготавливавшиеся в Мяньчжу（绵竹） имеют множество элементов, вдохновленных образами актеров и самими постановками. При этом, влияние на новогодние картины заключалось не только в форме и материалах, но и во внутреннем содержании. Художники создавали картины няньхуа согласно репертуару сычуаньской оперы. Так, например, одним из сюжетов было изображение белой собаки, сражавшейся с фениксом или сюжет разговора матери с пятью сыновьями. Наиболее известным и характерным для няньхуа Мяньчжу являлась композиция «Приветствие весны»（《迎春图》） (ил. 117), которая была создана в период Цин（清） художником Хуан Жуйху（黄瑞鹄） во время правления императора Гуансю（光绪） . Данная работа, а также гравюра «По реке в День поминовения усопших»（《清明上河图》） художника Чжан Цзэдуаня（张择端）, ярко отражают народные обычаи и традиции, существовавшие во время династии Цин（清）(ил. 24). Помимо точного и реалистичного изображения уличных сцен, рыночных рядов и обычаев встречи весны в городе, здесь изображено представление сычуаньской оперы «Гаочжуан Тайгэ»（《高妆台阁》）. В

композиции точно переданы не только позы и мимика персонажей, но и костюмы, грим актеров. В качестве примера можно привести изображение духов мэншэней, где за основу были взяты сценические образы Юйчи Гуна （尉迟恭） и Цинь Шубао（秦叔宝） (ил. 118). Это, в частности, проявляется в меньшем количестве элементов военного обмундирования, а также в добавлении большего количества ярких цветов. Кроме того, за спинами мэншэней Мяньчжу расположены четыре треугольных цветных флага, что является типичным признаком сычуаньской оперы.

На раннее развитие новогодних картин няньхуа, изготавливавшихся в Мяньчжу（绵竹） значительное влияние оказали росписи буддийских и даосских храмов. Важнейшая причина столь сильного влияния заключалась в том, что среди мастеров, занимавшихся изготовлением данных картин, было большое количество представителей интеллигенции, переселившихся в южные районы из-за военных действий, а также множество буддистов и даосов. Так, например, известный даосский святой Янь Цзюньпин（严君平）был родом из Мяньчжу（绵竹）. По этой причине город Мяньчжу（绵竹）издревле считался местом, в котором проживали святые. Помимо этого, храм Сянфу（祥符） был тесно связан с буддизмом [93, с. 15]. Буддийская культура имела важное значение для жителей города. По этой причине на многих гравюрах можно было встретить буддийские образы и символы, которые напоминали элементы храмовой росписи и статуи из буддийских храмов. До конца периода Цин многие художники новогодних картин параллельно создавали храмовые фрески или статуи святых и духов, что повлияло и на художественный стиль няньхуа. К таким новогодним картинам Мяньчжу（绵竹）, дошедшим до наших дней, относятся «Ваджра»（《天王》）(ил. 119),

«Семейное божество»（《家神》）(ил. 120), «Талисман Чжаогуна»（《赵公镇宅》） (ил. 121), Эти гравюры не только по содержанию и форме схожи с настенными росписями буддийских и даосских храмов, но и используют такие похожие средства художественной выразительности: штрихи, линии и цветовой спектр.

Среди особых технических приемов мастеров Мяньчжу（绵竹）следует назвать «минчжань мингуа»（《明展明挂》«перепада золотого цвета»）с эффектом поэтапных тональных переходов, использовавшимся в росписи буддийских храмов на деревянных балках, направленные на воссоздание эффекта переливчатого солнечного света [93, с. 18]. Эта техника встречается и изображении духов мэншэней.

В целом, техника ксилографической печати в Мяньчжу была та же, что и в других регионах, но отличие заключалось в третьем этапе, когда добавлялись элементы ручной росписи более мелких деталей, а также использовались небольшие печати с элементами орнаментов для украшения одежды, шлемов, доспехов мэншэней.

В Мяньчжу на этапе печати лишь очерчивали черным цветом контуры фигур, далее шли следующие этапы. Белым цветом прорисовывали руки, лицо, рукава одежд, подошвы обуви. При помощи прозрачной золотисто-желтой краски прорисовывали доспехи, шлем, а также «металлические» украшения. Оранжевым, синим, красным, светло-зеленым, желтым цветами расцвечивали одежды мэншэней. Это были большие цветовые блоки. Далее при помощи золотого и серебряного, прорисовывали контуры знамен. Следующим этапом прорисовывали черты лица при помощи персикового,

белого и желтого цветов, а затем, при помощи кисти-«мандаринки» (《鸳鸯笔》) (так в народе называется кисть с обрезанным кончиком, одновременно узкая, и широкая) с одной стороны набирали воду, с другой краску, затем мастерски вращали кисть, создавая насыщенный, равномерный цвет щек, век, ушей. При помощи кисти из ворса козы красно-бурым цветом намечали крылья носа, линии ушных раковин, глаза и зрачки. Следующим шагом подводили брови и бороду, и на последнем этапе прорисовывали рот. Далее при помощи кисти на одежды мэншэней наносили золотистые цветочные орнаменты, и, наконец, посредством деревянной печати на одежде, шлемах также пропечатывали золотистые орнаменты.

3.2.2. Мастерские и мастера няньхуа центра Мяньчжу

В процессе развития няньхуа в Мяньчжу(绵竹) появлялось множество мастерских, которые располагались в самом городе и пригородах. Однако, как уже отмечалось, няньхуа можно назвать произведением коллективного сознания и труда народа. На большинстве работ не указано имени автора, наиболее удачные произведения распространялись по другим мастерским для копирования, что дополнительно усложняет определение авторства. Сведения о народных художниках также редки. Среди всех мастерских, которые существовали в эпоху Цин（清）в Мяньчжу, и в которой делали записи о руководителях и нанятых художниках, можно выделить только мастерскую Юнхэчжай（云鹤斋）. В исторических записях, датируемых эпохой Цин（清）, есть имена 31 мастера, но подробная информация сохранилась о трех мастерах, чьи работы дошли до наших дней: Мэн Шикан

(孟世康), Хуан Жуйху（黄瑞鹄）, Дэн Пэнсянь（邓朋先）. Поэтому в рамках данного исследования будет рассмотрены их работы.

Мэн Шикан孟世康 жил в эпоху правления Гуансюя (光绪)， (точные годы жизни неизвестны) в поселке Мяньчжу（绵竹）. Он был известным мастером в области портретной живописи. Однако до нашего времени дошли лишь гравированные клише, которые хранятся в Музее картин няньхуа города Мяньчжу (绵竹) провинции Сычуань（四川）. Это «Картина со 100 старцами» (百寿图). Сохранились первые четыре клише с выгравированным орнаментом (всего их 8) (ил. 122) Данная композиция делится на 8 вертикальных полотен. Такая форма называется «тяопин» (条屏, тип обрамления в китайской национальной живописи, каллиграфии и других видах творчества). Одна отдельно висящая картина называется «тяофу» (条幅), или свиток. Несколько висящих фрагментов называется «танпин» (堂屏) или «тяопин» (条屏). Как правило, их число четное и они вывешивались слева направо. На каждой вертикальной гравюре изображены сто старцев, поэтому картина получила такое название. Иероглиф 寿 означает «долголетие» (ил. 123). Вся серия следует композиции традиционной китайской пейзажной живописи, живописная манера также передают специфику тушевой росписи с характерной длинной штрихов, толщиной линий с использованием нажима кончиком кисти. Серия гравюр отличается богатством содержания и детальной гравировкой изображений.

Наиболее известным художником Мяньчжу был Хуан Жуйху (黄瑞鹄, 1866-1938), второе имя Цзун И（宗翼). Он вел разгульный образ жизни,

зарабатывал на жизнь, недорого продавая свои работы. По слухам, за один доу (10 кг) риса можно было купить его большую картину. Среди них есть настоящие шедевры Мяньчжу(绵竹). К ним относится «Приветствие весны», («迎春图»), которая была признана государством памятником культуры первого класса (ил. 117). Эта композиция является своего рода исторической записью грандиозных народных гуляний весной в уезде Мяньчжу（绵竹） в период правления династии Цин（清）. Работа длиной 600 см и высотой 37 см выполнена в виде горизонтальных композиций и отличается большой содержательностью и непрерывностью повествования. На картине изображено более 400 человек. Также детально и точно показан городской пейзаж. Вся картина наполнена богатой жизненной атмосферой. На ней продемонстрирован полный процесс встречи весны, который включает: наступление весны, сообщение о наступлении весны, весенние гуляния и обряд весеннего избиения быка. Картина в ярких красках отражает особенности празднования наступления весны в Мяньчжу（绵竹） в эпоху династии Цин（清）.

Дэн Пэнсянь邓朋先 (1849-1941 гг.), также известный как Гуанцай（广才）, был мастером, изготавливавшим няньхуа в Мяньчжу. С детства он обучался ксилографии у своего отца, а позже овладел искусством скульптуры в уезде Аньсянь（安县）у известных учителей Ма Гуя（马贵） и Шэня Юаньчжана (沈元章). В Мяньчжу (绵竹) мастер успешно объединял знания, полученные в области искусства скульптуры, живописи и ксилографии.

Среди наиболее известных няньхуа Дэн Пэнсяна можно отметить некоторые, содержащие иронический смысл и связанные с популярными в живописи сюжетами буддийских притч. Например, гравюра «Три обезьяны обманывают свинью», «三猴烫猪» (ил. 124). В точном переводе использовано слово «ошпаривать», которое на сычуаньском (四川) диалекте означает «обманывать» или «играть злую шутку». Животные играют в сычуаньские (四川) карты. Обезьяны плутуют, тайно обмениваются картами под столом при помощи пальцев ног. Данная картина отличается необычным замыслом, умелым исполнением, динамикой сюжета и наличием иронии, что было характерно для сюжетно-образной основы няньхуа Мяньчжу.

Му Гуйин и Лян Хунъюй. *Автор неизвестен. 52 х 34 с м. Период поздней династии Цин и начальный период Китайской Республики. Мяньчжу. Ручная роспись после ксилографии. Хранится в Музее новогодних картин в Мяньчжу.*

Отдельного внимания заслуживает гравюра с изображением двух воительниц: Му Гуйин (穆桂英) и Лян Хунъюй（梁红玉） (ил. 125). Точно определить автора, а также то, какая именно мастерская изготовила данную гравюру, не представляется возможным. Эта работа интересна тем, что на ней представлены изображения двух известных воительниц периода династии Сун（宋）. Му Гуйин（穆桂英） – это персонаж исторического романа «История династии Северная Сун北宋志传» (данное произведение также известно как «Генералы семьи Ян杨家将», «Рассказ о генералах семьи Ян杨家将传», «Повесть о генералах семьи Ян杨家将演义»), написанного

известным китайским литератором Сюном Даму（熊大木） во время правления императора Цзяцин（嘉靖） эпохи Мин（明）. Сюжет данного произведения рассказывает о противостоянии генералов семьи Ян（杨）своему противнику полководцам государства Ляо（辽国）. Героиня романа выросла в военном лагере Мукэ（穆柯寨） в провинции Шаньдун（山东）. Она была мудра и храбра, а также хорошо умела стрелять из лука. Она сражалась с Ян Цзунбао（杨宗保）, но была захвачена в плен на поле битвы. Позже она вышла замуж за генерала, перейдя в лагерь армии династии Сун（宋）, а также став членом семьи Ян（杨）. Героиня романа является выдающейся фигурой среди женщин-генералов семьи Ян（杨）. Во время войны с государства Ляо (辽国) Му Гуйин (穆桂英) также носила доспехи, принимая участие в сражениях. В ходе военных действий она смогла одержать множество побед. Другая воительница, которая изображалась в виде виде мэншэня – Лян Хунъюй（梁红玉), которая сражалась против государства Цзинь（金） в эпоху династии Сун（宋）. В произведении ее имя не упоминается, однако присутствует ее фамилия – Лян（梁）. «Хунъюй红玉» — это имя, данное героине после смерти в различных неофициальных источниках, таких как частные исторические записи или записи устных народных повестей. Впервые это имя встречается в сборнике рассказов «История двух доблестных» 双烈记 (также известном как «Записи Цилиня 麒麟记»), написанном Чжаном Сивэем（张四维） в эпоху династии Мин

（明）. Ее история начинается на четвертом году правления Цзяньяня (建炎, 1130 г.) в битве при Хуантяньдане（黄天荡）, когда она вместе со своим мужем Хань Шичжуном （韩世忠） командовала армией во время сражения. Результатом стало сдерживание армии государства Цзинь（金）, после чего ей был присужден титул госпожи Янго-фужэнь（杨国夫人）. Представленные на гравюре героини являются одними из наиболее известных и почитаемых воительниц в древних китайских литературных произведениях. Включение народом героических женских образов в ряды духов мэншэней демонстрирует тот факт, что традиционные представления о патриархальном обществе в определенных обстоятельствах могли кардинальным образом пересматриваться.

На данной гравюре воительницы мэншэни расположены симметрично и обращены лицом друг к другу. Обе героини представлены в виде прекрасных девушек, которые в одной руке держат алебарду, а другой рукой каждая из них проводит по хвостовым перьям фазана, украшающим их головные уборы. На поясах воительниц драгоценные мечи – символы и обязательное оружие китайских полководцев. Фигуры героинь показаны в сложных динамических положениях, которые, наряду с макияжем, были заимствованы из сцен традиционной китайской оперы. Линейный рисунок гравюры очень аккуратный, линии равномерные. Разнообразный орнамент украшает одежды. Головные уборы в виде венков с перьями фазана и лица выполнены одинаково, в едином цветовом решении, тогда как одеяния раскрашены попарным чередованием контрастных цветовых пятен, как это было принято

в няньхуа с мэншэнями. В целом, колорит работы яркий, праздничный, цвета прозрачные, не насыщенные. Все это позволило мастеру передать и воинственный дух, и женственный облик героинь.

3.2.3. Образы мэншэней и их художественное воплощение в Мяньчжу

***Цинь Шубао и Юйчи Гун, обхватывающие плеть и булаву**, мастерская неизвестна. 110 х 65 с м, комбинация печати и росписи, поздняя Цин. Мяньчжу. Хранится в Музее новогодних картин в Мяньчжу.*

Ксилографии представлены в виде прямоугольника, линейные масштабы близки к форме дверей: длина по вертикали 110 cm, по горизонтали 65 cm (ил. 126). Фигуры занимают большую часть плоскости листа и изображены на фоне натурального цвета бумаги.

Две фигуры обращены друг к другу, одной рукой они оглаживают свои белые бороды, в другой держат оружие. Юйчи Гун, изображенный слева, держит в руках плеть, справа Цинь Шубао держит в руках булаву. В Китае такая поза также называется «бао»（抱, «обхват руками»). Поэтому данная иконография имеет название «Мэншэни, обхватывающие плеть и булаву», «抱鞭抱锏门神».

Пропорциональные соотношения головы к телу можно представить как 1:4, что делает фигуры более стройными (ил. 127). Мэншэни обращены к центру. За спиной изображены четыре знамени по два с каждой стороны, но они не украшены орнаментами. В целом композиция достаточно статична (ил. 128).

Форма шлемов, цвет кожи у генералов совпадают. Важно отметить, что у обоих генералов борода и усы белого цвета, что не встречается в других

местах изготовления картин няньхуа. Это свидетельствует о возможности внесение изменений в сложившуюся иконографическую схему. Моделировка лиц, в целом идентична. Однако более темная тональная градация цвета и дополнительные линии на щеках, намекают на грозный характер Юйчи Гуна, тогда как выражение лица Цинь Шубао традиционно спокойное. Стоит также отметить особый способ изображения бороды, усов и бровей мэншэней: они показаны тонкими вертикальными штрихами. Военачальники одеты в простые китайские халаты с неброским растительным орнаментом. Несмотря на то, что на плечах и бедрах доспехи, особого акцента на их декоре не сделано. Простота декора объясняется местной особенностью новогодних картин в Мяньчжу и в других регионах встречается редко. Сапоги, в которых изображены генералы, парадные. Вследствие того, что в эпохи Мин（明） и Цин（清） было установлено правило, согласно которому военные и гражданские, прибывающие ко двору, должны были надевать парадные сапоги с толстыми подошвами. Подошвы сапог для верховой езды и для повседневной жизни были тонкие [97, с. 49].

Линейный рисунок на гравюре весьма разнообразен: тонкие, толстые, прерывистые, что свидетельствует о большой доли ручной работы. Следует особо отметить, что в новогодних картинах Мяньчжу（绵竹）метод печати использовали только для очертаний фигур, а последующая окраска является полностью ручной работой, что заметно выделяет Мяньчжу среди других мест производства няньхуа, где доминировала цветная печать. Из цветового анализа данной работы видно, что порядок наибольшего присутствия цветов представлен следующим образом: синий, ярко-розовый, охра, травянисто-зеленый, светло-голубой (ил. 129).

Руки очерчены широкой кистью и не так детализированы, как лица. В одеждах нет активного цветового контраста. Он присутствует в цвете знамен за фигурами: слева – ярко-розовый, справа - травянисто-зеленый, а также в области поясных ремней: слева цвет травянисто-зелёный, а справа - ярко-розовый. В целом колористическое решение не отличается яркостью и контрастными сопоставлениями цветовых пятен, что соответствует общей спокойной и статичной композиции.

***Юйчи Гун и Цинь Шубао с копьями с наконечниками в виде тыквы**, мастерская неизвестна, 110 х 65 с м, комбинация печати и росписи, поздняя Цин, Мяньчжу. Хранится в Музее новогодних картин в Мяньчжу.*

Ксилографии представлены в виде прямоугольников, линейные масштабы близки к форме дверей: длина по вертикали 110 cm, по горизонтали 65 cm (ил. 130). Фигуры занимают большую часть плоскости листа.

В отличие от большинства мест производства китайских новогодних картин, на данном изображении Юйчи Гун и Цинь Шубао изображены безбородыми. Некоторые исследователи предполагают, что это императорские телохранители, однако по их мимике можно распознать характеры Юйчи Гуна и Цинь Шубао. Кроме того, в народе сложился обычай поклоняться героическим образам, поэтому не могла утвердиться традиция размещения на воротах простых стражников, не обладающих мистической силой и не способных защитить семью от бед и невзгод. Таким образом, изображенная на левой стороне картины фигура с широко раскрытыми глазами и свирепым выражением лица — это Юйчи Гун, фигура справа — Цинь Шубао. Все остальные атрибуты иконографичны: на головах шлемы,

облачены в халаты и доспехи, на поясах мечи. В руках Юйчи Гун и Цинь Шубао держат длинные копья с наконечниками в виде тыквы, что является вооружением почетного караула. Такой вид иконографии называют «Мэншэни с копьями на земле» (《立锤门神》） или «Мэншэни с золотой тыквой»（《金瓜门神》）.

Пропорциональные соотношения головы к телу можно представить как 1:4 (ил. 131). Обеими руками мэншэни сжимают древко копий. За фигурами расположено четыре знамени без орнаментального декора. Мечи заправлены за пояса и расположены диагонально. Таким образом, обилие диагоналей создает внутреннюю динамику, которая уравновешена опорой обеих рук на вертикально стоящие древка копий. В целом такой контраст диагоналей в деталях с четко выраженной вертикальной опорой, придает образам величественный вид (ил. 132).

Как было отмечено выше, выражение лица Юйчи Гуна более грозное. Это достигается за счет густо окрашенных бровей, проведенных широкой кистью и складкой между бровей. Глаза широко раскрыты, нос орлиный. Рты обоих мэншэней плотно сжаты. Особенности орнаментов на краях шлемов, доспехов на руках и ногах идентичны, однако у Юйчи Гуна они относительно простые, а у Цинь Шубао выделены белыми линиями, воспроизводя облачный орнамент. На халатах и тыквах изображен растительный орнамент. На плечевых доспехах орнамент в виде чешуи. Хотя орнаменты не подверглись дальнейшей ручной окраске и детализации и на первый взгляд кажутся простыми, однако при более детальном рассмотрении заметно, что на печатной доске была выгравирована чрезвычайно детализованная и тонкая орнаментация. За спинами генералов знамена: слева розовые, справа желтые.

Оба цвета теплые, однако границы с правой стороны очерчены темным цветом, что делает верхнюю часть фигуры справа более контрастной. Дугообразные декоративные полосы по краям доспехов на предплечьях и ногах у Цинь Шубао выполнены в зеленом цвете и в красном у Юйчи Гуна. Несмотря на то, что красный и зеленый обладают высоким уровнем контрастности, насыщенность цветов невысокая, вследствие чего данный контраст не бросается в глаза. Наибольшее цветовое сопоставление цветовых пятен сконцентрировано в центре композиции. Халат мэншэня слева выполнен в достаточно темном синем цвете, а справа в красном. В целом вся композиция выглядит торжественно, элегантно и в то же время просто. В целом, в колористическом решении гравюра (ил. 133) не отличается насыщенностью цветов и яркостью. Порядок распределения цветов представлен следующим образом: ярко-розовый, бледно-розовый, синий, желтый, травянисто-зеленый. Такой колорит может быть следствием нескольких причин. Во-первых, перед тем, как попасть в коллекцию музея, гравюра могла в течение длительного времени находиться под солнечными лучами, и краски выцвели. Во-вторых, наиболее бледный цвет на картине – розовый, что обусловлено тем, что в Мяньчжу во время изготовления новогодних картин художник наносил его вручную и самостоятельно контролировал его интенсивность. В результате смешивания розовая краска оказалась слишком жидкая, и цвет получился неяркий.

Как уже отмчалось, на образы стражей-охранителей в новогодних гравюрах няньхуа большое влияние оказала сычуаньская опера, поскольку наиболее репрезентативной частью действия являлся Гаоцян（高腔）, в образах которого часто появляются военные персонажи ушэни（武生）. В

цветах одежды и аксессуаров ушэней сычуаньской оперы используются яркие контрастные сопоставления для большей выразительности и характеристики персонажей. Так в опере «Юймэньгуань», (《玉门关》) актеры (ил. 134), стоящие рядом с генералом, одеты в красные одежды, что создает ярко выраженный контраст по отношению к основному персонажу. На гравюрах няньхуа центра Мяньчжу также использованы цветовые контрасты и насыщенные сопоставления цветов. Четыре знамени за спинами фигур, с точки зрения количества и размера, похожи на те, что используются в оперных постановках. Сами сценические костюмы генералов ушэней также выполнены с искажениями в пропорциях, чтобы продемонстрировать силу и могущество воинов. Персонажи в рамках конкретного оперного сюжета являются типологическими. На гравюрах нянхуа в фигурах духов-охранителей переданы не только позы и мимика сценических персонажей, которые участвуют в ходе оперных выступлений, но также грим и костюмы актеров. Ксилографии центра Мяньчжу с образами Юйчи Гун（尉迟恭）и Цинь Шубао（秦叔宝) имеют более разнообразные яркие колористические и орнаментальные решения, особенности в постановке фигур, фиксированных движений, что явилось во многом следствием влияния традиционной сычуаньской оперы на гравюры няньхуа.

Пропорции стоящих фигур 1 к 4. Большую площадь изображения занимают насыщенные и плотные синий и красный цвета. С двух сторон расположение цветовых пятен строится по принципу контрастных цветовых пар: темно-синий и фиолетовый, ярко-розовый и травянисто-зеленый. На этапе нанесения цвета на большой площади изображения краски наносились вручную, черные контуры неяркие, в большинстве областей сверху нанесен

слой цветной краски. Применяется множество дугообразных линий. Постановка фигур разнообразна, есть стремление более реально передать движения и расположения фигур в пространстве.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ранние образы мэншэней были связаны с примитивным поклонением природе, тотемизмом и магией, природные объекты использовались в качестве оберегов и наделялись особой охранительной символикой. Для изгнания злых духов применяли тростник, древесину персикового дерева, моллюсков. В эпоху Шан, чтобы добиться милости богов, люди стали оберегать вход в жилище, поклоняясь дверям и принося им жертвы, сформировался обычай хоронить умерших родственников, а также животных под порогом дома. Место жертвоприношений со временем также изменилось, вместо порога жертвенные дары стали располагать над дверями, где вешали амулеты из тростника, персикового дерева или черепа диких зверей. Такие украшения, по поверьям, привлекали благополучие и ограждали от нечистой силы. В эпоху Хань образы духов-охранителей эволюционировали от природных объектов к персонифицированной форме, в итоге мэншэни обрели образы Шэнь-шу（神荼） и Юй-люя（郁垒）первоначально с зооморфными чертами, а в гробницах появились каменные изображения охраняющих вход стражников, тигров, мифологических существ. Во время эпохи Вэй, Цзинь, Северной и Южной династий образы Шэнь-шу и Юй-люя из причудливых чудовищ постепенно превратились в образы воинов. Также во времена Южной династии в качестве мэншэней изображали петухов. В эпохи: Суй, Тан и Сун среди изображений мэншэней стали чаще встречаться образы Чжун Куйя. В Юань и Мин появилось еще больше исторических героев, ассоциирующихся с благополучием и счастьем. Со времени Тан и до последних лет правления династии Цин самой распространенной формой мэншэней становятся образы генералов Цинь

Шубао и Юйчи Гуна, которые призваны были охранять жилища от злых духов, избавлять семью от несчастий. В это время сформировались определенные правила расположения мэньшэней – на внешних створах ворот или дверей, выходящих на улицу, а также иконография духов-охранителей в образах героических и могущественных воинов, охраняющих покой семьи. Такие гравюры в Китае также назывались «у-мэнь-шэни», «武门神», что дословно переводится как «военные духи дверей». Иконография данных образов в виде генералов Юйчи Гуна и Цинь Шубао полностью сформировалась к концу эпохи Мин и стала наиболее популярна в эпоху Цин.

Формат гравюр с образами мэншэней определялся формой и размерами створок дверей. В китайской архитектуре большинство ворот и дверей, выходящих на улицу, имели две створки и прямоугольные очертания. Но размеры дверей простых городских построек схожи между собой, таким образом и размеры листов с изображениями мэншэней, также схожи. Однако следует отметить, что размеры гравюр из Янлюцина больше остальных, поскольку часто их делали для знати. Эти гравюры привозили в Пекин, где в домах аристократии и высших чиновников. Если традиционный размер няньхуа с мэншэнями составлял примерно 34-38 см по горизонтали и 58-60 см по вертикали, то размер у подобных гравюр Янлюцина как правило был 63 см по горизонтали и 112 см по вертикали.

В ходе проведенного анализа выявлены общие художественные характеристики китайских новогодних картин няньхуа, изготовленных во время династии Цин, на которых были изображены духи охранители дверей мэншэни Цинь Шубао и Юйчи Гун. Иконография образа Юйчи Гуна соответствует сложившейся еще в древности образной трактовке

агрессивных духов, защищавших жилища своим свирепым видом, отпугивая злые силы. Цинь Шубао представлен в образе доброго и справедливого генерала. В такой образной трактовке единой охранительной символики объединились сила и агрессия, с одной стороны и благопожелания, с другой. Изображения представляют собой полноценные композиции, на которых представлены образы могущественных воинов, их позы динамичны, в руках атрибуты – плети, булавы, алебарды, копья, секиры. Изображенные персонажи гротескны и имеют неестественные пропорции, чтобы показать их силу, основательность и надежность, но в различных художественных центрах пропорциональные соотношения могут меняться от 1:3, до 1:5. С точки зрения композиции фигуры занимают большую часть площади листа, представлены симметрично в едином масштабе. В соответствии с общей техникой ксилографии, цветовые пятна локальны, контрастны, уравновешены. К общим чертам иконографических схем относится их устойчивость в образах «мэншени с булавой и плетью», в которых всегда передается динамика поз и большая агрессивность образов. В иных композициях, трактовка образов мэншэней более свободная. Но образ духов мэншэней, главная цель которых заключается в искоренении зла и изгнании нечисти и демонов, имеет ряд общих черт, характерных для картин няньхуа любого региона. К таким чертам можно отнести владение оружием, динамичность, боевые стойки, а также наличие боевых доспехов.

Необходимо отметить и общую тенденцию: дополнение и увеличение со временем благожелательной символики в гравюрах с мэншэнями за счет введения в сложившуюся иконографию дополнительных образов и предметов, что сделало и более разнообразными и иконографические изводы.

В художественной манере северной и южной школ выделяются два направления. Одно более тяготеет к народным традициям и ориентировано на широкий круг жителей города и деревни. На севере это центр Чжусянь, на юге – Тохуау. Фигуры мэншэней крупные, компактные, композиции вписаны в четкий прямоугольник и занимают практически все пространство листа. В образах преобладает статика, в цветовом решении декоративность и плоскостность. Другое направление, испытав влияние живописи профессиональных художников, было ориентировано на высшие слои китайского общества. На севере это центр Янлюцин, на юге – Мяньчжу. Пропорции фигур более правильные, в постановке фигур чувствуется большая естественность, ощущение пространства. В колорит включаются более сложные оттенки, что делает изображения более сложными и изысканными.

Создание китайских новогодних ксилографий подразделяется на три важных шага: создание рисунка на бумаге, резьба гравюры и печати. В изготовлении няньхуа часто применялось сочетание печати и кистевой росписи. В гравюрах Чжусянь использовали только печать с деревянной доски, в то время как в поселке Янлюцин северной школы добавляли элементы в технике ручной росписи и орнаментальные насыщенные цветом и символикой фоны. В южной школе – центрах Таохуау и Мяньчжу доля ручной росписи была более значительной, особенно в Мяньчжу, где ксилографическим способом наносили основной черный контурный рисунок, а линейную моделировку и раскраску лиц, элементы одежд, орнаменты наносили вручную, также отдельные детали печатали

небольшими штампами. В южной школе благодаря росписи увеличивалось число мелких деталей в рисунке, более сложным становился колорит.

На всех гравюрах помимо белого и черного цветов основного рисунка присутствуют еще по 5 базовых. При этом цветовые комбинации в разных регионах отличаются. В поселке Янлюцин – оранжевый, зеленый, красный, синий, желтый. В поселке Чжусянь использовали желтый, красный, зеленый, оранжевый, фиолетовый. Наиболее часто использующийся цвет на картине – желтый. В поселке Мяньчжу – оранжевый, синий, красный, светло-зеленый, желтый. Наиболее часто использующийся цвет на картине – оранжевый. В центре Таохуау – красный, фиолетовый, желтый, персиковый, светло-зеленый. Наиболее часто использующийся цвет – красный. Желание сделать изображение мэншэней более яркими, воспринимаемыми издалека, с одной стороны и проработанными в деталях, с другой, было связано с влиянием театральных и оперных постановок, которые были необычайно популярны на юге Китая. Это обязательные атрибуты мэньшэней в виде знамен за плечами, моделировка и раскраска лиц, напоминающая театральный грим, приземистые пропорции фигур для демонстрации их силы и физической мощи, контрастные цвета в костюмах.

В северных центрах иконография мэншэней более устойчивая: образ Юйчи Гуна всегда агрессивный, Цинь Шубао – благостный. Благодаря тому, что доля ксилографической печати в северных регионах преобладала над кистевой росписью, линейный рисунок более ясный, линии однородные, штриховка используется мало, цветовые пятна контрастны, цвета локальны.

В южных центрах наблюдается большая вариативность в использовании сложившейся иконографии, часто в образной характеристике Цинь Шубао и

Юйчи Гуна не чувствуется ясного эмоционального контраста. Линии рисунка более плавные, дугообразные, в колорите больше разнообразных оттенков с использованием цветовой градации. Контуры черные, но часто покрыты слоем цветной краски, что сглаживает контраст. Лица мэньшэней выделены розовым цветом, чтобы подчеркнуть их объем. Для передачи объема более активно используется штриховка.

Для китайцев и сегодня няньхуа являются насущной необходимостью, носителем древних новогодних традиций. Няньхуа отличаются широким разнообразием тематик, техник, богатством цветов, насыщенностью символики. Несмотря на то, что с начала XX века искусство няньхуа стало приходить в упадок, сохраненное наследие до сих пор является культурным и художественным достоянием цивилизации Китая. Сейчас, в конце первой четверти XXI века, вследствие многочисленных научных открытий и со стремительным развитием интернета, цифрового искусства и искусственного интеллекта, образ жизни людей резко изменился, их эстетические потребности и стремления тоже стали во многом иными, но неизменными остались надежды на лучшее будущее семьи, детей. В любые эпохи люди стремились оградить себя от бед, жить мирно и спокойно, и эта психология не изменилась. Тем не менее, изменились художественные формы няньхуа. В настоящее время осмысление и использование образов мэншэней стало еще более широким, хотя семантика «дверей» как границы, разделяющей различные пространства, остается. Так изображения мэншэней помещают на двери автомобилей, их образы присутствуют на заставках гаджетов, например, во время включения и выключения экрана высвечивается заставка с изображением дверей, а когда идет разблокировка экрана, появляются

образы мэншэней. Таким образом, сама идея охранительной магии остается, но «двери» теперь виртуальные, однако их тоже можно открывать и закрывать. Таким образом мэншэни, будучи исключительно новогодней атрибутикой, сегодня становятся частью повседневной жизни. Трансформация понимания и потребностей также привела к изменению внешнего вида и составу социальных групп потребителей новогодних картин няньхуа с мэншэнями. В древности основными покупателями няньхуа были взрослые семейные люди, а в настоящее время вследствие распространения интернета и мобильных телефонов к массе потребителей присоединились молодые люди. Изменения в базе потребителей напрямую привели к эстетической диверсификации. Художники для создания образов мэншэней ориентируются на большую развлекательность, «мультяшность». Интеллектуальная рационализация мира и повышение контроля над средой, в которой мы живем, напрямую привели и к изменению восприятия божественных сил. Особенно ярко это проявляется в отношении образов мэншэней. В настоящее время их часто изображают в виде сотрудников народной милиции. В виде мэншэней могут быть представлены способные защитить нас животные или известные персонажи из мультфильмов и компьютерных игр.

По мере развития технологий строительства, а также изменения образа жизни, форма жилища человека также претерпела значительные изменения. В наше время люди преимущественно живут в многоэтажных зданиях, где традиционные двустворчатые деревянные двери заменены на более безопасные и практичные железные одностворчатые двери. Но в канун Нового года няньхуа с изображением духов мэншэней также украшают вход

в жилище, но теперь гравюры приобрели иной формат, их стали выпускать в виде ромба.

Однако, несмотря на неизбежные новации, в Китае продолжают развиваться традиции классической техники ксилографии, мастера усваивают традиционные навыки изготовления новогодних картин няньхуа, характерные средства художественной выразительности для каждого центра производства новогодних гравюр, среди которых по-прежнему наиболее популярными являются образы мэншэней. Поэтому необходимо не только изучить информацию о развитии и эволюции данного вида искусства, но и понимать особенности традиционных техник изготовления няньхуа, их отличительные характеристики, свойственные отдельным ремесленным центрам Китая. Таким образом, в современной среде, обладающей значительным разнообразием эстетических взглядов и потребностей, создание более инновационных произведений в искусстве требует углубленного изучения древних традиций, чтобы создавать произведения, пронизанные национальным духом и отмеченные национальным характером.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке:

1. Алексеев В.М. Китайская народная картина: Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. – М.: Наука, 1966. – 260 с.

2. Ван Сяо. Иконография китайских новогодних картин «няньхуа» XVII-XX вв. Автореф. дис. канд иск. – СПб, 2015 – 16 с.

3. Виноградова Т.И. Театральная няньхуа и пекинская музыкальная драма //Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XX годичная научная сессия ЛО ИВАН СССР (доклады и сообщения). – М., 1986. Т. 41. – С. 109-113.

4. Виноградова Т.И. Китайская народная картина наньхуа: проблемы систематизации и периодизации // Тезисы докладов XXVII Научной конференции «Общество и государство в Китае». – М, 1986. Ч. 2. С. 50-52.

5. Виноградова Т.И. Китайский народный театр на китайской народной картине (театральные няньхуа как источник изучения традиционной культуры Китая). Автореф. Дис. канд. иск. – СПБ, 2000. – 16 с.

6. Воображаемый Восток. Китай «по-русски», XVIII – начало XX века. По материалам выставки в Большом дворце Государственного музея-заповедника «Царицыно» 24 ноября 2015 г. /авт. Сост. О.А. Соснина. – М.: Кучково поле, 2016 – 213 с.

7. Восток – Запад. Историко-литературный альманах. Российская академия наук / под ред. В.С. Мясникова. – М.: Восточная литература РАН, 2002 – 237 с.

8. Гультяева Г.С. Китайская народная картина няньхуа XX века. Типология жанров и эволюция. Автореферат 17.00.09. дис. канд искусств. – СПб, 2007 – 22 с.

9. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. — М.: Вост. литература, 2006–2010.

10. Завидовская Е.А., Рудь П.В. Самые ранние китайские народные картины няньхуа в России: историографическая ценность коллекции академика Л.И. Шренка в собрании МАЭ РАН // Этнография, 2020, №1 (7). С. 44-75.

11. Китайская народная картина. Каталог выставки /сост. Л.И. Кузьменко. – М.: ,1987 – 80 с.

12. Китайская народная картина из собрания ГМИР: опыт систематизации //Труды Государственного музея истории религии. Вып. 17. – СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2017. С. 85-144.

13. Китайская народная картина няньхуа из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки 23 декабря 2003 г. /вст. Статья М.Л. Рудовой, Н.Г. Пчелина. СПб.: Славия, 2003 – 287 с.

14. Кравцова М.Е. История искусства Китая. – СПб. М, Краснодар: Лань, ТРИАDA, 2004 – 960 с.

15. Лемешко Ю.Г. Образы духов-хранителей ворот на традиционной картине няньхуа: традиция и современность //Религиоведение. Вып.4. – 2014. – С.78-88.

16. Малявин В.В. Китай в XVI-XVII вв. Традиция и культура. – М.: Искусство, 1995 – 287 с.

17. Муриан И.Ф. Пути развития бытового жанра в старом китайском лубке. Автореф. канд. искусств. Академия художеств СССР. – М, 1956. – 16 с.

18. Муриан И.Ф. Китайский народный лубок. – М.: Искусство, 1960 – 122 с.

19. Муриан И.Ф. Современный китайский лубок. – М.: Изогиз, 1958 – 42 с.

20. Муриан И.Ф. Символика и изобразительные мотивы в древнем искусстве Китая // Научные сообщения Государственного Музея искусства народов Востока. Вып. 9. – М., 1977. – С. 67-74.

21. Редкие китайские народные картины из советских собраний. Альбом / Сост. И автор предисловия Б.Л. Рифтин, Ван Шуцунь; пер. с кит. Б.Л. Рифтин. Л.: Аврора, Пекин.: Народное искусство, 1991 – 233 с.

22. Рифтин Б.Л. Китайская народная мифология в трудах В.М. Алексеева // Традиционная культура Китая. Сб. статей к 100-летию со дня рождения В.М. Алексеева. – М., 1983. – С. 68-74.

23. Рифтин Б.Л. О китайском лубке и его русских собирателях //Редкие китайские народные картины из советских собраний. – Л., 1991. – С. 1 – 20.

24. Рудова М.Л. Систематизация китайских народных картин няньхуа Ленинградских собраний //Труды Государственного Эрмитажа. Т.V. – Л., 1961. – С. 286-298.

25. Рудова М.Л. Цай Шэнь и Гуань Юй //Страны и народы Востока. Вып. XI. – М., 1071. – С.105-118.

26. Рудова М.Л. Китайская народная картинка. – СПб.: Аврора, 2003 – 65 с.

27. Тай Гаоди. Новогодние картинки /перевод М.А. Беляевой. – М.: Шанс, 2020 – 116 с.

На китайском языке:

28. Цянь Синцунь(1900-1977). Краткая история развития китайской новогодней живописи. Пекин: Издательство изобразительных искусств «Чаохуа». 1954/06. 钱杏邨（1900-1977)， 中国年画发展史略，北京：朝花美术出版社，1954/06

29. Го Вэйцюй. Очерк истории китайской гравюры. Пекин: Издательство изобразительных искусств «Чаохуа». 1962/01. 郭味蕖，中国版画史略，北京：朝花美术出版社，1962/01

30. Бо Суннянь. История китайской народной новогодней картины. Шэньян: издательство изобразительных искусств провинции Ляонин. 1986. 薄松年，中国年画史，沈阳：辽宁美术出版社，1986

31. Ван Шуцунь. Сборник исторических трудов о народных новогодних картинах. Тяньцзинь: Издательство поселка Янлюцин, Тяньцзинь. 1991. 王树村，中国民间年画史论集，天津天津杨柳青画社，1991

32. Фэн Цзицай. Сборник китайских ксилографических новогодних картин. Пекин: Книжная компания Чжунхуа.2005-2011. 冯骥才，中国木版年华集成，北京：中华书局，2005 年-2011 年

33. Бо Суннянь. Картины духов мэнь-шэней в Китае. Гуанчжоу: Издательство изобразительного искусства Линнань. 1988/12. 薄松年 ，中国门神画，广州：岭南美术出版社 ，1998/12

34. Шуцунь. Народные картины с мэнь-шэнями. Тяньцзинь: Народное издательство Тяньцзиня. 2005/01. 王树村，中国门神画 天津：天津人民出版社，2005/01

35. Ян Вэйхуа, Чэн Ботао. Божество дверей. Пекин: Китайское общественное издательство. 2011/04. 杨卫华、程波涛，门神，北京：中国社会出版社，2011/04

36. Инь Вэй, Чэн Цзяньцян. Народные духи мэнь-шэни. Пекин: издательство университета Цинхуа, 2014/04. 殷伟、程建强，图说民间门神，北京：清华大学出版社，2014/04

37. Яо Цянь. Новогодняя картина из Таухуау. Пекин: Издательство Вэньу, 1985. 姚迁，桃花坞年画，北京：文物出版社，1985

38. Чжоу Дунхай. Цветовая палитра няньхуа Чжусяня. Кайфэн：Вестник Хэнаньского университета (издание общественных наук). 2002. 周东海，论朱仙镇木板年画的色彩表现，开封：河南大学学报（社会科学版），2002

39. Юань Жубо. О художественных особенностях и символическом языке новогодних ксилографических картин в поселке Чжусянь. Кайфэн：Вестник Хэнаньского университета (издание общественных наук). 2003. 袁汝波，论朱仙镇木板年画的艺术特色及程式化语言，开封：河南大学学报(社会科学版)，2003

40. Цуй Сюлянь. Искусство чжусяньских новогодних ксилографических картин. Чжэнчжоу: древность и современность центральной равнины. 2003. 崔秀莲，审美朱仙镇木板年画，郑州：中州古今，2003

41. Ху Гочжэн. Искусство новогодних картин поселка Чжусянь. Пекин: Журнал «Чжуанши». 2003. 胡国正，朱仙镇木板年画艺术，北京：装饰杂志，2003

42. Чэн Чэн. Характерные особенности цветовой палитры няньхуа в Таохуау. Янчжоу: Вестник университета Янчжоу. 2013. 程诚，苏州桃花坞木版年画的色彩特征及运用，扬州：扬州大学学报，2013

43. Ци Байчэн. Становление и трансформация новогодних деревянн ых гравюр Янлюцина. Цзилинь: Северо-восточный педагогический униве рситет, докторская диссертация. 2021. 祁百成杨柳青木版年画的生成与流变研究，吉林：东北师范大学，博士学位论文，2021

44. Сунь Лидань. Анализ цветовых особенностей народных новогод них гравюр на дереве в поселке Чжусянь. Пекин: Столичный педагогиче ский университет. 2009. 孙利丹，析朱仙镇民间木版年画的色彩，北京：首都师范大学，2009

45. Се Цзяньхуа. Об эстетических особенностях няньхуа в Мяньчжу. Чэнду: Сычуаньский педагогический университет. 2010. 谢建华. 论绵竹年画的美学特征. 成都：四川师范大学, 2010

46. Сун Гуанхань. Двухмерный анализ и реконструкция изобразител ьного языка ксилографических картин из Чжусяня. Сиань: Сианьская ака демия изящных искусств. 2014. 孙光菡，朱仙镇木版年画造型语言的二维化解析与重构，西安：西安美术学院，2014

47. Шан Ямин. О художественных особенностях китайских картин с мэньшэнями. Тайюань: архив Шаньси/издание периодических журналов, 2014. 商亚敏，论中国武将门神画的艺术特征，太原：山西档案/期刊杂志社，2014

48. Чжун Жэньцзе. Исследование няньхуа в Янлюцине периода поз дней Цин – ранней Республики. Уху: Аньхойский инженерный универси тет, магистерская диссертация. 2019. 童仁杰，清末民初时期杨柳青年画研究，芜湖：安徽工程大学，硕士论文，2019

49. Ван Сялянь (США). Перевод Ван Хайся. Исследование народн ых божеств счастья, достатка, долголетия. Пекин: серия по истории иск усства. 1991. 方夏莲（美），王海霞翻译，福禄寿民间神像考，北京：美术史论·丛刊，1991

50. Алина Мартимьянова (Швейцария). Исследование китайских новогодних картин в швейцарских музеях, Пекин: Издательство химической промышленности. 2020/06. Alina Martimyanova（瑞士)年画研究•瑞士博物馆珍藏的中国木版年画研究，北京：化学工业出版社，2020/06

51. Юй Шэнъу. Происхождения летоисчисления и отсчета времен. Пекин: Исторические исследования, 1961/04. 于省吾岁、时起源初考北京：历史研究，1961/04

52. Музей провинции Чжэцзян. Следы пребывания первобытного общества на стоянке Хэмуду. Пекин: Культурные памятники, 1976/08. 浙江省博物馆. 河姆渡发现原始社会重要遗址．北京：文物，1976/08

53. Дай Дэ и др. Толкование лунного календаря династии Ся («Ся сяочжэн»). Пекин: Коммерческое издательство, 1937（汉）戴德等．夏小正笺．北京：商务印书馆，1937

54. Вэнь Шаофэн и др. Надписи в иньских руинах. Чэнду: Сычуаньская академия социальных наук, 1983. 温少峰等．殷墟卜辞研究．成都：四川省社会科学院，1983

55. Сяо Лянцюн. Определение солнечного времени в династии Шан и гадательные надписи. Антология истории науки и техники. Шанхай: Шанхайское издательство науки и технологий. 1983. 萧良琼．卜辞中的〝立中〞与商代的圭表测影．中国天文学史整理研究小组，科技史文集．上海：上海科学技术出版社，1983

56. Ян Тяньюй. Аннотация к Книге обрядов. Шанхай: Шанхайское издательство древних трудов, 2004. 杨天宇．礼记译注．上海：上海古籍出版社，2004

57. Цзи Юнь. Люйши чуньцю. Пекин: Средневековая литература, 2007. 冀昀．吕氏春秋．北京：线装书局，2007.

58. Хуан Хуайсинь. Примечания к книге И Чжоу шу. Сиань: Издательство Саньцинь, 2006. 黄怀信．逸周书校补注译．西安：三秦出版社，2006

59. Лю Ань. Хуайнань-цзы. Кайфэн: Издательство Хэнаньского университета. 2010. (汉)刘安淮南子开封河南大学出版社, 2010

60. Цяо Гохуа. Календарь Тайчу. Тяньцзинь: Издательство «Историческое образование». 1998/03. 乔国华太初历天津：历史教学, 1998/03

61. Тан Линь. Примечания к Цзинчу суй шицзи. Ухань: Хубэйское народное издательство, 1985. 谭麟.荆楚岁时记译注武汉湖北人民出版社, 1985

62. Сяо Цзысянь. Наньцзишу. Пекин: Китайское книгоиздательство, 1974. Т. 2. (梁)萧子显南齐书第 2 册, 北京:中华书局, 1974

63. Цао Инь. Стихи династии Тан. Том 1, 1887（清）曹寅．钦定全唐诗第一函第 1 册. 1887

64. Мэн Юаньлао. Дунцзин мэнхуалу. Пекин: Издательство культуры и искусства, 1998. (宋)孟元老东京梦华录北京文化艺术出版社, 1998

65. Шэнь Ко. Мэн си би тань. Пекин: Издательство Пекинское издательство Яньшань, 2007. (宋)沈括梦溪笔谈北京北京燕山出版社, 2007

66. Хань Фэй (период Сражающихся царств). «Уду» («Пять напастей»).280 г г. до н.э. - 233 г г. до н.э. 韩非（战国时期），韩非子·五蠹，公元前 280 – 233 年

67. Ван Шуцунь. История китайского народного искусства создания картин с изображениями духов мэньшэней. Тяньцзинь: Тяньцзиньское издательство литературы и искусства «Байхуа». 2008/4. 王树村， 中国民间门神艺术史话，天津：天津百花文艺出版社，2008/4

68. У Тяньмин. Исследования китайской мифологии. Пекин: Центральное редакторское издательство. 2003. 吴天明. 中国神话研究. 北京：中央编译出版社. 2003

69. Ван Цзыцзинь. Жертвоприношение дверям и поклонение духам дверей. Народное издательство Шэньси, 2006. 王子今，门祭与门神崇拜. 陕西人民出版社，2006

70. Бо Суннянь. История развития китайских новогодних картин нянхуа. Чанша: Хунаньское издательство изобразительного искусства. 2008/03. 薄松年，中国年画艺术史，长沙：湖南美术出版社，2008/03

71. Шэнь Хун. Весны и осени у дверей. Пекин: Китайское рабочее издательство, 2007. 沈弘. 门上春秋. 北京：中国工人出版社，2007

72. Лю Сюй (887-946 гг.). Старая история Тан. Том 68. Биография Цинь Шубао. Пекин: Китайское книгоиздательство, 2013. 刘昫，旧唐书-《秦叔宝列传》, 卷六十八，北京：中华书局，2013

73. Лю Сюй (887-946 гг.). Старая история Тан. Том 68. Биография Юй Чигун. Пекин: Китайское книгоиздательство, 2013.刘昫，旧唐书-《尉迟恭列传》, 卷六十八，北京：中华书局，2013

74. Хуан Гуанхуа, Чжан Хунбинь. Сборник археологического исследовательского института Пекинского университета «Поэзия эпохи Сун. Третья книга». Пекин: издательство Пекинского университета. 1991. 阎光华、张弘泓，北京大学古文献研究所编撰，《全宋诗-第三册》，北京：北京大学出版社，1991

75. Мэн Юаньлао. Дунцзин мэнхуалу. Пекин: Издательство культуры и искусства, 1998. (宋)孟元老东京梦华北京文化艺术出版社, 1998

76. Ван Шуцунь. История китайского народного искусства. Гуанчжоу: Издательство изобразительных искусств Линань, 2004. 王树村.中国民间美术史，广州：岭南美术出版社，2004

77. Фэн Цзицай. Сборник китайских ксилографических новогодних картин. Том поселка Чжусянь. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2006/10. 冯骥才，中国木版年画集成，朱仙镇卷，北京：中华书局，2006/10

78. Фэн Цзицай. Сборник китайских ксилографических новогодних картин. Том поселка Янлюцин. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2007/10. 冯骥才，中国木版年画集成，杨柳青卷，北京：中华书局，2007/10

79. Фэн Цзицай. Сборник китайских ксилографических новогодних картин. Том поселка Таухуау. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2011/02. c.9. 冯骥才，中国木版年画集成，桃花坞卷，北京：中华书局，2011/02

80. Го Пу (276-324) (комментарий), Ван Шивэй (редакция), «Эръя», «Приближение к правильному (языку)», Шанхайское издательство «Древняя книга», 2015. 郭璞（276-324）(注); 王世伟(校点). 尔雅. 上海: 上海古籍出版社. 2015

81. Материалы конференция по китайским иероглифам «Мир интересных иероглифов». Издательство «Эстафета», июнь 2015/06. 《中国汉字听写大会》栏目组编著我的趣味汉字世界 4 接力出版社, 2015/06

82. Ли Дунъян (1447-1516). Коллекция Хуайлутан, цзюань 72, 11 год правления императора Чжэндэ эпохи Мин (1516). 李东阳（1447-1516）. 怀麓堂集 • 卷七十二 . 明正德十一年, 1516

83. Шуй Чжунюй, Юань Юй. Избранные сочинения. Большой сборник фразеологических рассказов Китая. Пекин: Издательство Цие гуаньли чубаньшэ. 2010 г. 水中鱼，袁钰编著. 中华成语故事大全集 . 北京:企业管理出版社, 2010

84. Цзян Шаоюй. Факты о династии Сун. Полное собрание классич еских произведений различных династий. Павильон Литературной глубин ы. Шанхай: Издательство Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1981. 江少虞（宋），《宋朝事实类苑》，文渊阁四库全书本，上海：上海古籍出版社，1981

85. Ли Вэйцянь. Анализ формальных характеристик ксилографичес ких картин деревни Янцзябу. Цзинань. Шаньдунский педагогический уни верситет.2009. 李蔚倩. 试析杨家埠木版年画的形式特征，济南：山东师范大学，2009

86. Чжан Тинъюй (эпоха Цин, 1672 – 755 г г). «История Мин, цз юань 70, помета 46, выборка 2», составленная чиновниками летопись, П екин: Китайское книгоиздательство, 2013. 张廷玉（清 1672 年 10 月 29 日-1755 年 4 月 30 日），《明史-卷七零・卷七十・志第四十六・选举二》，纪传体的官修史书，北京：中华书局，2013

87. Ван Цзя. Записи о забытых события. Аписи о забытых событи я. Пекин: Издательство Чжунхуа шуцзюй. 1981. 王嘉（晋）撰，齐治平校注，拾遗记，北京：中华书局，1981

88. Дин Фубао, "Большой словарь старинных монет". Пекин: Китай ское книгоиздательство.1982. с.1086.丁福保，古钱大辞典，北京：中华书局，1982

89. Су Бинци. Происхождение китайской цивилизации. Пекин. Изда тельство «Саньлянь». 2000. с.37. 苏秉琦．中国文明起源新探．北京：三联书店．2000, p. 37.

90. Фань Е. (Эпоха Южных династий) – «Хоу Ханьшу» - Вэй Сяо, третья биография Гунсунь Шу. 范晔(南朝). 后汉书•隗嚣公孙述列传第三.

91. Ли Линфу. О господстве Циньского Чэнду. Журнал университе та Цзяньси, 1998. 李令福. 秦成都与咸阳同制考辨陕西师大学报. 1998

92. Пань Тяньшоу. История китайского изобразительного искусства. Средневековье. Шанхай. Шанхайское народное издательство изобразительных искусств, 1983. 潘天寿. 中国绘画史・中世史. 上海上海人民美术出版社. 1983

93. Фэн Цзицай. Сборник китайских ксилографических новогодних картин. Поселок Мяньчжу. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2008/12. 冯骥才，中国木版年画集成，绵竹卷，北京：中华书局，2008/12

94. Император Даогуан. Двадцать девятый год правления Даогуана. Хроники уезда Мяньчжу. Том девятый. Мяньчжу: Литературно-историческая группа НПКСК округа Мяньчжу. 1990/12. 清. 道光二十九年绵竹县志．卷九，绵竹：绵竹县政协文史组，1990/12

95. Сюном Даму (эпохи Мин). Рассказ о генералах семьи Ян. Пекин: Издательство Хуася. 1995/03. 熊大木（明），杨家将传，华夏出版社，1995/03

96. Чжан Сивэй. История двух доблестных. Напечатано в эпоху династии Мин. 张四维（明），双烈记，明代刊印

97. Чжун Фэнъин «Одежда и украшения императорского двора в цинскую эпоху». Пекин: Издательство «Запретный город»,2004. 宗凤英 ，《清代宫廷服饰》，北京：紫禁城出版社”，2004

98. Дворец-музей в Запретном городе, Пекин: журнал «Запретный город», 1997/1. 故宫博物院编写，北京：《紫禁城》杂志，1997 年 1 期

99. Цзе Цзыпин. Источник происхождения новогодних картин нянь хуа. Тайюань: Издательство Шаньси Гусян, 2004. 介子平．中国年画的母体．消失的民艺．年画．太原：山西古箱出版社.2004

100. Алина Мартимьянова (Швейцария). Исследование китайских новогодних картин в швейцарских музеях, Пекин: Издательство химическо

й промышленности. 2020/06. Alina Martimyanova（瑞士），《年画研究·瑞士博物馆珍藏的中国木版年画研究》，北京：化学工业出版社，2006/06.

101. Фан Сялянь (США). Перевод Ван Хайся. Исследование народных божеств счастья, достатка, долголетия. Пекин: серия по истории искусства. 1991. 方夏莲（美），王海霞翻译，福禄寿民间神像考，北京：美术史论·丛刊，1991.

На западноевропейских языках:

102. British missionary (British), Custom of China, UK: Missionary Press, 1800.

103. Edward Theodore Chalmers Werner (Français), A Dictionary of Chinese Mythology, Shanghai: Shanghai Beifa Bookstore (English name: Kelly & Walsh，Limited), 1932.

104. Jean-Pierre Dubosc (Français), Exposition de portraits folkloriques du Nouvel An divin. Pékin. Institut sino-français de sinologie, Pékin. 1942.

105. Danielle Eliasberg (Français), Imagerie populaire chinoise du Nouvel an par Danielle Eliasberg. Arts Asiatiques Tome 35, Ecole Française D'extrême-Orient, 1978.

106. Gerhard Pommeranz-Liedtke (Deutsch), CHINESISCHE NEUJAHRSBILDER, Verlag der Kunst Dresden, 1961.

107. Jan Jakob Maria de Groot (Netherlands), The annual feasts and customs ofthe Amoy Chinese, Batavia, 1886

108. Henri Doré，s.j. (Français 1859-1931), Recherches sur les superstitions en Chine, Shanghai: publié par l'Église catholique de Shanghai, 1911.

俄罗斯联邦科学与高等教育部

联邦国家预算

高等教育机构

“俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学”

(俄罗斯国立谢尔盖·格里戈里耶维奇·斯特罗加诺夫工艺美术大学)

关于手稿的权利

赵理乐

清代（1644-1912)木版年画中的门神形象：地域性、艺术特征

专业 5.10.3 艺术类型

(造型与实用装饰艺术及建筑)

艺术史博士学位论文

第一卷

科研导师:

艺术史博士，教授

Dokuchaeva Elena Evgenievna

莫斯科, 2024

目录

绪论.....4

第一章. 门神的演变：礼祀和年俗中的门的守护神， 木版年画的制作工艺特点 13

1.1. **中国年俗的仪式实践 13**

1.2. **门神形象的历史演变过程 17**

1.3. **木版年画的工艺特点 27**

第二章 . “北柳”年画中朱仙镇和杨柳青的历史文化发展与艺术特点.....32

2.1. **朱仙镇门神年画的发展历史、艺术表现手法和图像含义 32**

2.1.1. **朱仙镇木版年画的历史起源：技术、图像与艺术形象的独特性.....32**

2.1.2. **朱仙镇的画店与画匠 34**

2.1.3. **朱仙镇门神形象的艺术特征 37**

2.2. **杨柳青门神年画的发展历史、艺术表现手法和图像含义 43**

2.2.1. **杨柳青木版年画的历史起源：技术、图像与艺术形象的独特性.....43**

2.2.2. **杨柳青镇的画店与画匠 46**

2.2.3. **杨柳青镇门神形象的艺术特征 52**

第三章. “南桃”年画中桃花坞和绵竹的历史文化发展与艺术特点.....59

3.1. **桃花坞门神年画的发展历史、艺术表现手法和图像含义 59**

3.1.1. **苏州桃花坞的木版年画 59**

3.1.2. 桃花坞镇的画店与画匠 62
3.1.3. 桃花坞镇门神形象的艺术特征 65
3.2. 绵竹门神年画的发展历史、艺术表现手法和图像含义 74
3.2.1. 四川绵竹木版年画的历史起源 75
3.2.2. 绵竹的画店与画匠 79
3.2.3. 绵竹门神形象的艺术特征 81
结论 86
参考文献： 92

绪论

研究的相关性。中华文明是地球上最古老的世界文明之一。 在中国历史上，也曾有过受到其它民族文化影响的时期，但中国艺术始终以民族传统为内核，吸收、借鉴和融合其它艺术类型的最佳技艺与形式，并将其融汇到整个中国艺术思想下的艺术体系中。中国木版水印年画是中国民间艺术中最多见、最著名的艺术表现形式之一;门神图像的画更是在中国民间艺术中占有重要地位。它的起源历史能追溯到遥远的古代，并生发于传统的文化习俗，反映了中国人民的生存思想和审美观念。年画中充满着祛除邪魅和美好祈愿的向上精神，使其成为中国人民最喜爱的文化现象之一。年画艺术生发于民间基层，后在社会各阶层中流行，并一直延续至今；其艺术形式在漫长的历史演变和发展中形成了质朴且粗旷中有精细的面貌，具有浓郁的乡土色彩，是众多民间艺术形式中最闪亮的星。在科学技术飞速发展的背景下，新的工具和技术不仅使研究年画中的门神形象成为可能，而且使我们能够了解更多的世界观、思想、文化、传统等方面的信息。中国历史的不同阶段存在的习俗和信仰，这对于历史、民俗、宗教研究等科学也具有重要的信息价值。同时，借助绘图软件对图像的提取，使木版年画作品的艺术特征能够进行更客观的呈现，让现代的艺术家更好的了解传统经典作品中的色彩、构图、动态比例等解决方案。在现代人的生活中，门神形象也无处不在，他们的图像可以在汽车的门上、手机屏幕保护图像上以及住宅公寓的门上。总之，本文对各地域木版年画门神作品的艺术特点的分析，对研究者赏析和借鉴民间艺术形式之美，传承民族的艺术精神和文化内涵等有重要的启示作用。

研究现状。中国木版年画在世界上是一个鲜明的民族艺术现象，首先引起了国外研究者的关注。最早出现的外国出版物中的门神图像是 1800 年在英国出版的《中国风俗画》；其中，最早研究描绘门神的绘画的是日本富津出版社出版的《东亚版画》（1931 年）和《中国明清木刻》（1972 年）。俄罗斯对年

画的兴趣起源于 19 世纪，当时的博物学家、植物学家 V.L.科马罗夫（В.Л.Комаров）带来了六千幅木刻版画作品，并在圣彼得堡地理学会组织了一次展览。

中国对于年画的专门研究，始于二十世纪中叶。在专门研究年画以及门神形象演变内容的专著中，将重点介绍几个较出色的出版物。第一个是钱杏邨的研究《中国年画发展史略》（1954 年），由北京朝花美术出版社出版，是中国最早的研究专著。此专著不分章节，较系统地描述了中国年画的产生和发展过程；从唐朝（618-907 年）和宋（960-1279 年）时期的早期绘画到现代留存的画店，清朝时期存在于天津的杨柳青和苏州的桃花坞；尽管该书有其优点，但该研究的开展不够全面，且对于年画起源的结论也比较模糊。

对中国木版年画的历史研究的专著，有郭味蕖的《中国版画史略》（1962 年），此书对年画的起源进行了考证。

关于这一主题的其它重要研究还有薄松年的《中国民年画史》（1986 年）和王树村的《中国民间年画史论集》（1991 年）。 在作者的众多著作中，都多次提到了门神年画，描述了与门神的形象相关的传说，并分析了主要特征，但均没有分析这些图像本身以及地域的艺术特征。另一个值得关注的作品是冯骥才主编，由中华书局出版的《中国木版年画集成》（2005-2011 年），此套书籍详细地介绍了年画的主要产地、发展历史、制作方法、大量的年画作品以及创作这些年画的著名画匠。尽管如此，著作中并没有详细论述中国新年传统习俗的演变，武士型门神的介绍比较简略，且并未对现有年画作品的图像进行客观分析，许多判断都是基于主观评估。

在艺术史领域的科学著作中，二十世纪八十年代末至九十年代，中国和外国的研究者，对中国木版年画中门神艺术形象的演变和地域特征进行了研究。如薄松年于 1998 年由岭南美术出版社出版的《中国门神画》一书，此书简要描述了中国社会产生的门神信仰及其艺术形象的演变过程，书中还提供了与神话

人物相关的民间传说故事。另一位中国研究者王树村于 2005 年由天津人们出版社的《中国门神画》，著作中简要考察了门神形象在中国社会文化中的演变，粗略地描述了门神地域形象的一些特征。2011 年，由中国社会出版社出版，杨卫华、程波涛合著的《门神》，书中解析了中国社会发展历史中出现的各种门神形象，以及中国文化中与这些形象相关的故事和传说，但这部作品并没有对具体图像的艺术特征进行科学的分析。2014 年，殷伟和程建强合著的《图说民间门神》由清华大学出版社出版，介绍了门神的多种不同形象及其基本分类，讨论了安置某些图像作为辟邪护身符的传统，但并没有对所呈现的绘画作品的地域艺术特征进行分析。

二十世纪末至二十一世纪，中国研究者对年画的地域特点的研究兴趣日渐浓厚。主要的研究文章有：姚迁的《桃花坞年画》（1985 年）、周东海的《论朱仙镇木板年画的色彩表现》（2002 年）、胡国正的《朱仙镇木板年画艺术》（2003 年）、袁汝波的《论朱仙镇木板年画的艺术特色及程式化语言》（2003 年）、程诚的《苏州桃花坞木版年画的色彩特征及运用》（2013 年）、崔秀莲的《审美朱仙镇木板年画》（2003 年）、祁百成的《杨柳青木版年画的生成与流变研究》（2021 年），上述研究虽然论述了地域性年画的形成、发展和艺术特色，但都没有详细论述门神形象的演变，也没有考虑年画传统变迁的过程和具体情况。此外，还有多位研究者参与对中国不同地区年画作品艺术特征的分析，如孙利丹的《析朱仙镇民间木版年画的色彩》、谢建华的《论绵竹年画的美学特征》（2010 年）、孙光菡的《朱仙镇木版年画造型语言的二维化解析与重构》（2014 年）、商亚敏的《论中国武将门神画的艺术特征》（2014 年）、童仁杰的《清末民初时期杨柳青年画研究》（2019 年），但上述文献缺乏使用科学的形式比较分析方法，没有对艺术地域特征进行详细分析，作品以描述性为主，没有考虑门神形象的演变。 这些研究有时并没有提供严格的论证、证据

基础，作者很大程度上依靠个人感受，而不是科学分析对木版年画的材料进行详细的比较分析。总体上，上述文献更多的是历史性和事实性的描述。

在俄罗斯最早对年画的研究者是著名的汉学家 V.M.阿列克谢耶夫（В. М. Алексеев），其著作《中国民间绘画：民间图像中旧中国的精神生活》一书（1966 年），至今仍然没有失去其科学性的关联，他是最早关注中国年画门神图像的重要性的学者之一。

在 1956 年，研究者 I.F. 穆里安（И.Ф. Мурианн）的一篇学位论文《古代中国民间版画的发展之路》，1960 年“艺术”出版社出版了他的专著《中国民间流行版画》。二十世纪六十至七十年代，学者 M.L.鲁多娃（М.Л. Рудова）在俄罗斯国立冬宫博物馆的大量年画藏品的基础上，对中国木版年画的研究做出了巨大贡献。她的专著《民间年画绘画是研究中国精神文化的源泉》（1968 年），详细考察了年画中象征性图像的演变以及情节故事。随后，她转向对财神和关羽的研究，并首次在俄罗斯首次发表了研究他们的文章，收录在《东方的国家和人民》（1971 年）。她也以列宁格勒博物馆的收藏为基础将年画进行了系统化的梳理，并在《国家冬宫博物馆论文集》（1961 年）中发表研究文章。还有她编著的《中国民间年画目录-国家冬宫博物馆的收藏》（2003 年）。

T.I.维诺格拉多娃（Т.И. Виноградовой）的个别文章对本文的研究内容很重要，如《中国民间年画：系统化与阶段性问题》（1986 年）、《戏曲年画与京剧》（1986 年）及其研究《民间版画书籍印刷的背景》（2007 年）。

B.L.李福清（Б.Л. Рифтин）发表了几篇重要文章，《关于中国版画及其俄罗斯收藏家》（1991 年）和《年画的节日画-俄罗斯国家图书馆收藏的珍稀木刻版画》（2002 年），事实上，这是俄罗斯国家图书馆的版画收藏首次的研究和出版。

近来，在圣彼得堡的俄罗斯国家宗教博物馆出版了几篇重要的年画收藏论文，E.A.克留科夫（Трюкова Е.А.）、E.A.扎维多夫斯卡娅（Завидовская Е.А.），《关于中国民间绘画的研究方法问题（基于俄罗斯国家历史博物馆馆藏 V.M.阿列克谢耶夫（В.М. Алексеев）院士的收藏资料）》和《俄罗斯国家宗教史博物馆收藏的中国民间绘画：系统化的经验》（2017 年），这些研究对于本论文很重要，因为国家历史博物馆中的收藏包含有门神图像的版画和 V.M.阿列克谢耶夫（В.М. Алексеев）在与中国教师和艺术家交流的过程中收集的关于图像象征意义的评论。

进入到 21 世纪，研究者木版年画产生了新的兴趣，此时，以下论文进行了学位答辩：G.S.古尔蒂亚耶娃（Гультяева Г.С.）的《20 世纪中国民间年画：类型学与演变》（2007 年）、王晓的《十七至十九世纪：中国木版年画的图像》（2015 年），但应该指出的是，主要地区画派的门神图像在这些论文中没有被研究。

在俄罗斯，中国的研究者中，应当提到周兴的文章，这直接与我们的研究主题有关：《不同地区木版年画的特征比较》和《门神：门的神》（2008 年），但只研究了关于门神的常规信息。

多本中文书籍被翻译成俄文：宋兆麟《中国传统节日》（2012 年）和邰高娣的著作《年画》（2020 年）拥有广泛的读者。

其它国家的研究有：爱德华·沃纳（Edward Theodore Chalmers Werner）《中国神话词典》（1932 年）、杜伯秋（Jean-Pierre Dubosc）《中国民间年画》（1942 年），除了一般的研究，一项题为《中国新年的流行图像》（1978 年）的研究也在法国出版。1961 年，在德国德累斯顿出版的《中国新年图像》。近年来的研究中，最引人瞩目的是：美国的学者方夏莲的《福禄寿民间神像考》（1991 年）、日本的学者泷本泓之（Hiroyuki Takimoto）的《中国木刻版画的历史脉络》（2014 年）、瑞士学者 Alina Martimyanova 的《年画研究·瑞士博

物馆珍藏的中国木版年画研究》（2020 年），尽管出版了有关此主题的书籍，但上述研究都未对门神形象和地域特色进行深入的艺术分析。

本文以中国社会的历史文化发展为背景，探讨了门的守护神形象在礼祀实践中的演变过程,对雕刻的艺术分析与考虑了门神的形象、类型学和图像学，对中国不同地区年画图像的艺术特点进行了详细的分析，有助于对这个问题进行更深入的科学研究。

研究基础。研究门神图像演变和区域特征的重要来源是中国的古代文献，包括：宋代孟元老所著的《东京梦华录》、沈括的《梦溪笔谈》，杨天宇的《礼记》，谭麟的《荆楚岁时记》等。

本论文还使用了来自中国博物馆中所收藏的大量木版年画作品，包括：中国国家博物馆、北京故宫博物院、台湾故宫博物院、中国国家图书馆、重庆中国三峡博物馆、四川省博物馆、四川绵竹市文物保护管理所、中央美术学院图书馆、晋江博物馆、南阳市汉画馆、朱仙镇木版年画社、天津杨柳青年画馆、(山东东方中国民艺博物馆、山西临汾市丁村民俗博物馆、苏州桃花坞木刻年画博物馆、四川绵竹年画博物馆、漳州颜锦华木版年画馆。俄罗斯博物馆的收藏品中还收藏了大量的年画和门神的图像，这些图像在论文中被使用。它们是俄罗斯国家埃尔米塔什博物馆、历史宗教国家博物馆、彼得霍夫庄园博物馆的收藏品。

研究目的。包括研究在新年传统习俗中，门神形象的起源和演变过程；并分析清代（1644-1912）年画 - 杨柳青、朱仙镇、绵竹、桃花坞等南、北方主要年画制作产地门神年画的图像学、制作工艺和艺术特色。

研究目标：

1)确定中国文明史早期阶段存在的与门的礼祀习俗有关的传统和习俗的主要形式和特征，以及以具有防护和祈愿功能的形象用于装饰住宅入口的出现历史。

2）考虑在住宅入口的大门处进行祭祀习俗的形成和演变、祭祀所用的物品，以呈现门神形象的演变，以及在各年画制作产地门神形象创作的特点。

3）分析影响四个主要年画制作产地形成和发展的政治、地理、文化和历史条件，以及杨柳青、朱仙镇、桃花坞、绵竹年画的制作工艺和门神图像。

4）以清代南北方四个主要年画制作产地为例，对木版年画作品进行艺术分析，确定构图、动态节奏、线条、颜色偏好，分析工艺特征对艺术形象塑造的影响。

研究的科学新颖性：

它包括选择科学问题的一个方面，即门神形象在艺术演变过程中的形象在最初与图腾相关的原始形式和动物信仰，在形成规范的门神形象之前，以传统军事将领的形式出现的"武门神"，守卫在建筑门口的某个地方。

对相同主题和内容的门神图像在不同的制作产地的木刻版画作品进行分析，首次显示了不同的图像版本的变体；在象征意义和语义上，有明显倾向于将古代原始的巫术补充到年画的祈福作用，方法是通过增加构图中的象征物体和图像的比例。

这项研究首次详细分析了南、北方四个年画产地所制作的门神图像的组成结构、人物比例、人物的设置、动作和面部表情传递的特征、衣服、配饰和装饰物的性质；进而影响了邻近产地的年画制作。艺术分析的方法和结果可用于分析存储在俄罗斯、中国博物馆和私人收藏品中的木版年画的其它图像。

在配色方案的分析中，运用了现代数字技术，能够客观地比较和分析各个艺术产地作品的用色组合方案、色彩的纯度对比以及主要色彩的用色比例。

首次提出以手绘元素的角度分析门神图像的方法，用来确定作品产地归属问题。

研究的时间范围 研究的时间框架是由门神图像演变时期的持续时间决定的，但主要关注的是清代制作的版画，因为这个时期，保存了最多的各产地

的作品，这使我们能够从整体上考察南北画派的完整图像、工艺特点的独创性和演变问题。

研究的地理范围 包括中国著名的年画制作产地如：杨柳青、朱仙镇，在北方，以“北柳”最为著名；绵竹、桃花坞，在南方，以“南桃”最为著名。地理位置、政治、经济、历史、文化条件等因素促成了各地形成自己地域特色的图像、艺术特点和工艺，并影响了附近年画制作产地的审美。

研究方法 建立在综合的基础上，包括用历史文化分析法来理解那些影响木版年画和门神形象形成的历史事件、宗教和哲学思潮、其它艺术领域的成就。为了对构图、色彩和绘画的原则进行艺术分析和理解，采用了风格分析法，这也有助于确定杨柳青、朱仙镇、绵竹、桃花坞等区域中心年画作品的艺术特征。比较分析的方法使得确定艺术表现的特征手段成为可能。图像学方法，对于研究中国各个区域中心的木版年画中随着时间的推移而固定的门神图像的形成过程和添加某些方案和构图的原因是必要的。为了对颜色特征进行直接分析，使用了用于图像处理的Adobe Photoshop软件。该软件由 Adobe Systems 开发，用于提取和分析艺术作品中的颜色类型和颜色比例。

研究的实践价值和理论价值：这项研究的结果，可成为研究其它区域中心的年画作品和审美特征的方法基础。材料和结论可用于平面艺术家和设计师的实践中，传统文化观念将从新的视角和思维方式重新思考，为现代艺术创作提供更多视角。本论文可用于艺术院校培训课程的教学，使其更加系统和完整。可能对博物馆和展览实践具有一定的参考价值。在中国，春节时在门上张贴门神的传统一直延续至今，所以，对于经典作品艺术形象特征的研究是对网络媒体空间中的门神形象进行现代解释的基础。只有立足于传统民俗文化的力量和人们的想象力，不断更新现代艺术语言，才能使中国文化得到提高和发展。

提交答辩的科学立场：

1、中国农历二十四节气，影响了中国春节传统礼祀实践的形成。汉武帝颁布的《太初历》确定了新年的时间，并为以后的历代所沿用。据古代文献记载，至少从宋代开始，在门上装饰门神的图像就已经成为新年习俗的一部分。

2、早期的门神图像源自人类对于生命繁衍和延续的渴望，以自然物作为护身的符号。随着从自然物到拟人化形式的演变，礼祀用的符号开始由桃木所制成的郁垒、神荼所替代。

3、明清时期，各地民居在位于临街的大门上，终以武士型门神秦叔宝和尉迟恭为形象的画成型。在个别的制作产地，对门神画的象征含义有了自己的方案，在作品中增加祈福的元素，弱化门神形象的攻击性。

4、各产地鲜明的艺术特色包括：不同丰满度的构图；不同的比例体系；空间中的动态平衡与位置原则；在某些受戏曲形象影响更大的区域，面部造型不同；线条的特点；颜色的偏好。

5、各年画制作中心门神形象年画的艺术特征在很大程度上与印制的技术有关；有只使用木版印刷工艺的，又有在后期又补充毛笔手绘或压印局部的装饰图案的，这在很大程度上决定了中国南、北各区域中心的艺术和形象解决方案。

研究的可靠性：研究结果的可靠性是通过对研究对象的事实材料的客观性、系统化和艺术批评分析，基于历史文学作品的来源基础，以及所使用的一套科学方法来确保。

已发布的研究成果 研究的一些材料和结论在六份出版物中发表，包括高级认证委员会推荐的四份科学出版物和三份在科学会议和论坛上发表。

第一章. 门神的演变：礼祀和年俗中的门的守护神，木版年画的制作工艺特点

庆祝新年的到来，是世界各国、各地区普遍的习俗，无论生活在地球上的哪个地方，每当辞旧迎新之际，人们都期望未来充满着好运与美好。由于各个国家和地区的地理环境不同，塑造出了不同的生存方式、生存经验，不同的宗教信仰、思想文化和习俗，因此不同国家与民族必定呈现出不同的庆贺新年的风俗习惯。

在中国庆祝新年的习俗形式中，在门或者墙壁上张贴年画的这种习俗一直延续至今。年画的字面含义与实质作用，正是作为过年时所使用的图画，这种形式出现的前提是年和年俗观念的成熟与普及。在现代的中国，“新年”叫“春节”，又称“年节”。年俗则是在庆祝新年活动时的一系列活动与形式的总称。只有当人们居住的形态中出现“门”，且对“门”的祭祀和驱除邪魅的观念产生并形成习俗，同时在“年”和“年俗”活动出现之后，人们才会在新年到来的时刻在自己家的门上粘贴“门神画”，才会有“门神”形象的演变。

1.1. 中国年俗的仪式实践

生活在原始社会的人们虽然对风雨雷电、日升月落、时刻、及四季的温度转换等自然现象有一定的认识，但还没有出现“年”的观念，更不会有与年有关的活动和仪式。“原始人类的岁、时观念，仅仅知道周而复始的岁度或某些自然季节，当然还没有历法的知识，不过是按照当时所处环境的某种或某些自然循环不已的现象作为岁、时的大致识别而已”[51, p. 100]。在距今约一万年前，当人们进入原始农耕社会之后，在农耕实践中经过对太阳、月亮、风雨雷电、四季等自然现象的不断观测，逐渐掌握了客观世界的季节交替规律，中国的人民逐渐形成了二十四节气的观念来认识自然规律，并利用已获得的自然节气的知识与农作物生长的规律来进行春耕、秋收等劳作。

“中国早期的农耕活动，至少可追溯至河姆渡时期（大约距今 8000 年），1973 年在浙江省余姚市的河姆渡遗址就发现有早期的稻谷遗迹”[52, p. 6-14]。这证实河姆渡时期就出现了稻作的农业活动。农业活动的出现，表明人们已经开始遵循大自然的气候规律而进行耕作，对季节的更替有了初步的认识。

夏代（约公元前 21-16 世纪）时中国的土地上已经建立了国家，为了收获更多的农作物，官方设专职人员去观测与记录日、月与天象的变化的规律，且制定了历法，编写了夏历。“《夏小正》便与夏朝的历法有所联系。《夏小正》根据天象与自然气候，将一年的时间分成了十二个月份，并以现在的旧历正月为岁首之月。其中在二月中记载的"昆小虫抵纸"，在时间与释义上都与"惊蛰"相同”[53, P. 1-7]。这表明夏朝人此时已开始观察并记录大自然的周而复始的时间节点与气候之间的联系。

商代（公元前 1554 - 1046 年），更改了前朝代的历法。设现在旧历中的十二月为年初，确定了闰月，以调整年差，且月份也有大、小之分。由此可知，商代对自然天象变化的观测经验比夏代更丰富。“此时对于天文的准确观测，可能具备有观测两至（夏至、冬至）和两分（春分、秋分）的能力”[54, p. 23]。考古学证实了判断，“殷墟出土有大量的卜辞，当中出现的"至日"即是日至，应为两至的名称”[55, p. 22-44]。殷商时期，对“两至”的观测和记录，为此后“二十四节气”的最终定型，提供了基础。

之后的周代（公元前 1045 - 221 年），又经过对气候、天象、日影等的不断观测，细分了对气候与时间的关系。设现在旧历的十一月为年初；并增加了八个节气：立春、春分、立夏、夏至、立秋、秋分、立冬、冬至。古籍《礼记·月令》[56, p. 1-241] 、《吕氏春秋·十二月纪》[57, p. 3-240]中有以上节气的相关记载。战国时期的书籍《逸周书·时训解》[58, p. 253-261]中，

明确地写有关二十四节气的文字。这表明“二十四节气”在周代时，已基本定型。

综上，“二十四节气”的概念基础是由夏、商两代人共同对时、气的反复观测与记录，发展而来；在周代定型。对自然现象进行人为的概念划分，用“二十四节气”认知来认识并顺应自然的规律，更好的服务于人们的农耕劳作，为了美好的生活，从而春耕冬藏；冬春交替之际，便是“年”；有了“年”的意识后，过“年”的一系列活动才能产生。

历法的完善需要更多更确定的知识。著于汉代景帝（公元前 202-220 年）时期的《淮南子》中的天文训篇，记有“二十四节气”的文字，且对于年、月、日的记录更为精确[59, p.174-215]。秦代，以现在的旧历十月为正月；“汉代，在初期仍然遵循秦朝的历法，但在汉武帝的太初元年(公元前 104 年)颁布并施行了《太初历》，此规，设每年的正月初一为年初”[60, p. 54-55]，确定了“年”的具体时间。由此，过“年”的一系列活动开始登上历史的舞台。在“年”与“年俗”的观念被人们接受之前，为敬各类神灵，国家带领人们在规定的季节、时刻和地点举行礼祀神灵的活动，以祈求神灵的保护。而“年”和“年俗”的本质是向神灵祈求未来能风调雨顺、粮果丰收、国泰民安，这与礼祀仪式在本质上是有一定联系且相似。先秦及后朝循“五祀”之法，但一直延绵的礼祀活动与“年”融合后，“年俗”等一系列以祈求神灵庇护的活动便由此产生。但此时门神还未融进这些活动。

魏晋南北朝（220-589 年）时代，群雄割据，战乱纷繁，人们希望和平、安宁，于是更加珍惜春节时祥和氛围。在此情况下年俗活动逐渐活跃和丰富。特别值得注意的是，对“门”的礼祀。年初礼祀“门闾”，即大年初一要祭祀门户，古籍《荆楚岁时记》中记载：“帖画鸡户上，悬苇索于其上，插桃符其傍，百鬼畏之”[61, p.16]。书中提到的事物均具有祛除邪魅的功能，门神画的实质在功能上与此一致；其中鸡是具有神力的鸡，苇索类指辟邪的物件，桃

符是在桃木板上刻、画的符号（文字或图像），文中的桃符上刻的是中国传统神话故事中神的名字：神荼、郁垒。如“五月五日，……采艾以为人，悬门户上，以禳毒气”[61,p.89]，以及“正月十五日，作豆糜，加油膏其上，以祠门户”[61,p.37]；此两部古籍中记述了礼祀门户的具体时间。北魏时期，出现了在皇宫的大门上刻画金刚力士的记载，如《南齐书·魏虏列传》：“自佛狸至万民，世增雕饰……宫门稍覆以屋,犹不知为重楼，并设削泥采，画金刚力士”[62,p.490]。由此可见，此时期礼祀门户的风俗已较为普遍，且在门上已出现了刻画有具有震慑鬼魅功效的武士形象。

过了群雄争霸时期，唐代（618 - 907 年）迎来了大一统，百业繁荣、国富民强、文化政策宽松，又自汉代定年初为重大节日以来，历朝历代都沿用此规，在此氛围下，此时的年俗活动丰富且趋于完善。《正日临朝》载：″百蛮奉遐，万国朝未央″[63,p.2]，表明在唐代的春节来临之际，不仅有本朝官员前来拜贺，还有附属国、使臣等的朝贺，场面甚为壮观。

宋代(960-1279 年），社会环境整体比较安定，经济与文化的繁荣，使民间的年俗活动极为活跃。古籍《东京梦华录·除夕》中记载有傩祭、门神、钟馗、灶神、爆竹、守岁等与年俗相关的内容，如“至除夕，禁中呈大傩仪，……用镇殿将军二人，亦介胄，装门神。……又装钟馗、小妹、土地、灶神之类，共千馀人……谓之‘埋祟’而罢。是夜禁中爆竹山呼，声闻于外，士庶之家，围炉团坐，达旦不寐，谓之守岁”[64,p.69]。由此文可知，宋代的年俗活动异常丰盛且开始呈现出“娱乐化”趋势，这与皇帝对文化艺术的宽松政策密不可分。此时，门神画已在民间传播开来。古籍《梦溪笔谈·钟馗》记载：“岁首画钟馗于门”[65,p.337]。明确了钟馗画像作为门神的形象以及出现，且广受喜爱。另外，在宋代的绘画《岁朝图》（图.1）中，画中院门和房门上都贴有门神画。这些文字与图像皆能证明，在年节时，在宋代张贴门神画的风俗在社会各阶层中已较为流行。

往后的各朝代，一直延续着在新年的时候张贴门神的习俗。

1.2. 门神形象的历史演变过程

对于门神的信仰，最早源于古人的原始的对自然中神秘力量和鬼神的崇拜。农耕社会以前，人们在大自然中迁徙游荡，并以采集和渔猎为主要的生存方式，为了躲避强风暴雨等特殊的自然灾害和虫蛇、猛兽等的袭击，人们过着以天然洞穴为主的穴居生活，并利用身边比较容易获取的草木把它们捆扎用来遮掩洞穴，起阻挡外界事物侵入的作用；少部分的人们则利用大型的树木用树的枝干在其上筑巢，类似鸟巢的形态。这种行为也可以被认为是一种动物的本能，因为通过运用现代科技对动物的生活和习性进行长期科学的观测，发现了动物们为了保护幼崽，同样会选择在洞口或巢穴遮掩一些树枝、石头等物体。

约在新石器时代，当人们开始定居在某一固定地点生活的时候，出现了利用土地所造的地穴或半地穴的住所。为了能生存和繁衍，得防止猛兽蛇虫的侵害，人们通过建造“门”，以隔绝外界的危险事物。最初的居住地并没有门，随着生存经验的丰富，开始在住所的出入口，用树枝和石头等材料建造屏障，这便是最早“门”的雏形。

“有巢”氏——是中国文献中查到的最早建造门的人。《韩非子-五蠹》描述：“上古之世，人民少而禽兽众，人民不胜禽兽大蛇。有圣人作，构木为巢，以避群害，而民悦之，使王天下，号有巢氏。”[66,p.1]，“是他，发明从无到有——有巢，实现了人类居住史的一次伟大变革”[67,p.2]。西安半坡遗址，显示的正是这种形制的“有巢”遗迹(图.2)。构筑巢屋的行为，说明此时人们对“门”的认识，已经具体化。

进入奴隶社会后，随着生产力的水平的提高，人们开始建造更为坚固的房屋；生产资料和财富的不均分配，使人们意识到“门”不仅可以遮风避雨、阻挡野兽、防御敌人，还多了防盗的功能。“门”成为建筑结构中，不可或缺的一部分。另外，“门”的形制和设计，也经历了从单扇门到双扇门的发展过

程(图.3）。最早，人们的财富差距小，院落规模相似，多使用木头材质的单扇门；随着财富差距拉大，有钱有势有权的阶层，拥有更宏大的宅院，大型的双扇且厚重的木门，应运而生，“门”成了有财富和地位的象征，由此，门的建造、设计和装饰也就受到了中国人特别的重视（图.4）。

进入封建社会后，人们形成了以家庭为单位的住宅，户与户之间相互独立，门也具有了更多含义。从春秋战国（公元前 1046-公元前 256 年）到秦（公元前 221-公元前 206 年）汉（公元前 206-220 年）时期，是门的演变期。此时期，木质结构的建筑形态、和制作工艺成熟，木质的大门的形制开始固定。门已明确成为身份和地位的象征。尤其是在汉代，皇城门的雄壮厚实及象征权利的装饰,无不彰显天选之子的高贵。最早可以考的门的样式为汉代的门型(图.5)。此时，门的形制已有定式，各种门的建造均照规而做。自此，门在用途、种类、形制、装饰、象征性上被赋予了更多意义。

明（1368-1644 年）、清（1644-1912 年）时代，是门的型造的鼎盛时期。装饰豪华的大门仍只有上层统治阶级才能使用（图.6），图中我们可以看到皇家的宫门精美繁复、气势恢宏、工艺精湛，普通老百姓家中的门则依然是单薄简朴（图.7），但门的主要形制都是木材制作的双扇门结构。

“门神”一词，在现存文献中，最早见于汉代。古籍《礼记·丧服大记》中曾记载：“大夫家的丧事，在即将进行的大殓仪式时……当国君来到丧事现场的时候，大夫家的门神不认识国君，必须在门前放菜表示对门神的尊重，请门神为国君放行”[67,p.1]。门神画的起源，源于早期人们对门的功能与意义的认识。在现代自然科学观念引入之前，人们相信神灵是万事万物的主宰，认为日月天地之神、动植物之神以及祖先的神灵等各种神能够左右着人们的生存和命运。各国人们对自己家庭和住宅的一直都很重视，且在崇神心理作用下，人们相信世界上存在着守护“门”的神。于是，“门神”的产生便有了其历史与现实需要的必然性。

既是在古代，人们也相信自己与自然界的某些植物或动物有某种联系，当模仿它们的形象就可以从他们的身上获得超自然的力量，用来抵挡变幻莫测、无孔不入的鬼怪，这种“万物有灵”的思维观念认为大自然的事物都是有灵魂的，于是，首先产生了对图腾的崇拜。

图腾的符号，源自人类对于生命繁衍和延续的渴望。“‘苇索’(芦苇)是夏朝人们的先妣神；‘螺’是商朝人们的先妣神；周朝人们以‘桃木’为先妣神……汉代兼用之。”[68,p.299-300]。芦苇的叶子和海螺的外形像女性的生殖器官；桃树因生命力顽强，是不死的象征，而“先妣神”指的就是现今的“门神”。由此可推断，早期门神形象的符号，是从原始的图腾崇拜开始，以大自然中的物体为象征物。考古发现：“在半坡遗址第 1 号房屋遗址中发现有一个带盖的粗陶罐，当为修建房子时有意埋入的”，“殷墟商朝宫殿建筑基址下埋有牲人和牲畜，而每一门址下有四五个牲人持戈、盾和贝”，考古专家指出：“门旁及门前跪着的人等，当系房屋的保卫者”[69,p.415-416]。这些摆放在门下物件，显然是有目的且讲究的，因其能起到阻隔房屋内外的作用，说明此时人们的观念里已产生了对“门”的崇敬，且有对“门”的某种祭祀活动产生。因此，具有祛除邪魅功能的早期“门神”的雏型，祭品是人和动物。随着文明的发展，如文前所释，礼祀“门”所用的物件转向用桃木刻画上人们认同的神人的名字；且悬挂在“门”旁。早期的门神以其自然中的动、植物符号呈现，之后是人物的形象，如神荼和郁垒。

“桃人”、“神荼”、“郁垒”的神话故事，早在民间广为流传。王充《论衡·订鬼》所引的《山海经》就有这样的描述：“沧海之中，有一座度朔山，山上有棵大桃树，它的枝干盘绕达三千里，它的树枝间的东北方叫鬼门，是所有的鬼出入的地方。山上有两个神人，一个叫神荼，一个叫郁垒，负责检查和统领所有鬼怪。有作恶祸害的鬼，他们就用苇索捆起来，把它喂老虎。于是黄帝就制订礼仪按一定的时间驱鬼，立一个大桃木人，门户上画神荼、郁垒

与虎的形象，悬挂苇索以防御鬼怪”[70,p.4-5]。这是中国首次出现于文献中且最早的门神，即：神荼和郁垒。正是由于文中提到的神荼、郁垒捉鬼时使用了芦苇和桃树木，人们也把这两种植物看作是具有辟邪功效的神器；另外由于神荼、郁垒捉到鬼之后，把他们喂给老虎吃，所以老虎也成为了辟邪的重要象征物。把老虎的形象绘制于建筑物上的起源非常早，在商代青铜器上，就有以雕塑和绘画的形式塑造的老虎形象（图.8）。周代的时候，在帝王每天处理政务的大厅的门上画有老虎。神话传说为门神形象的符号从大自然中物体向“人格化”造型的演变做好了铺垫。“神荼、郁垒的原型是鲜花，神荼是白茅花，郁垒是莲花。追其究里是先妣神崇拜。自古以来鲜花是女性的象征，是先妣灵魂的依附之物，因此是先妣神灵的象征。”[68,p.288-299]。这说明了神荼、郁垒源于大自然中的植物-鲜花，后成拟人化的形象。

随着社会的历史与文化的发展，“门神”的内涵也呈现出多样化的特点。“桃符之制，以薄小板长二三尺，大四五寸，上画神像狻猊(龙生九子之一，形似狮子)白泽(各代神兽，能说人活，知万物之事)之属，下书左郁垒右神荼．或写春词，或书祝祷之语，岁旦则更之。”[71,p. 61]。由此，可以看出门神的形像的承载物从自然形态的植物，即“桃木”，转向人们在桃木板上书写文字或绘制图案的“桃符”，这种包含更多人文思想的形式所转变。

古代人们对祖先崇拜的同时融入了儒家的孝道思想，上至统治阶级，下到黎民百姓，他们不仅在父母在世的时候尽多孝顺，更会在父母去世以后，厚葬父母，人们对父母,事死如生。当时的社会上流行厚葬的风俗，因此墓室的修建极为讲究，由石头和砖所组成的墓室非常的稳固，特别在墓室门的装饰上，出现了石刻和砖刻的“守卫”图像，如：汉墓一块儿画像石上雕刻的猛虎，张牙舞爪直扑而下（图.9）；辽宁旅顺营城子汉墓壁画的门上，画有两个武士相向的守卫，守门卒和门厅长（图.10）；还有出土于河南密县的一块儿画像砖，其上刻画有神荼、郁垒两个人带着老虎的形象（图.11）。

西汉（公元前 206-公元 9 年）时期，佛教文化通过丝绸之路传入中国。佛教中的“因果报应”、“人生轮回”等观念成为人们祛烦祈佑的精神信仰；佛教艺术也影响着统治阶层开始兴建寺庙、石窟，为了守护寺庙的神殿，在寺庙大门的两侧常放置有金刚的塑像。汉代（公元前 206-公元 220）后的魏晋南北朝时期，因长期处于分裂和战乱之中，佛教文化与中原文化融合，间接地丰富了门神的符号，佛院大门的两侧，出现了天王力士形象的门神。

1931 年 2 月，在河南省洛阳市的北部邙山，出土了一座北魏时期的石祠堂，因为石刻有“孝子宁万寿”等文字，被学界称为“宁懋石室”（图.12）。在门的两侧,石刻有武士的形象（图.13）。他们的形象与真实的武士相比，造型上有夸张的成份，人物的面部表情威猛有力，身型粗壮，手持兵器，相向而立，这些特征开始与清代广泛流行的武士型门神形象一致。此时，门神的图像，由形象怪诞的汉代石刻的神荼、郁垒画像转化成接近于现实中将军的形象。

南朝时期，出现了“贴画鸡户上″[67,p. 36]，说明此时的门神图像中加入了鸡的形象（图.14）。对于鸡的崇拜，源于人们认为鬼魅只能在黑暗中活动，而则鸡是在黎明的时候打鸣，给人带来光明，延伸为鸡可以祛除邪魅。同时也说明了，此时已开始用纸张来作为媒介，将形象画于其上，粘贴于门上的用于避邪的现代意义上的门神画出现。

隋朝建国前后不足 40 年，关于隋朝门神的史料不多。到唐代的门神形象，由神话故事中的“神”转向民间故事中真实的“人”。此时，佛教依然盛行，艺术发展迎来了黄金时期，门神除了有神荼、郁垒形象外，佛教中的药叉、天王力士等形象也纳入门神行列。值得关注的是，此时，门神行列中的“钟馗捉鬼”的形象（图.15）。此主题是画家吴道子据李世民的梦而创作的。钟馗是现实生活中的人物，样貌丑陋且性格刚正暴躁，俗称“神判″（图.16），但钟馗捉鬼的故事一直在民间非常流行。

此后至中华民国期间，虽然武士型门神中出现了增加了数量繁多的新形象，但在门神形象进入“拟人化”阶段以来，名声最大、流传范围最广、持续时间最久且持续影响至今的，是秦叔宝和尉迟恭两位将军。民间流传，唐太宗得怪疾，总夜梦鬼魅，不能寐；秦叔宝与尉迟恭二将，于寝宫门前为帝守夜，邪魅畏惧而逃，后帝安；遂召画圣，绘其像，悬于门，鬼见其怕，后永不再扰。此故事传入民间后，百姓效仿之，将其像贴于临街大门外，遂家喻户晓。门神形象受民间小说、故事和传说等英雄人物的影响巨大。如：《水浒传》中的英雄郭盛、解珍、吕方、解宝等；三国时期，蜀国的赵云和马超等都被各地的人们纳入到可以保护自己的门神行列之中。门神形象发展至此，已无特定式样。

然而，这里有一个问题：为什么在中国历史的历代王朝的众多将军中，唐朝的将军形象成为了最受欢迎的门神？为了回答这个问题，有必要更详细的解读与人物相关的历史背景。

秦琼（？-638 年），字叔宝，是唐代著名的将领，出生于齐州历城（今山东济南）。作为凌烟阁二十四功臣之一，秦琼的父亲秦爱曾在北齐时期担任咸阳王的军中录事参军。在隋朝大业年间，秦琼开始在隋朝将领来护儿的军队下效力。因其有崇高的志向和勇猛善战的本领而深受器重。秦琼母亲去世后，来护儿甚至特派人员前往秦琼家吊唁，这显示了秦琼家族与当时统治阶层的密切联系。隋末时期，社会动荡，军事起义频发。秦琼在此背景下投奔至张须陀的军队下。在下邳（今江苏睢宁西北）的一次战役中，面对敌我力量悬殊的困境，秦琼与罗士信率领数千士兵，偷袭敌军营地并成功地掩护主力军队撤退。这一英勇果断的军事突袭行动，迅速提升了秦琼在军中的威望。

秦琼因战功显赫，被封为建节尉。在对抗瓦冈军李密的战役中战败后，带领残留士兵归附于裴仁基，后又随裴仁基投降李密。李密对秦琼的加入感到非常高兴，并让他担任骠骑将军。据传，秦琼曾在一次战役中殊死守护李密，使其免遭追兵杀害，说明了他对待首领的忠诚。此后，秦琼又为隋将王世充所

收，被封为龙磯大将军。然而，因不满王世充的狡诈行为，这表明尉迟恭性格的直爽；秦琼最终与程咬金等人一起转投李渊，并到秦王李世民的赏识，被任为马军总管。在跟随李世民期间，秦琼在美良川战役中收服了尉迟恭，并受赏金瓶作为奖励。他因战功卓著而多次受到奖赏，镇压了王世充、窦建德、刘黑闼等军事势力，为唐王朝的建立立下重功，被册封为翼国公[72, p. 2501-2502]。

秦琼不仅在唐王朝建立过程中功绩显赫，在王朝内部的玄武门兵变中，因坚定地守护李世民，并参与诛杀敌对势力太子和齐王，为李世民夺取皇位扫清了障碍。唐武德九年（626 年），李世民登基，改号贞观。秦琼被拜为左武卫大将军，并受赐七百户的封邑。然而，晚年的秦琼多病缠身，最终于贞观十二年（638 年）因病去世。他死后被赠予徐州都督的荣誉，并改封为胡国公，葬于昭陵[72, p. 2501-2502]。

秦琼的画像被供奉在唐朝表彰大功臣的凌烟阁上。他的传奇人生后来被演绎成戏剧和说唱文学，被人们尊称为“秦二哥”。济南地区也流传着许多关于秦琼的遗迹和传说，如秦琼府、秦琼墓等。至今在济南王龙潭仍立有“唐左武卫大将军胡国公秦叔宝故宅”的石碑。

尉迟恭（585-658 年），名恭，字敬德。唐代著名将军，朔州善阳（今山西朔县）人。与秦叔宝一同被皇帝列为“凌烟阁”的二十四功臣之一。

唐代初期，尉迟恭虽没指挥过大型战役，但从归附唐太宗后，凭其武艺，多次冒死救主于深渊，立下盖世功勋。特别于“玄武门”兵变中，他不仅斩了敌方要害人物李元吉，解除了外患，挽救了李世民的命；还谏言唐高祖下令，命各方军队听从李世民指挥，谋定了内乱，稳定了李世民集团的根基。在此事变后，尉迟恭展现了其远见卓识的才能，谏言对敌方集团的党羽施行释而不杀的政策，缓和了胜将与败寇同出一辙的矛盾关系，同时还收服了一批将军们的人心，如“魏征”等的大批栋梁之材。因其功勋盖世被册封为“吴国公”。后又领赏齐王府的全部财产并册封为右武候将军，他与“长孙无忌”、“房玄龄”、

“杜如晦”等元勋被封爵并可实际享用其封户一千三百户的租赋，可见唐太宗对他的器重[73, p.2495-2500]。

金无赤足，人无完人。尉迟恭也有明显的性情缺点，即性格直爽，居功自傲，口无遮拦。每当他见到房玄龄、杜如晦、长孙无忌等人时，常当面讥讽他们的不足之处，议论长短，甚至于朝堂上与其厉言相诤，人际关系逐渐恶化，于京都受众朝臣挤兑，此后，尉迟恭离京，任地方官。贞观三年（629 年），尉迟恭任襄州（今湖北襄樊）总督。贞观五年（631 年），因尉迟恭是元勋，被各封一子为郡公。贞观六年（632 年），至同州（今陕西大荔）任刺史。

贞观十一年（637 年），唐太宗为赏功臣，分封其官爵，且是可以世袭的刺史。尉迟恭被封为宣州刺史，改封为鄂国公。

尉迟恭，纯朴忠厚，自从随李世民后，从无二心，为其舍命护身。尽管居功自负是尉迟恭的不足之处，但从另一方面也说明他了他的坦诚和直率，做事坦荡无恶意的风格。正因如此，后人才将他纳入门神。

尉迟恭的家乡山西朔县，地处山西北部，历史上一直是汉民族与游牧民族的交界之处，尚武之风极盛。例如，这里的百姓每逢添男丁，都要在门口挂上弓箭，目的是希望孩子长大后能够骁勇善射。受此风俗熏陶的尉迟恭怎能不武艺高强，勇猛善战？“尉迟恭精通武艺，尤其擅长“解避槊”这一绝招，即夺取敌槊反刺对方。在战斗中，他多次单骑冲入敌阵，敌人持槊攒刺都无法伤到他，而他却能轻松夺取敌人之槊还击。这一技艺甚至让同样擅长使马槊的李元吉也自愧不如”[73, p. 2495-2500]。这一段记载，被后人在演义小说、戏曲和艺术作品中大加渲染。这一切都成为尉迟恭门神图像形成的基础，能够通过他的外表吓跑任何邪恶的事物。

事实上，在中国历史中产生过成千上万的武将，而老百姓之所以将尉迟恭与秦琼选作为自己的守户之神，自有他们出于自身利益的考虑。所谓门神，顾名思义就是守门之神，它的主要职责是驱鬼避邪，保障大门之内家庭的安全。

将军的形象给人带来安宁感，又由于尉迟恭与秦叔宝生前对皇帝忠心耿耿、恪尽职守、刚强廉洁、一身正气。老百姓对守门之神的要求很高，它关系到千家万户的安全，因此百姓对它要求很高，非一般武将所能满足。显然，秦琼和尉迟恭理应被尊为保护住宅入口的门神。

在宋代，传统的门神仍然是沿用汉代神荼、郁垒的称呼。在晏殊永《元日》的诗中，既可以证明："屠苏醴酒盈金樽，郁垒神荼卫紫关"[74, p. 1948]。

宋代的门神虽然还是叫神荼、郁垒，可是形象已与捉鬼之神的凶恶模样大相径庭了，他们不再是张牙舞爪的神怪样貌，而是披甲戴盔的人间的武装将军模样了。宋代武装守门卫护的门神处处可见，这与宋代经常和周边的政治势力团体相互攻占，关系非常大。"在新年的除夕这一天，不仅开封城市内的大街小巷都有卖印刷和手绘的门神，还有真人装扮门神的习俗，这在孟元老的《东京梦华录》中有记载"[75, p. 36]。

元代门神画传世的非常少，但在元代的杂剧当中却屡有出现。元代许多的剧作家们以当时的社会生活为题材，编写了大量的杂剧，有些剧目当中呢，保留了大量的民俗资料。其中有一出《玎玎珰珰盆儿鬼》中就提到了新年贴门神的事情，在文中，对衙门门神的描绘是"一似恨哪吒，将巨斧频频掐"[77, p. 19]，可见元代的门神手中所持的武器是一个巨斧。元代的杂剧、历史剧可以说是英雄的赞歌，塑造了大量的历史英雄形象，其中不乏描写唐代开国英雄秦琼和尉迟恭的篇章，有影响的剧目有：关汉卿的《尉迟恭单鞭夺槊》、《恭降唐》，尚忠贤的《尉迟恭三夺槊》等，由此可见民间百姓对秦琼尉迟恭的传奇故事不再陌生，通过杂剧的形式生动、全面的认识了这两位唐朝大将，虽然我们还未见过元代的门神中有关于秦琼尉迟恭形象的记载和实物，但至少知道这两位英雄的丰功伟绩已经深入人心。

与之前的时代相比，明清时期的门神形象更是丰富多彩。明代造纸、印刷、制墨等手工艺已达到相当高的水平；受门神为主题的杂剧的影响，人们对

将军、英雄的信仰不断加深，历史将军、英雄门神增多；明朝时期主要是以秦琼、尉迟恭等唐朝名将为门神， 同时增多了既有观赏价值又有传奇故事的小说人物，如赵云、伍元、关羽等等，神荼、郁垒则逐渐退出门神的行列。

清代，门神信仰的民俗风气也空前浓厚，门神造型的样式繁多。除了历史将军、英雄门神，在民间对于“来年”寄予“厚望”，祈求幸福生活的心理需求，有进宝守财之意的文官门神；望子成龙是中国百姓的最大愿望，进而有“五子登科”、“带子随朝”等门神；还有吉祥祈福的“财神”、“和合二仙”等门神画。门神的内容向多元化演变，除上述“各路门神”外，还出现了“福”、“春”、“招财进宝”等字符门神，取其迎祥纳福之意，表现了人们对幸福生活的向往和追求。除了秦叔宝和尉迟恭之外，还有许多取自戏曲历史小说中的英雄，如：《三国演义》中的赵云、张南；封神演义》中的燃灯道人、赵公明；《东汉通俗演义》中的马武、姚期；《隋唐演义》中的裴元庆、李元霸；《前后七国志》中的庞涓、孙膑；《杨家将演义》中的孟良、焦赞、杨延昭、穆桂英；《香莲帕》鼓词中的徐延昭、杨波；《对金爪》戏中的马超、马岱等。不同时代的人有时也同为一对门神的，如《东周列国志》里的伍员与《三国演义》中的赵云一起描绘。以历史名将为门神画题材，与明清时期通俗小说在民间的流行有很大关系。

清代绘制门神的作坊增加，且产量高，在全国还形成了门神画的生产基地，如：河南开封的朱仙镇、天津的杨柳青、苏州的桃花坞、四川绵竹等地。门神在内容上除了原始的避鬼怪消灾的目的之外，还赋予了祈福吉祥的含义。门神少了鬼神崇拜的观念，多了对现世英雄的崇拜，更加注重艺术审美的功能。

亥革命后，军阀混战，人民生活困苦，木版门神画的画版则多遭朽毁。抗日战争时期，出现了“抗战门神”。延安抗日根据地和大后方的美术工作者

们借助传统形式，以新的内容创作了不少的木版门神画，内容以宣传救国，动员参军抗敌为主，门神画也承载了救国救亡的民族重任。

清朝时期，各地已经形成了在住宅建筑的空间中粘贴年画图像的传统。通常住宅的临街的门是双扇门的结构，称为“大门”。临街的大门，张贴武士型门神图像，如神荼和郁垒、秦叔宝和尉迟恭、还有钟馗。在院子内的第二扇门通常张贴“文门神”，这些形象有时也张贴在房屋内居住的房间的门上。

本文选取在中国各地域的老百姓的心中最认可的、传播最广的“秦叔宝”和“尉迟恭”形象的门神年画；从图像学的角度，从南北两派的门神形象中选取典型案例进行艺术分析。在武士型门神的图像中，可以分为以下几个类型：

-《马上鞭锏》（图.17）

-《马上提刀》（图.18）

-《立刀门神》（图.19）

-《金瓜门神》（图.20）

-《步下鞭锏》（图.21）

-《抱鞭门神》（图.22）

有时，在某些地区，门神形象还辅以其它符号和图像，如：财神、扛旗的士卒、狻猊狮子、葫芦、侍从等，增强了吉祥的寓意和整个图像的象征意义。

1.3. 木版年画的工艺特点

年画的制作以纸张为材料。西汉时期人们已经掌握了基本的造纸方法。到东汉时期，造纸术的改进使得纸张的质量大幅度提升，同时易获得的造纸材料，也使纸张的制作成本大幅降低。普通老百姓家中，纸开始频繁地出现。唐代的雕版印刷技术，在宋代变得更加先进，为下一步年画的发展和普及，提供

了物质和技术的支撑。由于雕刻在木头上的雕版图像，使用一次后不用再次地制作，因此，通过雕版印刷在纸张上的年画，由于其制作成本低，使得普通人就能购买到它们。

年画的制作工艺主要由手工操作完成，沿袭古法，采用木版与镂版相结合的水印套色工艺,个别地区在作品印制过程中,运用手绘增加作品的丰富性。印制出的色块以套色准确、厚薄均匀为最高品质。印制工艺主要由三个步骤组成：第一步是绘制图稿，第二步是印版的雕刻，第三步是印制图像。

第一步，绘制图稿。年画作为一种商品，首先要考虑的是市场的需要和销售；另外，年画又与人们的生活息息相关，通常由“画店”参考各地销售商和客户的意见，在绘制绘画样本之前，在年画的取材选题和作品绘制的尺寸大小方面，对市场进行调研。

各个地域的年画制作产地需要在绘制绘画样本时，先要精确地确定作品尺寸的大小，因木版年画的制作是用多个色版且多次印在画面的不同位置，每个环节都不能有偏差，这就要求在手绘样本阶段，要严格依确定好的尺寸来制作。绘制样本的图稿对画师的艺术水平要求很高，此后的各环节都依此样本进行制作，不仅画师对所画的人物、故事和表现手法烂熟于胸，且为避免在木版彩印过程中，纸张空白的区域凹陷而沾染上流动的颜色，弄脏画面，所以创作时便有意减少画面人物以外的区域的留白。

第二步，印版的雕刻。雕刻的印版分为“印制主体线条用的版”和此后“套印颜色用的版”两类。第一类是，“印主体线条用的版”即专门为印制人物主体的黑色线条用的。要求做到人物面部的所雕线条准确、清晰，衣纹的线条要刻出线条转折处的锋利感。同时，为了避免画面空白的地方沾染到流动的

颜色和纸张凹陷，作品最终效果不工整，人物周围的空白处有时会雕刻出作品的产地、画店的名称或画的主题等，如朱仙镇制作的《鞭锏门神》作品中，位于人物的外侧腰部，左侧人物印有产地“朱仙镇”字样，右侧印画店的名称“天盛号”字样。

另一种是，“套印颜色用的版”根据画面需要，一种颜色一个版。“镂刻的版”，不是用木头来雕刻的；而是将多层的厚皮纸，涂上桐油并晾干，再进行雕刻，但只用于印黄、红等明度高的颜色。因临近新年是年画销售的旺季，在秋季，画工门为了更多地印制年画而省略了精致印色的环节。一般的年画作品用五个颜色的版，此类作品呈“秋季版”；因刚过完新年进入销售淡季的春季，画工们相对比较闲，有充裕的时间用于印制更为精细的高档门神画，高档年画用七个颜色的版甚至更多，此类称“春季版”；而在“秋季版”的基础上增加两个套版，如：为了增加细节的层次，用不同浓淡的黑色来印眼、胡须、头盔等细节的“水墨版”。还有为了显得更辉煌灿烂，用金粉来印人物身上穿戴的铠甲等的“套金版”。

雕刻所用木版的加工。木版的雕刻所选用的木材通常选用梨木。将梨木按 5cm 的厚度锯开，堆在通风的屋内晾干后才能用。雕刻小尺寸的画版，则是按样稿的尺寸来截取板材；雕刻大尺寸的则必须用枣核形状的钉，横穿多个木板侧面的两侧，将多个木板拼合在一起，组成更大面积的板材。将拼接好的木板刷上油脂后自然风干，后用热水冲刷表面，用特制的刮刀反复打磨，祛除表面残余的油脂。

木版的雕刻。将样稿反向地粘贴在木板上，粘合剂使用大米反复熬煮后形成的浆糊；待其干透后，在其上刷油脂，目的是为了让画稿从被背面看起来

更清晰；饱含油脂的木板在雕刻时刻刀会更流畅。为节省板材，通常将一块木板的正反两面都用来雕刻。了避免在印色过程中把画面弄脏，木版的边缘打磨成四周圆滑、不规则的方形（图.23）；边缘的打磨边界以不损伤所雕刻的线条为原则。另外，根据画师提供的颜色分区图，用同样的方法，刻出套印颜色所用的版。

第三步，印制图像。

*纸张的固定。*把裁剪完成的纸，用夹子夹年画每二百张为一组，也称“一块”。

*确定所画内容在纸中的位置。*最关键的是要定位准所印图像主体的黑色线条的位置，后“套印颜色用的版”的位置都按上一步的位置为准。“印主体线条用的版”讲究黑色线条浓郁清晰且均匀。此过程，需画匠的手眼心，稳准狠。

*色彩的印制。*印色的顺序，讲究先浅后深，并按序套印而成。一种颜色用一个版，印在不同的区域。第一步，右手拿着一把捆扎成圆柱形的棕刷在盛颜料的盘中反复地转动，目的是让颜色的颗粒均匀和棕刷能蘸上足够的颜色；之后把颜色均匀地刷在已经雕刻好的画版上；此时要注意，当画版上的颜色多了后，印在纸上的区域会不准确，颜色少了后线条和色块印在纸上会显得不均匀、不完整。第二步，左手把纸张放到画版上，此时纸要平整；用一把缠着棕皮的方刷，在纸背的上下左右来回刷，目的是把画版上的颜色转印到纸上。印的颜色是否均匀，取决于按压刷子时的轻重程度，用力过重时纸容易破裂，用力过轻时印出来的颜色不均匀。第三步，将已印完的纸向上翻去，印下一张纸；一种颜色印完之后，需停几个小时使颜色完全渗透进纸的内部，等纸张晾干。

当一整组 200 张的纸都印完一种颜色之后，之后再印下一种颜色。每一种颜色的印制方法和过程都一样。当所有色版都印完之后，个别地区的年画产地在作品印制过程后期，运用手绘增加作品的丰富性。最后，将作品挂起来，放在不受太阳直射的地方晾干，这样一副水印木版年画就印好了。

为了高效、大规模地生产年画，第三步往往由大量不同的工匠和学徒共同完成。他们每个人只执行一项特定工序，然后共同完成木版年画的印制。 因此，大多数木版年画无法被识别为一个人的作品。所以，木版年画上往往会刻有被出售或完成制作的画店的名称。

第二章．“北柳”年画中朱仙镇和杨柳青的历史文化发展与艺术特点

2.1. 朱仙镇门神年画的发展历史、艺术表现手法和图像含义

朱仙镇，现位于开封市郊区，它是最早制作年画的地方之一。由于临近北宋都城，便利的水陆交通，印刷术和造纸术的成熟，这些共同促进了这里木版印刷业的发展，且让此地成为了较早期的年画发源地。河南开封，曾为“七朝古都”。春秋时代，就已建立了城市。在公元前 743 年至前 701 年，郑国的国王在今朱仙镇的旧址处，修建了一座城，取名称为“启封”。启封城的遗址，位于今朱仙镇东南向的五里处。原城市的西北角遗址现在依然保存完好。其在两千多年前，已是重要的战略要地。直到西汉，汉景帝（公元前 156 年）刘启继位时，为避讳天子名字中的“启”字，遂将“启”改为“开”，称开封，此后，一直沿用至今。

2.1.1. 朱仙镇木版年画的历史起源：技术、图像与艺术形象的独特性

北宋（公元 960 至 1127 年）的首都开封，是当时最繁荣的城市。由于政治上施行“重文抑武”的政策，加速了国家的发展；“罢兵休民”的政策，使当时的社会和谐而安定[77, p. 14]。经济上鼓励商业发展，小农经济蓬勃发展，有效地巩固了国家的财政，这使得平民阶层也很富裕。文化艺术上，由于皇帝自身的喜好，艺术氛围浓厚，各阶层对文艺作品的需求，明显增长，为绘画的繁荣，提供了坚实的物质和群众基础。北宋时，首都开封百业繁荣，是历史上最为鼎盛的时期；并对后世产生了深远影响。朱仙镇年画的前身是开封年画，其历史可以追溯到北宋甚至更早。因此，若要对朱仙镇木版年画的特征形成有一个相对完整的认识，必先要对宋代的首都开封有所了解。

开封位于河南的东部平原，黄河下游大冲积扇南边。自隋朝的大业元年（公元 605 年），开凿通济渠，连通黄河与淮河之后，便一直是极为重要的利用河道运输政府的官粱的中转站，关系着王朝的命脉。后开封也逐渐因转运来自江淮的粮食和丝绸而变得富庶。航运枢纽的地位使开封成为核心城市。中国

历史上各朝的首都有很多，但北宋开封的社会经济、文化的繁荣程度在世界上都很罕见，从北宋画家张择端所画的纪实性绘画，《清明上河图》中（图.24）可见，此时的都市面貌和社会各阶层人们的生活状况；街边众多商店与作坊林立，店与市融为一体，标志着近代的城市雏型出现。

朱仙镇，这个称呼大约形成于北宋后期。作为开封城南 22 公里，区域内地势平坦、土地肥沃；其辖内的被贾鲁河穿流而过。朱仙镇的发展以贾鲁河（古称孙家渡）的开通为转折点，明代的弘治七年(公元 1494 年），刘大夏疏通了孙家渡这个河流，并将其延长 35 公里。河道通航之后，约在 17 世纪至 19 世纪，朱仙镇进入兴盛期，紧邻开封的它，同样承担着区域的粮运和贸易枢纽的作用。朱仙镇曾是北宋早期的一个驿站，北宋末年或金初年间，由朱仙驿改作朱仙镇[77, p. 15]。在古代中国，不发达的交通工具，王朝主要依赖着陆地和水系，朱仙镇在水陆两路上都使它成为核心枢纽，加速了其商业的繁荣。

开封和朱仙镇，民间张贴年画的风俗的历史由来已久。目前，文献中最早记载年画的是宋代的孟元老所著的《东京梦华录》，文中记载：京城开封“迎岁节，市井皆印卖门神、钟馗、桃板、桃符及财门钝驴、回头鹿马、天行帖子”；京城“朱雀门外，及州桥之西，谓之果子行，纸画儿亦在彼处，行贩不绝”；宣德楼前“至州桥投西大街，街北都亭驿，相对梁家珠子铺，余皆卖时行纸画”；民间“日供打香印者，时节即印施佛像等”[75, p. 36]。由此可知，北宋的开封地区，老百姓在市集上购买钟馗花和张贴年画已成普遍风俗。朱仙镇因紧邻首都，便成为木版年画的主要和最早的生产制作地。明朝嘉靖后，水运发达，造就了此地商业的繁荣，使之与湖北省汉口镇、江西省景德镇、广东省佛山镇并列成为全国四大名镇之一。清朝康熙时期为其鼎盛期，其物流枢纽的地位，使朱仙镇成为华北地区最大的水陆交通联运码头。此时的朱仙镇木版年画作坊有 300 余家，年产年画 300 余万张，销售于邻近的各省，于是在 2002 年被中国政府命名为“中国民间年画艺术之乡”[77, p. 14]。

中原是华夏文明的腹地，长久以来即有对神灵的崇信和礼祀，且深植于民众的思想之中。《祥符县志》中纪述，朱仙镇内曾建众多寺庙，供奉着各种神仙，民间对此地的另一别称“七十二路神仙庙”；又因此地的各类各路神仙齐聚，又赋其“聚仙镇”、“诸仙镇”的称呼。“明代以来，每年九月九是朱仙镇年画行会纪念日,年画业内众人都集中在关帝的庙前,参拜各自的行会神。如“门神匠会”参拜鲁班；纸行的“红纸会”供奉染色艺人葛仙”[77, p. 24]。由此可知，年画内容中囊括了如门神、财神、灶神等各路神明。

世俗文学艺术，为民间年画的发展提供了源源不断的灵感，为大众的审美趣味打上深深的烙印。朱仙镇的传统年画除了门神之外,还有戏曲年画,如 ：《长坂坡》（图.25）、《二进宫》（图.26）等。通过解读年画图像上的戏剧情节，使儒家文化中的忠孝、善恶等思想道德观念，通过这个途径广泛传播，成为统治阶层教化民众的重要媒介。为使受众能对年画的图像内容直观理解，简明扼要表现故事的内容，画师们往往从民众最喜爱的曲艺中找寻典型情节与人物动态，迎合民众审美趣味，使民众爱不释手，也让朱仙镇年画持续鲜活。

朱仙镇因交通枢纽的位置而兴，也因交通形势的变化而衰。水陆上，从清朝雍正元年、乾隆 26 年、道光 23 年三个时期，黄河多次决堤，河道淤堵；虽每次都疏通，但屡疏屡堵。“直至 1900 年，贾鲁河又被河沙所填没，不能通航，朱仙镇第一次出现大的衰落。陆路上，高时效的铁路运输开始登上历史的舞台，1906 年修成的京汉铁路和 1912 年修成的津浦铁路建成通车后，致原链接南北方的陆路交通线转移，致第二个衰落期降临。民国以后，经军阀割据，帝国侵扰，直至 1945 年前，朱仙镇已破败不堪，与明清时代的四大名镇相比，已是天壤之别”[77, p. 25]。

2.1.2. 朱仙镇的画店与画匠

据有证可考的文献资料《中国木版年画集成·朱仙镇卷》，发现创办于清代的著名画店有四个：天成、天成德、二合永、天义德。

“天成”画店，也被称作“天成老店”。约创于清道光年间。彼时，朱仙镇的小尹口村人尹清元到山西临汾一带谋生，看当地年画生意兴旺，返朱仙镇后，与其子尹德成在镇上的估衣街创天成门神老店。至光绪年间，朱仙镇赵庄村人张勤和曹润德等到店作学徒。天成门神老店的雇佣工匠已近百人之多，生意兴旺。当时老店拥有多处院落制作年画，成镇内规模最大的年画作坊之一。徒弟张勤、曹润德出师后，尹清元父子二人鼓励其独立开店。尹清元给张勤的店起名“天成德”。当时，因曹润德无开店资金，尹德成与镇内的另一个人合作，两人共同入股出资，共同开设年画作坊。为期望合作可以长久，所以取店名“二合永”。

清末，为扩大生意，尹德成带领儿子尹杰文、尹杰周迁往开封北部的书店街经营。十分红火。之后，尹杰周之子尹辅礼，子承父业，成少掌柜；后借鉴和融合了石印印刷术，老店的生意更火爆。尹杰周带徒弟刘本成等人，又回西大街经营。不久，天成老店在朱仙镇的生意更进一阶，并创建了新画店“天盛德”。“天成德”画店，创于清末。首代艺人，张勤生于 1882 年 10 月，祖居朱仙镇赵庄村，16 岁学艺于朱仙镇。三年期学徒生涯满后，留店做印门神的工匠，数年后当上首席。此后成朱仙镇门神作坊的著名艺人，一直担任首席工匠。

其堂弟张义，生于 1911 年，是张家第四门张永样的三子，17 岁到天成德画店拜堂兄张勤为师学艺。学徒三年期满后，留店成为印门神的工匠。张勤去世后，接任天成德画店的首席工匠职位。之后，天成德画店分为两个画店，一是“天成德”，由李志亭为东家；二是“天成”，由李国宝为东家，张义扔任首席工匠。现存世的制作于民国时期的作品《马上鞭锏》（图.27），与他任职的时间重合，因此推测是他的作品。

“天义德”画店，又称“天义”画店。初创于清光绪年间。民国时期，由朱仙镇人胡守先经营，后规模不断扩大，当时雇佣的首席工匠有四人之多，

其它工匠达百余名，成为朱仙镇内较著名的门神画画店。民国时，“天义德”门神画店，以印版全、刻版工、门神画纯正典雅而著称，质量稳定，为镇中年画之上品；为画店制作雕版的工匠张志安，他以刀法细腻，版面整洁，人物传神生动而闻名，从现存世的制作于民国时期的作品《对金抓》中（图.28），便可以推测是他的作品。

画中刻画的是三国时期，马超和马岱原为堂兄弟，失散多年互不相识。某天，二人战场相遇，皆持家传独有之兵器“金抓”对阵，久战不分胜负，始得相认。此故事未见于小说《三国演义》中，系民间传说而来。画中人物二人各持金抓步战，动作生动传神，造型和色彩的特点延续了一贯的方案，线条舒展有力，雕版、套色技艺精湛。

“二合永”画店，又称“二合”，由朱仙镇人曹润德和同一个姓氏的合伙人共同出资，创办于清光绪年间。曹润德初在朱仙镇天成画店学艺，三年期满后，便与人合作在朱仙镇估衣街创办年画作坊。民国时期，“二合永”生意渐入佳境，雇工多达五六十人，成为朱仙镇民国时期的著名字号。现存世的制作于民国时期的作品《赵匡胤和杨衮》（图.29），和他经营画店的时间重合，因此推测是他的作品。

朱仙镇门神画中纳入了民间故事或演义小说中的人物。如赵匡胤本是宋代开国皇帝，因生于洛阳，与河南有密切关系，因此被河南地区的人民纳入到门神的行列；清代吴嘻写的《飞龙传》小说中提到，杨衮为北汉王刘崇麾下大将，曾聚众火塘寨，自命“火山王”，名震中原；赵匡胤亲征北汉，与杨衮交战。杨衮用铜锤将赵击落马下，赵匡胤的头顶忽现龙形，使他认清赵匡胤有真龙天子之命，必当皇帝，于是下马归顺。画中描绘的是宋太祖赵匡胤称帝后，封杨衮为王爵，杨家将士南征北战，驰骋疆场，世代忠心保宋的故事，此故事广为传颂。画中左侧为杨衮，白须，一手提大刀，一手拿赵匡胤赏赐给他的象征高级官职的紫金带。右侧为赵匡胤，五绺黑须，一手持棍，一手抚摸胡须。

两人都骑战马，对视，脸上都画着戏曲中的脸谱图案，造型方案深受秦叔宝和迟恭的图案样式的影响。因为雕刻的彩色印版早已遗失，仅存此对黑色线版的孤本。

2.1.3. 朱仙镇门神形象的艺术特征

中国古代的民间住宅建筑中，临街的大门通常是以“两扇门”的形制为主，一组完整的门神画，是以画所粘贴的门的门缝为中轴线而印制的左、右两个图像共同组成。当我们面向大门的时候，朱仙镇的门神形象通常将尉迟恭描绘在左侧（图.30-Ａ），秦叔宝在右侧（图.30-Б）。纸张的比例呈现出纵向的方形,这与门的尺寸比例接近,此幅作品的垂直长度为 40cm,水平长度为 28cm（图.31）。人物占据了画面的大部分面积。

鞭锏门神，秦叔宝（右）和尉迟恭（左）手持鞭和锏，*天盛号画店，对，40x28cm，清末，河南朱仙镇，彩色套印，朱仙镇木版年画社藏*

让我们以年画博物馆中的木刻版画作品为例，来研究这种类型的形象。这幅作品中画面左侧的背景的外侧中间，竖向的印有“朱仙镇”字样，表明了作品的产地；右侧同样位置，印有“天盛号”，表明是这个画店制作的。背景中的其它部分没有描绘图案和颜色，人物之外的背景部分是纸张的颜色，并且这部分的面积与人物相比较占的比例很小。这种构图称为：“顶天立地“，意思是把形象装满画面，尽量减少“空白”。

如果以头的上下之间的长度为 1，去比较身体部分的长度，可知身体为 3 个头的长度（图.32）。最主要特点是没有脖子，这与真人情况不同，这是模仿在生活当中非常胖的人的头颈肩关系形态。手与头的比例接近真实人的。从胸部到肚子的这一部分，两个人物都呈现上窄下宽的形状，而大肚子在农耕文明中是表达生活好，身体棒，有力量的象征。肩宽、颈短、个子矮，头部非常突出，头大膀阔，体形壮实，显得魁梧有力。所有这些特征在中国文化认识中是

武士型将军的标志。同时，临近肩膀位置的胳膊明显比临近手的胳膊粗和宽，是力量的象征和表达，这与我们现代人的认知一样。

左右两个人物形象的动态，从头顶到画面外侧的脚底部分呈现“弓形”的动态趋势，有吓跑邪恶力量的暗示（图.33)。

位于左侧的尉迟恭，靠近外侧的右胳膊举起，举起来的手腕高出头顶，手中紧握着兵器“鞭”，举起的兵器指向画面的内侧，呈现出挥舞打击的状态；处在画面内侧的左胳膊完整的呈现出来露，没有举起，而是向下伸开并且手持兵器“鞭”，兵器的角度与画面的横向边呈现出接近与四十五度夹角的关系；两个胳膊右侧在上边挥舞兵器、左侧在下边斜向的挥舞兵器，两个兵器之间呈现出运动状态的对比。位于画面内侧的左胳膊后边有三支旗帜，旗帜的装饰图案和飘带的尾端方向与兵器的大致方向一致。脸部的朝向则是斜看向以门缝为中心的画面的内侧方向，与身体的动态呈现出相反的运动趋势，这样的动态处理强化了人物的运动感。脸颊下的胡子则是斜向画面外侧与左手所持的兵器“鞭”、腰部斜向的 5 支箭、腰部后边的所携带的偏横向的剑的装饰飘带的运动方向一致，但与肩膀部分的 3 支旗帜、左侧腿部后边所向上飘起的“袍”、两腿之间的服装的装饰物的方向、腰部前边用来收纳兵器“弓”的“鞬”以及右手所持的兵器“鞭”的运动方向相反。局部来看，两个手臂部分用几组短线条所组成的圆形的服装的装饰物的运动方向是顺时针运动，和两个手中的兵器运动方向产生呼应，强化了运动感。

右侧人物秦叔宝的身体各部分的动作姿势与动态方向上与左侧的人物以整组画面的中轴线为中心而相向对称（图.33.Б）。比如，右侧人物的整个身体同样也是以肚子为弧线的最弯点，呈现出以整组画面的中轴线为中心，身体的动态弧线朝向画面外侧的“弓形”动态；手中所持的兵器和肩膀、腰部的兵器与旗帜的位置、动态方向也是以整组画面的中轴线为中心而相向对称。不同的是右侧人物的左手中所持的兵器是“锏”,左侧人物的右手所持的兵器是“鞭”,

但两人所持兵器的方向也是相向对称。左、右两个人物在动态上大面积的以整组画面的中轴线为中心而相向对称，在视觉上强化了整组画面的统一性（图.33.Ａ，Б）。

左右门神的脸型，相向对称并且都是长的脸型比例，整体以圆形为主，头的上边部分偏向方形，下巴部分偏向圆形，头顶所带的“胄”的造型和图案略有不同（图.34）。特别值得注意的是，门神的面颊都画有戏曲脸谱中所用的图案并且形状也一致，但颜色有所不同；额头部分也画有戏曲脸谱中所用的图案，明显受戏曲脸谱的影响比较大。左、右两侧人物面颊的大部分区域和两只手都画有颜色，并且颜色偏深；从鼻翼处向颧骨延伸出由窄变宽的弧形图案，并且继续延伸到耳朵的上边部分，图案由宽变窄，表达表情的同时呈现出脸部的正面和侧面之间的立体转折关系 。脸颊下侧的厚度和立体感是用两条交叉的弧线来表示。鼻梁的表现，一般情况下在这个角度的脸型朝向情况下，它会出现一条侧斜线，通过画出这条线来表现它的立体形态。但是在这里，是通过画出鼻子中线位置的装饰条纹来表现的；鼻梁上边的位置都没有用线条表达皱纹，表情相对平和。上眼皮都是双眼皮的特点，都用两根线条表示，并且在上眼皮的地方画有颜色，这是典型的戏曲妆容的处理方式。两人各自的两只眼睛都从内眼角向下延伸出的一条线，表示是有厚度的眼睑。眼睛所看方向都一致朝向靠近画面内侧中心的上方；瞳孔处在眼眶中间，并和眼白的面积大小的比例比较适中，瞳孔的上下边缘部分都被上下眼皮的线条所遮挡，属于正常情绪下人所表现出的眼神状态。

两侧门神被描绘成身穿铠甲的形象（图.35）。除了肚子部分的铠甲用的是鳞片形的图案，四肢部分的铠甲用的是交错的短直线条所组成的图案；胸部都有圆形的“护心镜”；两腿中间有”鱼形“的服装配饰；腰的部分，配有腰带，尉迟恭的腰带比较朴素，秦叔宝的腰带中心位置有三个方形图案。腰的两侧都有垫衬，以几条弧线分割成的简单图案；腰部各自都带有 5 支箭；脚穿靴

子，鞋底的上边画有两条间隔的粗线组成的图案，脚背是横向的线条所分割的图案，鞋尖有云形的装饰图案；头戴帽子，右侧人物帽子造型比左侧的更圆一些；两个人物的背部分别都配有有 3 支旗帜，旗帜中心有文字“令”，由中心向外有两圈三角形的线条所组成，边缘处有大量的三角形的小飘带。

线条处理方式很丰富，整体比较连贯，粗细也比较均匀，以稍粗些的弯曲度不大的弧形线条为主，线条硬朗、有力。头和四肢部分的线条相对其它区域都比较粗，根据所处理的部分不同，局部的线条也有粗细变化，增加了画面的丰富性。黑色的线条清晰，没有被后来画上去的颜色完全覆盖；从整个画面比较均匀的颜色效果可以看出，整组作品都是刻版印制的。

从色彩分析图中（图.36），可以看出，主要用了除黑、白两色以外的共用了 5 种有彩色，按色彩所占画面的面积由大到小排列依次是：黄色、红色、绿色、橙色、紫色。整幅画运用最多的是黄色。两侧人物，从色彩对比的位置上来看，最大面积的色相差异在头的部分，左侧人物面部的黑色脸谱与右侧同位置的橙色对比；头后边的三个旗帜的旗面，左侧是黄色，右侧是紫色；旗帜边缘的飘带，左侧是绿色，右侧是黄色；旗面的中心区域包围着“令”字的圆形、旗杆顶端的球，左侧都是橙色，右侧都是绿色。两边人物两个胳膊处的圆形飘带，左侧人物是橙色，右侧人物是绿色。两个胳膊的下侧的飘带由上下两条组成。位于上边的一条，左侧人物是黄色，右侧人物是紫色；位于下边的一条，左侧人物是绿色，右侧人物是黄色。左侧人物是上黄下绿的组合；右侧人物是上紫下黄的组合。在胸部，圆形的“护心镜”所压着下边的横向的衣服的颜色，左侧人物是绿色，右侧人物是紫色。腰带下边缘的颜色，左侧是紫色，右侧是橙色。其它部分，同一个位置的颜色，左右两侧人物的用色都一样。差异主要集中在上半身。

从整幅画的色彩分析图中（图.36），左右两侧人物的用色面积大小比例一样，依次是：黄色、红色、绿色、橙色、紫色。左侧人物的脸部颜色组合是:黑配红;右侧人物是:橙配红。

“袍”的下端的中间部分的图案、“鞭”和“锏”的主体颜色和结构装饰物的用色组合等是一样的。两人的腿和靴子部分的用色搭配、对比的差异程度都比较小，比较接近。综上所述，左侧的“尉迟恭”形象和右侧的“秦叔宝”形象的性格表现，主要体现在脸部的颜色组合不同上。

马上提刀，秦叔宝（右）和尉迟恭（左）手持长刀和宝瓶骑在马上，万通老店画店，对，38 x 22 cm，清末，河南朱仙镇，彩色套印，朱仙镇木版年画社藏

纸张的比例呈现出纵向的方形，这与门的尺寸比例接近，此幅作品的垂直长度为 38cm，水平长度为 22cm（图.37）。人物占据了画面的大部分面积。画的外侧中间是竖写的 ″老店″，右侧有 ″万通 ″字样，表明了产地是位于朱仙镇的“万通老店”所制作。背景中的其它部分没有描绘图案和颜色，人物之外的背景部分是纸张的颜色。

两人都骑战马。马在中国古代是非常重要的，它不仅是交通工具，也是战争中的利器和贵族身份的象征。右侧的秦叔宝骑黄骠马（是一匹有白色斑点的黄色毛的马）（图.38. Б），左侧的尉迟恭骑乌骓马（是一匹黑色的马，毛发有光泽）（图.38. А）。马腿空挡处，都绘刻有“艾草的叶子”（用来祛魔辟邪）和书本（用来象征聪明和智慧）的图案，既填补了画面的空白，又增添了吉祥的寓意。两人手中拿的武器不是鞭和锏，而是长刀，这与对关羽的崇拜有关，关羽（？—220 年 ），字云长，东汉末年名将。河东郡解县（今山西省运城市盐湖区解州镇）人，关羽勇猛、忠义、守信的形象深入人心，青龙偃月刀（带柄的长刀）作为关羽的武器自然也展现在其他的武将形象中。另一手中都托着宝瓶，瓶子中插有三只戟（戟为一头装有枪尖，枪尖旁边附有月牙形的

兵器，可以直刺或横击）。瓶与升平的平同音，戟与等级的级同音。戟插在瓶中，像在瓶中升起，用谐音的方式来表示平（瓶）升（生）三级（戟）的吉祥寓意。平升三级在中国古代指官吏的职级升迁。自魏晋以来，官级共分九级，具体来说，是从目前的职级（或职位等级）上升三个级别。寓意为希望仕途顺利，官僚级别大幅度提升。这类作品又被成为《平升三级》。

秦叔宝位于画面右侧（图.38. Б），与位于画面左侧的尉迟恭镜像对称（图.38. А）。为了突出人物的重要性，马和瓶子中的戟，比例都进行了缩小。肩宽、颈短、个子矮，头部非常突出，头大膀阔，体形壮实，显得魁梧有力（图.38）。头部与身体的比例为 1:3（图.39）。人物稳坐在马上，长刀的方向是倾斜的。两匹马都朝向中心，前面一条腿向上抬起，后边一条腿向后蹬地，整体呈现出即将上战场的姿态和动态（图.40）。

两人脸部的造型和色彩特征与上文《鞭锏门神》中的方案一样。两匹马和刀头部分用了颜色差异程度非常大的紫色和黄色的组合。在肚子中间的袍上都用了红色的牡丹花图案，表示富贵。“在清代宫廷中已将牡丹花定为代表富贵的花”[97, p.14]。

左侧人物身上穿的袍用绿色，右侧用橙色。铠甲的边缘的丝带左侧用橙色，右侧用绿色（图.41）。左侧瓶子用黄色，右侧用绿色。橙色和绿色、黄色和绿色的组合，都没有黄色和紫色的组合醒目。所以，这组作品的视觉焦点在人物的头和马的区域。

立刀门神，秦叔宝（右）和尉迟恭（左）站立着手持长刀和如意，*老店画店，对，38 x 25 cm，清末，河南朱仙镇，彩色套印，中央美术学院图书馆藏*

纸张的比例呈现出纵向的方形，这与门的尺寸比例接近，此幅作品的垂直长度为 38cm，水平长度为 25cm（图.42）。人物占据了画面的大部分面积。

同样是“顶天立地”式的构图。背景中的其它部分没有描绘图案和颜色，人物之外的背景部分是纸张的颜色。

秦叔宝位于画面右侧（图. 43. Б），与位于画面左侧的尉迟恭镜像对称（图.43. А）。两位将军，头戴帅盔，身披铠甲，佩剑，手中未执鞭锏而是持长刀，长刀垂直于画面，这类作品又被成为《立刀门神》。另一手握“如意”，它是一种象征吉祥的器物，用玉、竹、骨等制成，头呈灵芝形或云形，柄微曲，供赏玩，表示如愿。

门神背上各扎有一面三角形的靠旗。身后各有一名士卒举着大旗，虽做弯腰状，但十分瘦小，与前面秦叔宝、尉迟恭的健硕身材形成鲜明对比。为了突出将军的显赫地位和身后大旗的高大，对士卒的比例进行了缩小。头部与身体的比例为1:3（图.44）。手中的如意、背后三角形的靠旗、旗面的方向，与将军身体的弧形形式方向一致。长刀是直立于地面的，这些动态方向的差异，组合在一起，突出了将军的威风气质（图.45）。两个士卒都面向画面外侧，与秦叔宝和尉迟恭的面部朝向相反，弯腰的士卒，双手所持的大旗又是斜向的，增加了画面的丰富性。

这种紧凑的构图，一方面有助于强化整个画面的主题，另一方面丰富的动态扭动、比例差异和物品的象征性含义，共同组成了整个画面的深刻寓意。

两人脸部的造型和色彩特征与上文《鞭锏门神》中的方案一样。左右两侧其它区域的颜色组合，大部分都一样，两位将军肚子区域的图案装饰和背后三角形的靠旗都用了黄色和紫色，这对差异程度非常大的颜色组合（图.46）。但局部有丰富的小面积对比，如左侧的士卒身着橙色的袍，右侧的则用紫色。总体上，视觉的焦点在将军的上半身，具体是在脸部和腰部周围。

2.2. 杨柳青门神年画的发展历史、艺术表现手法和图像含义

2.2.1. 杨柳青木版年画的历史起源：技术、图像与艺术形象的独特性

根据当前所能收集的中国木版年画的作品和相关的历史资料来看，“中国著名的研究木版年画的学者冯骥才先生曾概括中国木版年画状况为两个“头”：即“源头”朱仙镇的年画和“龙头”杨柳青镇的年画”[78, p.5]。杨柳青镇的年画历史虽短，但声名大，这与其地理历史、经济基础与人文环境有关。清朝时，临近帝都北京，又是“华北最大码头和商埠”，天津市的地理位置决定了它对杨柳青镇的年画的诞生、传播及特征形成所起的重要影响作用。它位于中国的北方，华北平原的东部，东临渤海，属温带半湿润季风性气候，四季分明。域内地势平坦、河流纵横，水运条件优越，因运送统治阶级政府的粮食而兴起；唐朝中期之后，成为物资商品南货北运的重要的水陆码头，享有“河海要冲”及“畿辅门户”的美称。一方水土养一方人，临海的冲积区上必然是与被土地包裹的中原文化有异，海、河、陆均占的交通区位优势，此地必是融合了各方文化优势而为其所用。

金代和元代时期，统治阶层为保障首都北京的朝廷粮食的安全运输，朝廷定策，相继在南、北运河与海河交汇的区域，建了“直沽寨”、“海津镇”。明朝的建文元年（公元 1399 年），“燕王 ”发动“靖难之役”，率军从天津渡过河流，偷袭并夺取沧州，于 1402 年攻入南京，夺取皇位后正式赐该地地名为“天津”，意为“天子渡津之地”。明成祖登基后，下令迁户入津，城市由此而始。此后，天津的地位日益显著。

清代，天津借海运优势，与东南以及东北的沿海地区的贸易往来日益频繁，经济上迅速崛起，成当时北方规模最大的沿海港口。乾隆年间的画家江萱所画的《潞河督运图》（图.47），以写实的手法，详细的描绘了乾隆末年，主管粮食的官员冯应榴乘坐官船经过潞河，前往天津一带视察政府粮食运输的情景。画面真实的再现了”河海要冲”的繁华。

商贸的兴旺，带来了沿海与内陆文化和艺术的频繁交流，“畿辅门户”的角色也意味着其文化艺术必受帝都趣味的影响，后经融合，天津被誉为 “南

北戏曲交汇的大码头”、“北方曲艺之乡”，是北方文化艺术的重要发祥地之一。交通运输发达的清朝雍乾时期，同时也是天津年画的鼎盛时期。“当时戴廉增画店一年生产的成品就达 2000 余件，每件约 500 张，共计百万幅。天津市繁荣的经济和人文环境，加上自身得天独厚的交通优势，使杨柳青镇的年画的影响越来越大，使杨柳青镇逐渐成为北方著名的年画产地之一，与苏州市的桃花坞镇的年画，并称为“南桃北柳″”[79,p.9]。

杨柳青镇，从金代建镇至今，众多要素促进其木版年画的形成和发展。最早是由外地画师、年画世家的迁入。“北宋末年，金辽压兵中原，首都开封附近的工匠被俘虏后北迁为奴，其中朱仙镇的不少画工途中逃脱，为了生存，躲避到天津市的杨柳青镇，杨柳青镇的年画制作也由此而始，故有“北宋（院体）画传至杨柳青”的说法”[98,p.15]。

初兴于明代。此地盛产杜梨木，其木质细腻且坚硬，是做雕版的最佳材料。“当地民间美术爱好者用试雕刻本地梨木，且试印了门神画售卖，深受周边民众喜爱。后增加钟馗等内容的年画在年节的时候售卖，用以维持生计。这是早期杨柳青的木版年画”[78,p.12]。

杨柳青镇的木版年画在清初达到鼎盛。这正是年画世家戴氏、齐氏先后迁入的时期。此外,“钱慧安、张兴泽等外地画师的迁入，供职于北京皇家画院″如意馆″的高桐轩、张祝三等专职画师的回到家乡杨柳青镇，对杨柳青镇木版年画的兴盛和发展起到了积极的推动作用”[78,p.14]。

明朝的永乐十三年（1415 年)，“年画的制作，采用当地材料所制的黄色土纸，在其上简单刷印黑或红色，题材内容也有所扩展，但总体比较朴素。随着漕运贸易的频繁，商人们带来了南方优质的色料、纸张等绘画材料；年画的学徒也逐渐增多。到万历年间（1573-1620 年），开始使用套色刷印工艺，使用南方运来的白色优质纸张，在其上刷印黄、红、绿、黑等色（图.48），形成现今杨柳青年画的雏形”（图.49）[78,p.15]。

木版年画风格的成型，源自其传播过程中艺人之间的相互交流和产地间的相互影响。甚至有一个地方的工匠在两个区域都从事刻印的情况出现。杨柳青镇年画的主要工艺特点是将木版套印与手工彩绘相结合，作品具有精雕细画的细腻风格。此外，临近帝都的地理位置，使其审美趣味深受宫廷“院体画的影响。此地的年画，以雅俗共赏为艺术准则，又因其制作精良，在清代，成为贡品，专门为朝廷在春节时所使用。还有，此地区别于其它地区年画的一个非常突出的特征是，在木版年画上刻绘出诗词文字，这与传统水墨画中诗书画一体的形式一致。

2.2.2. 杨柳青镇的画店与画匠

据文献资料《中国木版年画集成·杨柳青卷》记载，在历史上比较有名的画店有九个，它们是：戴廉增画店、齐健隆画店、雪洪山馆、爱竹斋画店、博艺林画店、义成永画店、福顺号画庄、万盛画店、玉成号画庄，其中影响力大的有以下四个:

1. *戴廉增画店。*自明永乐年间,戴氏祖先携画艺从江南至此地，并定居杨柳青，以年画营生。清带乾隆中期，其第 9 代传人戴廉增接手画店，首创以姓名为店名的年画经营形式，在年画作品的左下角加“廉增”字样。其他年画店铺纷纷效仿，这种做法很快流行于世。其定居杨柳青经营木版年画，至 1937 年“敬记”画店停业，历时 500 年。

画匠戴廉增，杨柳青人，生于清雍正十三年（1735 年），卒于清乾隆六十年（1795 年）。酷爱钻研，始创“套印加手绘”的年画工艺，奠定了杨柳青木版年画现今的风格面貌，成为此地著名的画匠之一。

我们来看他的作品《连登三甲》（图.50）。画面左侧边缘的中间位置上，从上到下，写有题字“连登三甲”。画中的植物是莲花，连续的“连”与“莲”是谐音。“甲”字在中国含有表示顺序或等级的第一。“甲”字与螃蟹的“甲壳”，同音同字。此幅画中，三只螃蟹在攀爬莲花叶，便是“连登三甲”的含

义。寓意接连三次科举考试（乡试、会试、殿试）都能获得第一名的好成绩，期望吉祥降临。画面中各物体的大小比例与现实情况接近，风格逼真，黑色的线条是用线版刻印的，水中的绿色和莲花的橘色是手绘画上去的。

清乾隆后期，戴廉增画店在北京的绒线胡同建立分店；清嘉庆年间，在东丰台设立分店：清光绪年间，在内蒙古的呼和浩特设立分号。清嘉庆年间，戴氏家族过于庞大，遂分居析产，分立为“美丽”、“廉增利”、“戴廉增老店”等 9 处年画店。其中，老店规模最大。

戴廉增画店最兴盛时，习艺人员近百，雇工 200 余人，聘请著名画师专门创作画稿。制作工艺的各环节，多人协作，并形成生产线。精品画中难度最大的手绘制作环节由店内完成，其它工艺难度低的年画都分包至杨柳青镇南的三十六村制作。此时，年画已成产业。画店每年约产年画 2000 件，而每件年画 500 张，可见规模之大。后因抗日战乱，画店相继倒闭。

现存世的戴廉增画店的年画中，主要为反映世俗生活的类型。贴在室内的墙壁上，即装饰了室内环境又寓意好事降临。如为官僚阶层所使用的《渔樵耕读》（图.51）、《瑞雪丰年》（图.52）等，这些作品的构图都运用了焦点透视方法，各种物体的大小比例和现实生活中一样，画面风格逼真。《渔樵耕读》画中有渔翁，樵夫，农民，士子在乡村的河边，各操其业、和睦安详的生活画面，反映了人们向往天下太平，安居乐业的美好愿望。《瑞雪丰年》画中雪霁天晴，大人们走出户外，儿童们高兴地放起风筝。“风筝”的“风”与“丰收”的“丰”谐音，意为瑞雪丰年，它是一个流传很广的谚语，意思是冬天下几场大雪，是来年庄稼获得丰收的预兆。

2. *齐健隆画店*。约在明永乐二年（1404 年），齐氏先人从山东的登州府辖下黄县的齐家坞，举家迁至静海县的西桑园。清康熙六年（1667 年），迁居杨柳青镇内的河沿大街。清嘉庆十九年（1815 年），“齐健隆画店”正式成立，并成为继戴廉增画店之后杨柳青镇上又一个著名画店。其最兴时，雇画师、工

匠共 250 多人。年画的品类、规格众多，工艺制作各环节分工明确，沿用流水线生产模式；最难工艺店内制作，其余分包。至光绪末年，因社会动乱，加之家族后代无意于画业，遂转向科教领域。

现存世的,在民间较为著名的齐健隆画店的作品有《太白醉酒》(图.53)，唐代的诗人李白（701-762 年)，为人好爽，性格洒脱，喜饮酒作诗。他的诗词，在中国文化中享有极为崇高的地位，被后世誉为“诗仙”，与诗圣杜甫并称“李杜”。此种历史名人类的作品，挂在家中是期望子孙也能有较高的才华造诣。图中人物挽袖敞怀，一个儿童双手高举着装有酒杯的盘子。左上侧刻有他的“客中作”诗一首。将李白潇洒的性格，准确地表现了出来。作品的四周加有植物图案的装饰，用来代替装裱用的锦绫，这是明清时期，民间绘画中常见的一种形式。另从手绘的水准到边饰刻画，都体现出早期的感觉。

另一幅作品《吉庆有余》（图.54），怀里抱着一条鱼的娃娃蹲坐在画面中央。身旁斜放着兵器“戟”，上边挂着“磬”（一种古代乐器)。磬与“庆”谐音，表示喜庆、成功。“戟”与吉祥的“吉”、鱼与富余的“余”谐音，取吉庆有余，家境富庶的美好寓意。作品刻画精细，齐健隆以制作精细、典雅著称。

画匠齐健隆自幼受祖父齐应春教诲，精研画技。擅长为死去的人画像；特别在处理人物的色彩方面，用多种色彩表现对象，画面中层次细腻，是杨柳青木版年画的著名画匠。

作品《放风筝》（图.55），画中描绘了祥和安宁的生活场景。画面的左上角有刻画文字：“春风早抬举，高拂五云飞。”与中国文人画中的诗书画汇于一体的艺术趣味一脉相承。画中可见齐健隆的描绘人物的特点。

3. *雪鸿山馆*。清光绪年间，由画匠高桐轩建立。高桐轩是杨柳青木版年画在点景布局方面的开拓者。耳顺之年后开画馆，专事年画的创作。存世的不少佳作皆出自此画店。

画匠高桐轩的名字众知，名荫章。生于清代道光十五年 （1835 年），世居杨柳青，于清光绪三十二年（1906 年）离世。学画于束发之年，而立之年以画为业。三十一岁时进“如意馆”，成为官方画匠，绘画手艺被官方认可并常被召为皇后及大臣绘像。花甲之年于家中立“雪鸿山馆”，为杨柳青木版年画的作坊绘样稿。他除擅长绘画外，兼善诗词。

高桐轩所画的人物形象，最大特点是写实性，这在当时很难得。善于用人物的动态轮廓表现人物的性格特点，显得生动真实，且注重人与环境关系的描绘，致力于画面情绪氛围的表达。比如他的作品《二顾草庐》（图.56），故事取自《三国演义》第三十七回。 画中描绘出的人物形象气质各具特点，淡定的关羽、恭谦相让的刘备和诸葛亮与暴躁的张飞，形成差异，耐看耐品；骑驴的黄承彦的转头瞬间，暗示与上述人物的内在联系。情节设计精秒，引人入胜。此图影响很大，还曾被一些北京药铺等商店临摹于室内。

对于物像的表现上，他充分借鉴文人画的特色，如年画《携琴访友》（图.57），作品中可感受到出自他手雕刻的印版所印的年画作品与他的绘画所呈现的效果一样。他对人物形象和物体的刻画水平，可从画中老人的沧桑感、树石的质感表现中看到，特别对点、线的勾画借鉴了中国传统水墨画的用笔、线条技巧并将其融入到木版年画的制作中。

他晚年的年画，“雅俗共赏”。最显著的特点是作品中充满中国传统线描艺术的特点（图.59）。

又比如取自在历史上已经被传为佳话，唐代著名的山水田园派诗人，孟浩然(689 年—740 年)踏雪寻梅的故事。《踏雪寻梅》（图.58），画中描绘了一位骑驴老者，在雪中找寻盛开的梅花。画中中国传统铁线描似的线条顿挫，越发老辣娴熟。他的作品拓展了木版年画的表现力，影响深远。

4. *爱竹斋画店*。清咸丰年间建立，原名“松竹斋”。清光绪初，王金甫接手经营“松竹斋”.将其更名为“爱竹斋”（又名爱竹画店）。

杨柳青木版年画的鼎盛时期，吸引了众多省外画匠来此地画稿或授徒谋生。其中比较著名的是钱慧安，初名资昌，字吉生，号清溪樵子，江苏宝山（今属上海）人。生于清道光十三（1833 年），卒于清宣统三年（1911 年）。擅长古装人物，又能画写实肖像和水墨画花鸟画。是上海著名的工笔人物画家。常用中国传统人物画中为描绘衣褶而总结的“十八描”线条表现经验中的“铁线描”来绘制作品。清光绪中期到杨柳青，专为画店绘制稿样。他的作品多以古典题材为主，色彩淡雅,自成一家。

比如这幅《汉光武中兴洛阳》（图.60），就是出自钱慧安为爱竹斋画店所制作的作品。以绘印精致著称。其作品的精细程度不输齐健隆画店。画中描绘的是汉光武帝刘秀历经多年战事,终于完成了统一大业,刘秀军队占领洛阳，即将进入洛阳城门时的盛况。作品构图复杂，疏密有致，人物众多，姿态各异，风格写实。其中能看到清代的杨柳青年画对西方绘画体系中光影技法的借鉴。

清代的杨柳青画店中有不少经验丰富的著名画匠,为能高效的制作年画，关键工序自己制作，其它次要环节全部雇人代做。因天津市本地的戏曲文化受各阶层人们的喜爱，使年画在表现效果上，也趋向戏曲中人物化妆后的精致审美。首当其冲的是“戴廉增画店”，“率先培养出一批女性画工，在年画人物的面部进行手工的上粉、描眉、点唇等赋彩工序，还有用手绘描金的方法，在衣服的装饰图案上增加细节，制作出的年画作品既精美又受人们的喜爱”[78,p.15]。“在清朝乾隆、嘉庆年间（1736 至 1820 年）杨柳青镇的木板年画进入到繁盛时期。年画开始进入首都北京的市场，并独自占领北京的市场。在进入北京市场之后，屡次作为贡品，并深受统治阶级和官员们的喜爱。年画从杨柳青总店运去，在北京或当地开店印制，销售范围覆盖北京、河北、内蒙、东北三省等地区”[78,p.15]。清朝道光至民国年间，进入衰落期。是由于清朝统治阶级势力的式微，内忧外患，民不聊生，需求减少，年画销售大幅下滑，整个行业进入困境。清朝咸丰三年（1853 年），太平天国驻兵此地，受政治影

响，题材中增加了歌颂太平天国运动的内容，但是销路不畅。清朝光绪年间（1875-1908 年），讽刺腐败和抗击外国侵略题材开始出现，是当时中国社会的真实写照。国将不存，民众无钱，百业凋零，部分画店为降成本，不仅压低雇工薪资，且在用材上也改用劣质色料，极易褪色。粗制滥造的后果是加剧了市场的萎靡。清朝末年至民国时期，杨柳青木版年画濒临灭绝。“辛亥之后，当政者仍以清理旧官僚、旧政客为目的，他们以年画有维护旧风俗、旧道德的嫌疑为理由，对年画进行审查，使画店的数量锐减，年画行业日渐凋敝”［78，p. 16］。

杨柳青镇的年画题材非常广泛，无所不含；虽内容、形式多样，但究其根本都是在表现与人和人的生活。年画只有依托于群众，才能具有持久的生命力，人们期望年画中带有防护性和祈福的美好理想。最普遍的仍是以祛除邪魅、保护家庭为目的钟馗、尉迟恭与秦叔宝的图像。还有期望子孙兴旺、福寿安康的，如《麒麟送子》（图.61）、《金玉满堂》（图.62）、《葫芦万代》（图.63）等。以及人们存储水用的水缸，贴在水缸上方的墙上，鱼儿倒映在水中，寓意吉庆有余的年画（图.64）。现代色彩学研究已表面，鲜亮的彩色能使人愉悦，中国的民众也渴望色彩，但在中国民间的住宅环境中，多灰色，少彩色；。土坯盖成的灰黄色民房，毫无生机，于是"窗条画"、"炕围画"作为环境的彩色装饰也就有了群众基础。杨柳青是水乡，人们长年以水为生，与水共活，与水、鱼等相关的主题就有了发展的基础，如《连年有余》（图.65）、《渔家乐》（图.66）、《庄稼忙》（图.67）以及其它许多故事。因此，杨柳青地区百姓的民俗习惯是杨柳青镇的木版年画产生和存在的基础，年画则是杨柳青民间生活的反映和体现。

民间艺术的风格特征是地域文化的间接反映。杨柳青年画的风格受帝都趣味影响，又融合了海、陆及当地的文艺审美，最终形成了雅俗共赏、精细繁复的风格特征（图.68）。

杨柳青镇的制作工艺和一般的木版印刷步骤大体相同，不同的是在第三个步骤-印色之后，用毛笔和画笔沾颜色，对人物的脸和手进行更细致的描绘，开始彩绘脸部-这一步骤被称为“粉脸”。步骤是：1）.用笔蘸赭色，涂到脸部；后立即用另一支笔蘸清水，将已涂在脸上的、还未干的赭色匀开。这一步称作“烘染”。2）.为使色调统一或补救画中不协调区域，在烘染后，用淡赭色在脸部平涂一遍或两遍。称作“罩脸”。3）.先用白色颜料点出眼白，再用“青色”于眼上面描一道青色。这一步被称作“点眼睛”。4）.用黑墨，画出眼皮特征和瞳孔。称作“开眼”。5）.黑墨加少量水稀释，画出眉毛、双眼皮、下眼皮。6）.深入描画细节，以显更真实，如毛发浓密处用黑墨加强。称作“做头发”。7）.用赭色少加橙，将脸、手再勾画一次。称作“出像子”。

2.2.3. 杨柳青镇门神形象的艺术特征

***鞭锏门神**,作者不详，对，112x62cm，清末，杨柳青，纸上版印笔绘，中国美术馆藏*

尽管春节时的情节和符号多种多样，杨柳青的木刻与其它制作产地的共同点是在临街的大门处都会贴上秦叔宝和尉迟恭组成的门神图像。此幅作品纸张的比例同样呈现出纵向的方形，与门的尺寸比例接近，垂直长度为112cm，水平长度为62cm（图.69）。同样是“顶天立地”式的构图。此幅画的人物旁边没有印制文字和背景图案；需要指出的是在杨柳青镇的门神年画中，有在人物之外的背景中常带有装饰图案，这是它的特色。

人物造型依然是肩宽颈短个子矮，头大膀阔，体形壮实，魁梧有力的特征。头与身体的长度比例为1：5（图.70）。人物的位置、姿势与动态和朱仙镇的《鞭锏门神》一样，同样选择了稳定的方案，即“弓形”的动态趋势（图.71）。左侧的尉迟恭，在靠近画面外侧的右胳膊抬起，但没有高于头顶；右手中紧握着兵器“鞭”，兵器指向画面的内侧，呈现出准备威慑对方的姿势。处在画面内侧的左胳膊大部分区域被身体遮挡住了，没有举起，而是向下伸开并且左手

握着戴在腰后边的兵器“弓”的末端，兵器的角度与右手的兵器的角度比较接近。两个胳膊中右胳膊在画面的上边，左胳膊在靠下边的位置，右侧动、左侧静，呈现出运动状态的对比。背后一共有 4 支旗帜，左、右胳膊后边各两支旗帜，两组旗帜以背部的脊椎为中心，分别向身体的两侧飘动。脸部的朝向则是斜看向以门缝为中心的画面内侧方向，与身体的动态方向一致。

右侧秦叔宝（图. 72. Б）的身体的动作姿势与动态方向上与左侧的人物以整组画面的中轴线为中心而相向对称，两人眼睛所看方向都一致朝向以门缝为中心的上边方向。不同的是，右侧人物背后的旗帜的末端都一致的飘向画面的外侧；两个手中所持的兵器“锏”，右手的兵器方向是竖直向的，左手兵器的方向是斜向于地面的；位于腰后边的一组箭的方向也斜向于地面；戴在腰和腿前方的弓，几乎和左手的“锏”的夹角程度接近 90 度（图.72）。面部的脸，左侧人物的面部的边缘线，暗示面容和表情；右侧的秦叔宝则比较圆润；头顶所带的帽子的造型和图案略有不同（图.73）。两侧的人物的面颊都没有用戏曲脸谱中所用的图案；两个眉毛的中心部分没有图案。尉迟恭的整个面颊颜色偏深，且眼框大；内外眼角之间没有明显的斜向趋势，形状呈现出类似于鸡蛋的椭圆形；上眼皮与下眼皮的线条有交叉并闭合，上眼皮是单眼皮的特点，线条左右均匀，上眼睑不明显，下眼睑周围被毛发包围；眼珠处在眼眶的中间，眼珠的上下边缘部分远离上下眼皮的线条，眼白部分大，眼珠小，这是人在发怒的时候，所呈现的眼神状态；眉毛非常宽，并且整体涂色浓密。

将军的服饰与装饰图案,从(图.72)中观察,除了左侧人物腰部挂的“鞬”和右侧人物腰部挂的“櫜”的造型和上面的装饰图案不一样。左右两侧人物都身穿铠甲；两侧人物的腰带，都带有装饰图案；靴子的脚背是横向的交错线形成的装饰图案，鞋尖有云形的装饰。

从色彩对比的位置上来看，面积比较大的色相差异位于：1).所穿铠甲的腰以下的鱼形装饰图案部分，左侧人物是红色，右侧人物用的是橙色。2).左侧

人物腰部用来盛兵器箭所用的“鞬”，主体颜色是蓝色；右侧人物腰部用来盛兵器弓所用的“櫜”，主体颜色是浅蓝色。3).人物背后的 4 个旗帜；以门缝为画面的中心，分别从画面外侧向画面内侧方向的旗帜的旗面和旗帜边缘的装饰飘带，两侧人物所用的颜色都不同，按这个顺序分析，依次是：左侧用红色旗面和蓝色飘带，右侧用绿色旗面和橙色飘带；左侧用绿色旗面和橙色飘带，右侧用黄色旗面和蓝色飘带；左侧用蓝色旗面和红色飘带，右侧用红色旗面和蓝色飘带；左侧用黄色旗面和橙色飘带，右侧用蓝色旗面和绿色飘带。另外在头部附近，面积较大的明度对比是脸部、手的颜色和黑色的胡子区域；左侧人物脸部和手比右侧人物的颜色明显的红和深了很多；胡子部分，左侧人物大面积的、完整的块状的与右侧小面积的、多条的、彼此相间隔的差异。这样的颜色组合使画面色彩绚丽，对比丰富。

从整幅画的色彩分析图中(图.74)，可以看出，主要用了除黑、白两色以外的共用了 5 种有彩色，按色彩所占画面的面积由大到小排列依次是：橙色、绿色、红色、蓝色、黄色。

狻猊门神，秦叔宝和尉迟恭骑狻猊手持鞭锏，*作者不详，对，57x35cm，清末，杨柳青，纸上版印笔绘，俄罗斯圣彼得堡埃尔塔米什博物馆藏*

此幅作品中，纸张的线性比例接近门的形状：纵向长度通常为 57 cm，横向长度通常为 35 cm（图.75）。人物和狻猊占据了纸张的大部分。右侧画面的左下角，手写有“尉迟敬德”四个中文文字，表示此将军是“尉迟恭”，此是后期收藏者所手写上去了，并非作品制作阶段所印刷的。

两位将军的坐骑为狻猊，又称金猊、灵猊。“狻猊”一词，最早现在在《穆天子传》；晋代的郭璞注解：“狻猊，狮子。亦食虎豹”[80,p.191]。它是中国古代神话中的神兽，传说是“龙生九子”中的第五个儿子。龙生九子是指龙生了九个儿子，九个儿子都不成龙,而是各有不同。此说法，“并不是指龙生了九个儿子；在中国传统文化中，数字“九”表示极致多、无限多的意思，

且只有皇帝才能用，而古代人们心中的皇帝也龙的化身；数字“九”意涵至高无上地位，普通人是不能使用的。所以用来描述龙的儿子”[81,p.86]。“龙生九子”在明代以前并没有记载，直到明弘治年间，才开始出现。明代的文献中对诸位龙子的情况均有记载，但不统一”[82,p.卷 72]。在中国，狻猊原本是狮子的别称，因此外形像狮子。狮子的样貌气派且是降服虎豹的动物，它是随着佛教传入中国的，由于佛祖释迦牟尼有“无畏的狮子”的比喻，人们便将其安排成佛的座席。它喜欢烟火，可避猛兽恶魔。明清时代，在宫殿庙宇的大门外常安置有大型的石狮，而它脖子下项圈中，常有龙图案的装饰物，这也是狻猊的形象。但在年画中坐骑为狻猊的门神画，目前仅在杨柳青年画中出现。因此这幅作品又被称为《狻猊门神》。

两位将军像和狻猊像镜像对称。将军头部和身体的比例为 1:3（图. 76）。神兽狻猊的体格尺寸，没有进行比例上的缩小。将军都面朝画面外侧，平视并稳坐在狻猊上。神兽的头都与身体产生扭动，并看向画面的内侧下方。视线方向上的差异，增加了作品的丰富性。神兽的身体在画面中前低后高，足踏祥云图案，暗示着从远处飞来。将军一手托鞭和锏，武器靠向肩膀；另一只手都抚摸胡须，与即将战斗时不同，呈现出气定神闲的状态。两个胳膊肘和头组成了稳定的三角形，加强了头的稳定性。两人背后都有四面旗帜，每侧两面，在身体两侧挥舞。

值得注意的是，在武器装备上，尉迟恭的腰部依然挂有箭和弓（在画面外侧，神兽头顶的空白处，只出现了很小一部分），但秦叔宝没有挂箭和弓（图.77）。两人的鞋子、靠旗图案和脸部的造型特征与前文《鞭锏门神》中的方案一样。

按照门神人物形象的处理惯例，主要元素、构图虽然大方向一致，但细节上总是存在差异，使图像更加多元化。例如将军所穿的铠甲上的图案，左侧是“锁子纹”（以人字形的单体元素紧密结合，寓意联结不断），右侧是“回

字纹”（由直线横竖连接折绕，形成的“回”字形，中国民间称为富贵不断的一种纹样）。差异也存在于用不同的颜色绘制相同的元素，如肩部铠甲的丝带颜色左边是红色，右边的蓝色；人物的脸部、黑色胡须和手部也呈现出明显的色彩对比，这是由于按人们对尉迟恭和秦叔宝两个人物性格而进行的艺术夸张处理。如尉迟恭的脸部和手部用深红色，睁大的眼睛，浓密的胡须，总体来说，这种处理使形象更加具有侵略性和好战性。神兽身上的毛发都用的是绿色，眉毛、嘴、肚子和祥云都用红色，使用了红色和绿色这一对颜色差异非常大的组合。

从色彩分析（图. 78）中可以看出，两种门生的色彩比例相同。因此，颜色出现最多的顺序表现为：红、绿、黄、蓝、橙。

从整组作品看，因为两侧神兽和靠旗的造型和色彩都一样，视觉的焦点会被吸引到两侧差异最大的将军的头部区。

鞭锏门神，以吉祥图案为背景的秦叔宝和尉迟恭手持鞭锏，*作者不详，对，54x32cm，清末，杨柳青，纸上版印笔绘，中国美术馆藏*

此幅作品中，纸张的线性比例接近门的形状：纵向长度通常为 54cm，横向长度通常为 32cm（图.79）。从目前所能收集到的门神资料来看，只有杨柳青的门神年画中，刻绘有复杂的背景图案。这类门神年画制作工艺复杂，耗时较长，作品价格昂贵，只有皇宫贵族和富贵人家才有能力购买。

将军头部和身体的比例为 1:5（图. 80）。这使得身材显得更接近真人比例。人物造型中的姿势和动态（图.81），同样选择了稳定的方案，即“弓形”的动态趋势（图.45）.尉迟恭双手都持“鞭”，双手位置都在腰部，但右手的兵器是横向，左手是竖向，呈现动态的对比。秦叔宝此处的处理方法与他镜像对称，只是双手中所持的兵器是“锏”。

人物以外的背景中，图案较为复杂，以重复出现的“云纹”为主；它古代中国的吉祥图案，象征高升和如意。人们把“云”称为“祥云”，云纹象征

着步步高升、吉祥如意， 常与祥瑞题材相组合，表达不同的寓意。这幅门神背后的云纹，意为门神在祥云中护卫人间的门户，以防鬼魅妖怪作祟害人，强化了秦叔宝和尉迟恭两人的“神”性。其次是代表富贵的牡丹花纹样。还有中国传统的吉祥装饰纹样“暗八仙”。“八仙”指中国神话传说中八位的道教神仙：铁拐李、汉钟离、蓝采和、张果老、 何仙姑、吕洞宾、韩湘子和曹国舅。他们各有一件法器，分别是葫芦、扇子、花篮、渔鼓、荷花、宝剑、横笛和拍板（图.82）；在故事中这些法器法力无边，有逢凶化吉的象征；在画中作为装饰图案，以物代仙，寓意吉祥，称暗八仙，也称“道家八宝”。这八种装饰图案处在画面的位置和方向都不同，增加了画面的丰富性，使画面绚烂，极富装饰性。

此幅作品中，通过背景中的图案装饰，增强了门神尉迟恭和秦叔宝的高贵形象与吉祥寓意。

门神形象的处理方案，也完全遵循着人物的图像学含义。人物面部的处理，左侧尉迟恭的五官和脸部肌肉的线条非常粗，面部颜色深，表情凶怒，非常夸张。右侧秦叔宝的处理方案则非常细腻，颜色浅，表情平和。两人的鞋子、靠旗图案等特征，按照惯例，绘制了相同的元素和成对的对比色。将军的着装，除了两位将军肩部的铠甲上的图案，左侧人物用的是“连环纹”，右侧人物用的是“锁子纹”。其它部分的图案和颜色组合两人基本一致。所穿铠甲的局部，尉迟恭采用红色，同样位置秦叔宝的是蓝色。左边人物手中的剑是黑色的，右边则是橙色；腿部飘向画面外侧的袍所用的颜色，左侧用黑色，右侧用橙色。从色彩分析（图.83）中可以看出，两种门生的色彩比例相同。因此，颜色出现最多的顺序表现为：红、绿、橙、黄、蓝。

由于两侧画面的背景和人物服饰的大部分图案、颜色组合，都镜像对称。因此，从整组作品看，视觉的焦点集中在人物的上半身，特别是头部和腰部。

无论是在雕与刻的工艺以及艺术形象的处理方案上，杨柳青镇的年画以其鲜明的独创性而著称。对于武门神类型的门神画，人物的比例多数呈现为：

站立时为1:5、坐着时为1:3。盔甲、服饰、装饰品、动物的身体和精美的具有吉祥含义的宝物，在色彩上的处理方案也很独特；基于对颜色的分析，在杨柳青的木刻作品中，可以看出，除了主要的黑色外，他们还被使用了五种颜色，依次是：橙色、绿色、红色、蓝色、黄色。最常见的用色是橙色。尽管在色彩上是成对出现，但在小的细节当中，通常会有结合其他颜色，例如红色和绿色。在雕刻的工艺中，线条是非常重要的；杨柳青的木版年画线条的粗细均匀，整个画面的形象非常清晰、雅致。在色彩和象征意义上，使用了丰富的色彩组合和具有象征意义的装饰背景，创造了意外的装饰效果，并且为作品提供了更多象征性的美好寓意，这使得杨柳青的年画在中国的上层阶级社会中流行开来。

第三章. “南桃”年画中桃花坞和绵竹的历史文化发展与艺术特点

在中国，素有“上有天堂，下有苏杭”的说法，但苏州的繁华历史上也有几次大起大落。“明朝的开国皇帝朱元璋在刚坐上皇位的时候，因嫉恨曾和他争夺皇位的竞争对手，心有不是爽，而此地区的部分人恰恰支持过他的竞争对手，所以就曾下令将江南的豪族大批的迁移，这直接导致苏州的民生凋弊，文化艺术行业同样收到影响，和宋、元时期差距巨大。一直到明朝中期，随着经济文化的复苏，江南人才辈出，这里崛起了一批画家，取代“院体”、“浙派”而占据画坛的主流，在中国绘画史上占有重要地位”[79,p.8]。此时苏州地区的民间小说、戏曲等通俗读物开始流行，因读者的文化程度低，识字者寡，此类书籍中，往往用图画替代文字，且图画的情节引人，画面精细，人物生动，逐渐了具有明显风格的“苏派”版刻。此时的苏州与北京、南京、杭州一并成为全国四大雕印中心。“书籍插图版画的兴起，对苏州桃花坞木版年画的产生和发展有直接的影响。另外，市民阶层开始兴起，城市生活方式和社会风尚发生变化，尤其是北宋著名的政治家，文学家范仲淹在这里创建学府，苏州人开始崇文重教，商人也开始喜好儒学，讲究文化消费，建立了一种将文化融入生活的传统”[79,p.9]。此时期的年画代表作品有《山塘普济桥中秋夜月》(图.84)、《姑苏虎丘胜景图》（图.85）、《金陵胜景图》（图.86）、《西湖行宫图》（图.87）等。近 400 年的时间，苏州的繁华富庶号称天下之最，并且苏州及其周边地区不仅是全国书画的创作、收藏与鉴赏中心、商品化的市场流通中心，也是民间年画的主要产地。

在清朝的康熙、乾隆时代，国力鼎盛，社会稳定，经济繁荣，在民众旺盛的需求下，苏州的木刻版画逐渐成为我国南方民间木版年画生产中心之一。

3.1. 桃花坞门神年画的发展历史、艺术表现手法和图像含义

3.1.1. 苏州桃花坞的木版年画

苏州市的桃花坞镇位于中国地理上的东部，属于长江三角洲的中部，江苏省的东南部。辖区内地势低平，河流纵横，湖泊众多。长江和京杭大运河贯穿于市区的北侧，依托于地理位置的方便和交通的发达，贸易往来频繁，为年画向外地的销售提供了便利的条件。还通过对国外的贸易，使这里的年画流传于海外，并对日本的“浮世绘”绘画产生影响。

从苏州年画的刻印技术角度看,吸收了西方绘画的表现技法、雕刻精细、结构复杂、作品尺寸较大，有的尺寸高一米左右，宽半米多，以纯手工雕版套印，技术难度之大和操作精细度之高，正体现了这个时期桃花坞木版年画的高超技艺。康熙至乾隆年间的作品由此统称为“姑苏版”,代表作有乾隆五年时期印制的《姑苏万年桥》（图.88）。

“姑苏版”的木版年画，在画面体裁尺寸、构图和刻线等方面延续中国传统绘画的原则，一些作品画面上也有诗词，和文人画的趣味相似，如清朝康熙年间的《花卉博古图》（图.89）。画中可明显看到其借鉴中国传统工笔画的线条，以工细的细条为美，花卉主体不用线条勾画，用“没骨法”。“宋代以来，随民众文化崛起而兴盛起来的写实性风俗画，无论从题材、形式还是表现技法上，都对“姑苏版”有相当大的影响”[79, p. 30]。

木刻版画在延续传统绘画审美的同时，表现出对西方写实性绘画艺术的浓厚兴趣。首先，学习西方的透视法，使用明确的建筑透视线。其次是利用光影知识的光影塑造法，模仿西方铜版画，在刻线时用细密、均匀、工整的细排线来表现人物和景致等，主要目标是创造体积与空间感。

苏州桃花坞木版年画具有浓郁的民族特色和江南地方特色，随着时代的推移，社会环境的变迁，桃花坞木版年画的风格虽然有所蜕变，但曾经到达的艺术高度和传播的广度为他赢得了崇高的声誉,他与天津杨柳青木版年画齐名，号称“南桃北柳”[79,p.9]。

“在清朝嘉庆四年（1799 年），乾隆皇帝驾崩，全国实行的“断国孝”。嘉庆皇帝颁布“圣谕”，要求婚丧嫁娶时不准敲锣打鼓，民间年画一律不准使用红、紫等鲜艳色彩”[79,p.31]。此时的用色仍以黑色版套色结合彩色为主，并大量使用明净而沉着的靛蓝色。

清初至晚期，桃花坞年画中有大量写实性的景色情景的作品，追求真实、逼真的效果，详细记录了当时南方的社会风貌，侧面为社会学等学科的历史研究提供了可靠的图像资料。在晚期的年画当中，小说、戏曲题材增多，反映了此时南方戏文故事表演的热闹；值得注意的是，清末出现了大量讽刺时政的题材，为社会的政治进步做出了传播贡献。

清末，受太平天国政治运动的影响，苏州年画的市场缩小，进而将作品销售导向上海和江南地区的农村，艺术风格和特色也随之转变。1847 年，“石印版画工艺随英国传教士引入上海地区；石印的版画印刷效率比木版印刷的效率高，质量上印色均匀、色彩鲜艳，于是部分画店纷纷摒弃木刻水印工艺，此外，年画甚至出现了不少从石印原稿翻刻的木板年画”[79,p.26]。在农村地区，年画画店除了将一些旧版翻刻印刷之外，以门神等题材为最多的印制内容，农村市场在过年时对年画的需求量非常大，且要求价格低；同时印工们常常在过年前赶工期，为节约成本，使用单线套色印版的形式增多，粗制滥造，不再使用费时的版印笔绘；且颜色多运用桃红、粉绿等色彩，显得鲜艳明快。“有时甚至在印纸没有干的情况下，就开始继续套印，所以颜色常含混不清，这些都影响了苏州年画精细雅致的良好声誉。鸦片战争以后，西方的工业化合成颜料传入中国，如品红、品蓝，称为“品色”，虽色彩明亮，但在太阳照射后容易褪色；为了降低成本，桃花坞年画中也开始使用品色，尤其以桃红色最为典型，以致于后来将桃红色作为桃花坞木板年画区别于其他地方年画的重要特征”[79,p.31]。社会发生的转变开始决定大规模生产现代所需的内容。为了节约成本，很多年画的制作工艺粗糙，色彩上寻求强视觉刺激的色彩组合如高纯度的

红、绿色未经调和就使用；线条上也不如之前的精细均匀；题材内容方面，门神作为主流，小说、戏曲题材明显增多；画面尺寸上，绝大多数都进行了缩小；整体艺术品质下降。上海为了迎合新兴市民阶层的审美趣味，年画师傅开始以“苏州笔法”，在传统题材的基础上创作上海的十里洋场、租界生活、时事新闻等画面的新的年画，在画图和设色方面大量采用浅红、淡绿等颜色，显示出近代上海大都市的市民趣味。

这种繁荣的气象一直持续到清朝中期，至嘉庆、道光两朝，政局不稳，社会动荡，桃花坞木版年画由盛转衰。

3.1.2. 桃花坞镇的画店与画匠

由于历史上的多次战乱，作品、雕版等相关资料，多已毁掉，今天所能见到的作品以及不多了。从现存的年画作品上，所铭刻的文字，记录了画店名称和工匠的姓名，其中一些作品还标明了画店的地点。目前，有明确记载的清代画店有 40 个；标明作品制作地点是桃花坞的有 12 个；清代苏州地区的画匠有 24 位；共同都有明确记载的清代的画店和画匠共 5。

吕云台画店、吕君翰画店。创办于清初的苏州桃花坞。画店的名称是由创始人吕云台的名字而命名的。从吕云台的传世作品中可以证明以上信息的准确性。比如《今古奇观图》（图 90），作品的左下角，竖向的刻印有“姑苏北寺前吕云台发行”文字，点明了作品的画店名称；姑苏“北寺”原名“报恩寺”，始建于南北朝时期，坐落于苏州桃花坞大街巷尾，点明了作品的制作地点。画面上方，图案空缺处，横向的刻印有“今古奇观图”文字，标明了作品的名称（图.90）。画面中以不同时代、不同的戏曲剧目故事为题材，表现故事中的人物形象及情节。每个格子内刻有题字并标明该戏曲的名称，比如《卖饼》（图.91，1），故事取自元末明初编著的长篇小说（现存刊本署名大多有施耐庵或罗贯中或两人皆有）《水浒传》，武大郎肩上挑着装有炊饼的担子，即将外出售卖烧饼之前与潘金莲离别时的情节。《秋江》（图.91，2），故事取自明代戏曲类作

家高濂创作的《玉簪记》，画中人物是一对恋人，尼姑陈妙常与书生潘必正道别的场景。画面中以叙事连环画形式的构图方案，共 24 个格子，全图共 50 个人物造型。人物形象和动态各不相同，各种景物之间的比例写实，造型生动。从线条中看出，雕刻技法细腻，颜色用浅红、浅黄、浅蓝进行后期印色，暖色较多，配色雅致。

从现存作品看，吕云台的儿子吕君翰、吕天植继续在从事画店的生意；其中有落款的吕君翰作品数量最多，由此推断，吕君翰和他父亲是当时苏州地区活跃的创作者和发行商。吕君翰是长子，在作品《清明佳节图》（图.92）中，画面中心线的下方，竖向的刻印有“姑苏吕云台长子君翰发行”文字，证明了这一点。画面上方空白处，横向的刻印有“清明佳节图”文字，点明了作品的名称。作品取自唐代诗人杜牧的《清明》，依据诗中的诗意，分四个场景的来表现诗中的叙事情景。整幅作品，以叙事连环画的形式构成。刻印精细，线条细腻，色彩淡雅。由此可知此时的年画制作，在画面的构图方法上，已经不是以往以一个内容而构成画面，而是多幅画面的组合，这就使作品具备了更多的观看性和可读性。与武门神类型的年画用途不同，以戏文故事为内容的作品类型，虽然也称为“年画”，但不只在春节时购买和粘贴，平常就作为室内的装饰品出现在墙壁上，它们兼具了伦理教化的功能，对于家庭教育、娱乐都具有一定的意义。

丁来轩画店。在清乾隆时期，由出生于浙江杭州的丁允泰创办于苏州桃花坞，当时应小有名气，从杭州被聘至苏州，作品风格模仿西方写实性技法。他的存世作品可以证明以上信息。如作品《西湖风景图》中（图.93），右下角刻竖向刻印有“姑苏丁来轩藏版”文字，标明了画店的名称和地点；画中的右侧，具体在山的上方空白处，竖向刻印有“钱江丁允泰写”文字，钱江又称钱塘江，是今天的浙江省杭州市，暗示了画匠的名字和出生地。画中描绘的是杭州西湖及周边的景色，以各地风景为创作素材的风景类年画作为年画题材的一

大类，大多以有名的山水、风景为创作题材。值得注意的是，此作品，明暗对比所突显的立体感十分强烈，有着欧洲素描绘画的特点。焦点透视法和排线的运用，带有鲜明的西方绘画特质。这些特点在以往的中国传统的绘画中是没有的。16 世纪欧洲曾派遣多批传教士进入中国，他们在传教过程中有意无意地传入大量的西方宗教艺术品和书籍，其中就包括带有木刻和铜版画插图的印刷品。除此之外，传教士们也借助当时在江南地区兴盛的版刻行业，通过印制天主教宗教画来宣传教义，这就要求传教士们指导当时版刻界的画匠学习西方写实性绘画方法，来制作这类宗教宣传品。在宗教的影响下，江南地区出现大量的天主教徒，其中不少信徒就是画师或工匠，使此时的艺术创作中出现大量对西方写实性绘画的模仿。此幅“姑苏版”的作品，体现了受外来绘画影响之后的中国传统版画的审美趋向。

归鹤轩画店。又称为啸竹斋、一草亭。 画店创办人的真实姓名已无从考证，只有艺名，桃坞主人，是清乾隆时期苏州人。他的存世作品可以证明以上信息。比如作品《雪中送炭图》（图.94），画面上中下三个地方，分别刻印有“偶题于一草亭，桃坞主人”、“归鹤轩”、“偶写于一草亭”文字等，标明了作者的姓名和画店的名称。作品是竖版的木版年画，构图为上、中、下三个部分。上边的第一部分，刻画的是冬季的大雪之后郊外山川的江边，一个人独自在船上钓鱼的情景，此情景大多描写比较幽静清冷的境界，借以抒发自己遭受迫害被贬的悲愤之情。寓意虽处境孤独，但仍要傲岸不屈的生活态度。中间部分，刻印有标题“和靖爱梅图”等字样。取自民间故事。林逋（967—1028 年），字君复，称为和靖先生，北宋著名隐逸诗人。他一生不追求仕途，不娶妻，无子，仅喜欢种养梅花和养鹤，他自称“以梅为妻，以鹤为子”，别人称他“梅妻鹤子”。画中描绘了此情景，寓意人生需要自甘贫困，不要追求荣华富贵和名利。下边的第三部分，刻印有标题“雪中送碳”等字样，取自成语故事《雪中送碳》。“淳化四年的冬天，天降大雪，天气奇冷，宋太宗赵光义派人给京

城里的孤寡贫困人家送柴米木炭的爱民故事”[83,p.356]，寓意在别人危难的时刻，应该及时的给予帮助，施惠于人，才能惠及于人。作品的构图运用了中国山水画的高远法。刻线的刀法、立体的光影效果以及印刷工艺采用浓淡墨色多层叠印的方法，都融合了西洋铜版画技法。是西洋铜版画和中国山水画的混和产物。

王荣兴画店。又称姑苏王荣兴画店、王荣兴老店。创办于清咸丰、同治时期，是由父子俩王念椿和王善增（又称王钧）先后掌柜。王荣兴画店是老店，后分为仁记、溶记两个。但因为仁记无创办人名字信息，故不作为本文的分析对象。本文所分析的桃花坞“武门神”作品中的《门神五子》，便出自王荣兴画店。

王荣兴溶记画店，清末民初，由王念椿创办，溶记全名叫“王荣兴溶记门神年画铺”。作品《花开富贵》（图.95），画面的中心是一个花瓶，瓶中插有绽放的牡丹，寓意富贵平安。两边衬以石榴、桃以及月季花，因石榴的果实籽非常多，有“多子”的象征，桃子象征着长寿，月季花，它的花期很长，象征着长长久久。花瓶的周围是文人的书房常用的物品，如茶壶、书籍、围棋、笔筒、鸡毛掸子、佛珠等，寄情于物，借物言志，将如此众多的物体堆叠在一起，是源于人们对于美好生活的寄托和期盼；为了迎合人们的审美喜好，借用生活中具有吉祥寓意的各种物体进行组合。此画的造型方法上是将生活中的实物进行了夸张的处理，物体有大有小，各不相同，具有装饰图案的美感，色彩凸显暖色调的红色、玫红色和黄色，而且颜色都比较明亮。画中的浅绿色和以上分析的作品以及桃花坞“武门神”类型作品中的浅绿色一致，都是明亮的浅绿色，无疑这是桃花坞年画作品中的色彩特质。

3.1.3. 桃花坞镇门神形象的艺术特征

鞭锏门神，*王荣兴画店，对，86x46cm，清末，桃花坞，水性彩色木版，苏州桃花坞木刻年画博物馆藏*

此幅作品（图.96），构图上延续了“顶天立地”式的方案。作品的垂直长度为86cm，水平长度为46cm。背景中没有刻印文字和装饰图案。

头部与身体的长度比例为1：4（图.97）。肩宽、颈短、个子矮，头部非常突出，头大膀阔，体形壮实，显得魁梧有力。所有这些特征在中国文化认识中是武士型将军的标志，同时，临近肩膀位置的胳膊明显比临近手的胳膊粗和宽，是力量的象征和表达，这与我们现代人的认知一样。

两侧将军的动态,仿佛蹬地向前的姿势。尉迟恭靠近外侧的右胳膊举起，举起来的手腕高出头顶，手中紧握着兵器“鞭”，向人物的左上方，斜向的举起兵器，呈现出挥舞打击的状态；处在画面内侧的左胳膊露出来了一部分，没有举起，左手位于腰的位置并扶着兵器“箭”的前端，属于放松的状态。位于画面内侧的左胳膊后边有两支旗帜，旗帜的装饰图案和飘带的尾端方向与兵器的大致方向一致。脸部的朝向则是斜看向以门缝为中心的画面的内侧方向，与身体的动态呈现出一致的运动趋势，这样的动态处理强化了整个人物的运动方向。

右侧秦叔宝（图.98），的身体各部分的动作姿势与动态方向上与左侧的人物以整组画面的中轴线为中心镜像对称。手中所持的兵器和肩膀、腰部的兵器与旗帜的位置、动态方向也是以整组画面的中轴线为中心而相向对称。不同的是右侧人物的左手中所持的兵器是“锏”,左侧人物的右手所持的兵器是“鞭”,但两人所持兵器的方向也是镜像对称。左、右两个人物在动态上大面积的以整组画面的中轴线为中心而相向对称，在视觉上强化了整组画面的统一性。

左右两人相向对称并且都是长的脸型比例，整体以圆形为主，头顶所带的“胄”的造型和图案也一样（图.99）。面部的边缘线的线条处理，没有过多的起伏变化；并且都没有画脸谱的图案，额头部分也没有图案，受戏曲脸谱的影响相对较小。两侧人物整个面颊的颜色偏深，这可以从两个人物中，脸与手的颜色差异上看出来；从画面近处的眼角看，在外眼角的下眼睑处，至颧骨的

地方都画有颜色，暗示出脸部的正面和侧面之间的立体转折关系；额头部分和帽子相连接的位置从左至右在额头部分都画有较宽的颜色，这和现实中的人物在受到光线照射后所呈现出的明暗情况接近，有光影明暗的表现。下巴和能看到的脸颊侧面都画有较宽的颜色，暗示脸颊下侧的厚度和立体感。另外，人物动态上的姿势显得凶猛，而门神嘴巴紧闭，表情相当平静和温和。根据图像学中尉迟恭和秦叔宝的胡子形象，此处尉迟恭是络腮大胡须显得彪悍，秦叔宝是三条长须显得文雅。

细节的丰富性体现在服饰与装饰图案上（图.96），尉迟恭身穿胸部带有龙形图案的“袍”。位于画面内侧的人物左肩膀处和两个腿的部分都为了保护四肢穿着“铠甲“。两腿中间并没有”鱼形“的服装配饰，取而代之的是斜向画面外侧的”袍“，它的下半部分由海浪纹的图案。腰的部分，配的是兽头图案的腰带；腰的两侧都有垫衬，以”回直形“的图案作底，上面点缀有花朵的图案。左侧人物因胡子的遮挡看不到胸部的“护心镜”，右侧秦叔宝在中间胡子的靠近上方三分之一的地方,露出了一小部分。举起的右侧临近肩膀的胳膊，没有铠甲表现，而是描绘了它的内侧部分，这与朱仙镇的年画在这部分的处理都不同；处在画面里边的左胳膊，描绘了保护着大臂的铠甲，铠甲由云形和线形图案安组成。

两侧门神的帽子的造型都一样。靴子，鞋底的上边画有海浪图案，脚背是横向的交错的线形图案，鞋尖有云形的装饰图案。‘鞬”和“櫜”都没有出现在身体的前方，而只在腰部露出了一小部分，因为所能看到的面积太小，判断不出是哪种造型。两个人物分别都配有 3 支旗帜，旗帜中心有文字“令”；由中心向外有两圈三角形的线条所组成，边缘处有大量的三角形的小飘带。总体来说，两侧人物所穿的服饰、铠甲、帽子、鞋、配饰的结构和装饰图案类似。

两侧人物的线条处理，整体连贯、粗细均匀,总体以细的弧形线条为主，根据所处理的部分不同，局部的线条也有粗细变化，主要集中在头部的粗细变

化和对比上，增加画面的丰富性。装饰图案的部分，大面积的颜色覆盖在底层的黑色线条上。从脸部的脸颊部分的颧骨周围，所画的红色区域的边缘看有晕染的效果，与刻版所印出来的边缘比较整齐和颜色比较均匀的效果不同。

从整幅画的色彩分析图中（图.100），可以看出，主要用了除黑、白两色以外的共用了 5 种有彩色，按色彩所占画面的面积由大到小排列依次是：红色、紫色、黄色、桃红色、淡绿色。整幅画运用最多的是红色。从色彩对比的位置上来看，最大面积的色相差异在所穿衣服的袍的部分，左侧的举起的胳膊和大腿周围两侧的颜色是紫色，右侧在这些位置用的是红色；从色相对比的角度来分析，即紫色与红色的对比。这样的组合使画面色彩绚丽，鲜明雅致。同时两人的举起的胳膊和大腿周围的袍，都位于以门缝为中心的向画面外侧的四周，并且这种靠近画面边缘四周的大面积的对比，容易在较远的距离引起观众的注意，使观众停留，以便去欣赏局部的、小面积的细节差异。在更小面积的对比中，为了在画面左右两侧的用色上有更多的呼应，比如：肚子部分的龙形图案周围、腰后边的腰带末端、头部耳垂下靠近胳膊地方的衣服，左侧人物用红色，右侧用紫色。从单个人物的色彩分析可以看出，左侧尉迟恭（图.101），用色面积最大的是紫色，整体的明度比较低；右侧秦叔宝（图.102），用色面积最大的是红色，与左侧比，明度比较高；这种在浅色背景上，左侧的主要形象的明度低，有重量感和下沉感；右侧的主要形象的明度高，有轻盈感和上升的感觉，这种左侧下降右侧上升，在整个画面中产生逆时针的运动效果；紫色与红色的组合对比，对比强烈；其它颜色的组合，交错搭配，丰富了细节。

秦叔宝和尉迟恭手持斧头（身旁有财神）*，王荣兴画店，对，61x32cm，版印笔绘，清末，苏州，原藏于苏州图书馆，现藏于苏州桃花木刻年画博物馆*

与大多数作品的人物位置不同，此幅作品左侧是秦叔宝（图.103）。纸张的线性比例接近门的形状：垂直长度为 61cm，水平长度为 32cm（图.104）。

将军和身旁的小个子财神占据了纸张的大部分（图.103）。人物以天然纸色为背景。

两位将军手持大斧头，而并非鞭和锏。手持大斧头是南方很多地方门神的常见形象，而在北方则罕见。大斧的吞口处有一个形似龙头的神兽形象，这是“睚眦”,是传说中的龙生九子之一。按明朝孝宗时期的内阁首辅李东阳（1447-1516 年）所著的《怀麓堂集》卷七十二中的说法，睚眦是龙的第二个儿子。据说，睚眦好斗，所以古人喜欢把睚眦的形象装饰到兵器上，可以起到威慑人的力量。而把睚眦装饰到仪仗兵器上，则增加了仪式的庄重和威严。

门神身前各有一位个头较小的财神，头上都戴官帽。左边那幅，小财神是红色的脸，用短线条所刻画胡须，穿红色战袍，双手捧着写有“招财进宝”汉字的条幅，含义是招引进财气、财宝，进入家庭，期望发家致富。通常称“招财使者”，根据明代神话小说《封神演义》的描写，原为姚少司的同门师兄弟陈九公，后被封为南路的招财使者，是道教的五路财神之一。

右边那幅，小财神是白色的脸，没有胡须，穿浅绿色战袍，双手捧着写有“四季兴隆”汉字的条幅，四季，即春、夏、秋、冬四个季节，每季三个月。兴隆，即兴旺隆盛。期望一年四季都兴旺发达的愿望。称“利市仙官”。“利市”，在俗语中是走运、吉利之意，又指贸易所得的利润。“利市仙官”最受商人欢迎。原为赵公明的徒弟姚少司，后被封为北路迎祥纳珍财神，是道教的五路财神之一。其它三位为：中路为武财神赵公明，是后世人们认为的主要财神。东路财神招宝天尊萧升。西路财神纳珍天尊曹宝。道教的五路财神是从中国古代的“五路神”发展而来的，“五路神”又叫路头神、行神，指的是五祀中所祭的行神。“五路”指的是东西南北中，这五个方位。后来五路神被人格化；到了清代，五路神就被当成了财神。表达了中国劳动人民辟邪除灾、祈求财富的愿望。

在门神旁边加这样的财神或者加《麒麟送子》、《五子登科》之类的传说形象，是南方门神的一大特色（图.105）。

尉迟恭位于画面右侧（图.103.Б），左侧的秦叔宝与他镜像对称。。将军头部和身体的比例为 1:3（图.106）。为了突出将军的显赫地位和身后大旗的高大,对财神的比例进行了缩小。将军站立的身体和脸是正面的面向于观众，与大多数年画制作产地的作品是侧面不同。尉迟恭的表情平和，与北方画派的风格不同，并没有凶狠的表情。两位将军的腰后边都配有一把剑；都一手在高处持斧头，一手在低处叉腰，表现出自信且气定神闲的状态。画面的小个子财神，身体都侧向于画面的外侧，程弓形站立姿势，头昂起，眼睛看向前方。双手握着条幅，一高一低，程倾斜的方向（图.107）。两人背后都有六面旗帜，中心有“太极图”图案，具有主宰和平衡一切的含义；每侧三面旗帜，都飘向于身体的外侧。以上的方向差异与竖向的将军身体、斧头组合在一起使作品丰富耐看。

两侧的两位将军和财神的服饰以及所用的图案都一样并对称。肚子部分的袍上有龙形的图案，代表高贵的地位。从色彩分析（图.108）中可以看出，两侧门神的色彩比例相同。因此，颜色出现最多的顺序表现为：红色、浅绿色、玫红色、紫色、黄色。在整幅画面当中，左右两侧在同一个位置，所用的颜色都一样的地方。而用色不同且差异最大的位置，是位于人物面部的肤色（白色与深色的组合)以及财神的服装部分（红色和绿色的组合)。因此，这些部分便是作品的视觉焦点。

秦叔宝和尉迟恭手持斧头和鞭锏(五子登科)*,王荣兴画店,对,83x46cm,版印笔绘，清末，苏州，原藏于苏州图书馆，现藏于苏州桃花坞木刻年画博物馆*

纸张的比例接近门的形状：纵向长度通常为 83 cm，横向长度通常为 46 cm（图.110）。位于左侧画面中，将军的肩部旁的空白处，竖着印有“王荣兴”三个繁体的汉字，它表明了印制作品的画店名称。人物以天然纸色为背景。

从将军的胡须特征判断，左侧是秦叔宝，右侧是尉迟恭（图.111）。两人都头戴盔身披甲，身穿蟒袍，一手持斧头，一手托着鞭或锏。两人身前各围着五个男童，位于中间的一个男童骑着象征祥瑞的神兽“麒麟”（图.109）。

五个男童是由汉语的成语“五子登科”转化而来（图.112，Б），寄托了人们期望子孙后代都能成为栋梁之才。“五子登科”取自“窦燕山教子”的故事。相传五代后周的蓟州渔阳人窦禹钧（窦燕山）年龄过了三十岁还没有儿子，他听取祖父告诫后 ，接连喜得了五个儿子；五子相继都在“科举”中取得佳绩，并成为朝廷官员；此故事之后成为求学家庭的榜样。宋代江少虞《宋朝事实类苑》中曾记载：“窦禹钧与其子皆学问渊博、分管政事，为朝廷所器重，擅乐章，又擅星历”[84,p.990]。“五子登科”中数字“五”的演绎可以探究出民间求全、求美的心理内涵，中国古人认为“三人为众，五人为伍”。“数字“五”以“天地之中数”而被世人所崇尚，所以以五子来表达人丁兴旺，五子登科的求吉心理”[85,p.18]。明清时“科举”考试制度繁盛，它是中国历代封建王朝通过考试选拔官吏的一种制度,是当时士民阶层走上仕途的重要途径。五子登科的盛传正与当时的政治思想与社会心理密切相关。明太祖朱元璋曾经诏曰：“使中外文臣皆由科举而进,非科举者毋得与官” [86,p. 1696]。清代延续了明代的此项制度，使科举益盛。这使得当时的读书人埋头于四书五经和八股文的知识学习之中，希望能够一举成名，从而跻身官场，功成名就。子孙的前途历来为人们所重视，在这样的社会环境下，五子登科的吉语寄托了人们金榜题名的理想，又可作为做官道路上的鞭策，因而得以广为流传沿用至今，并渗入到中国传统文化艺术当中。“五子登科”是中国传统的吉祥祝贺词组,后又演化为“教五子”、“五子夺魁”、“五子高升”等语义相近的词组。过去，

人们经常把“五子登科”作为送给新婚夫妻或者有小孩的夫妻的祝福，有早生贵子，子孙后代前途广大的祈愿。在各制作产地的年画里，“五子登科”题材常作为粘贴在新婚夫妻或有小孩子的夫妻家庭的门上。

麒麟是中国古代神话中的一种瑞兽，明清以来，他的形象是融合麋鹿身体、龙鳞以及龙首、龙尾而成的。中国民间普遍认为，向麒麟祈拜，可以生子，它与象征吉祥的“龙”“凤”“龟”“貔貅”一同合称为五大瑞兽。男童骑在麒麟上是由中国民间传说“麒麟送子”转化而来，据东晋时期王嘉编写的古代中国神话志怪小说集《拾遗记》，所记载：“在孔子的故乡山东曲阜，有一条阙里街，孔子的故居就在这街上。父亲孔纥与母亲颜徵仅孔孟皮一个男孩，但患有足疾，不能担当祀事。夫妇俩觉得太遗憾，就一起在尼山祈祷，盼望再有个儿子。一天夜里，忽然有一头麒麟踱进阙里。麒麟举止优雅，不慌不忙地从嘴里吐出一方帛，上面还写着文字：“水精之子孙，衰周而素王，徵在贤明”。第二天，麒麟不见了，孔纥家传出一阵响亮的婴儿啼哭声，孔子出生了”[87,p.70]。男童骑在麒麟身上，比喻麒麟从天而降，送贵子前来人间。

此幅作品的五个男童是由“五子登科”与“麒麟送子”两种祈愿所组合而成的。此对门神画既有将军守护家门，又有期盼儿子降临和子孙登科及第的寓意，一图之中文武并重。这种式样的秦叔宝、尉迟恭门神画在北方流派中是不多见的。

两侧画面中的将军、五个童子和麒麟的图像镜像对称。将军头部和身体的比例为 1:3（图.113）。为了突出将军的重要性，将五个男童和麒麟的比例都进行了缩小。将军身材魁梧，头大臂粗，以显示门神的体力和力量。

将军站立的身体微微倾斜，腰后佩剑，脸是正面的面向于观众，胡须都飘向画面的中心。两人背后都有六面旗帜，每侧三面旗帜，都飘向于身体的外侧。将军们靠近画面外侧的手被肚子所遮挡，都手持竖直的斧头。与另一只手所持的、斜向的靠在肩膀上的鞭和锏，产生方向上的对比。肩膀和手臂形成流

畅的弧线。从脖子到腰带的中心部分所形成的弧线，是朝向画面外侧的（图.114）。两位将军脸型一样，面部的肤色一样，下眼睑与颧骨的位置涂有较深的红色，并且都没有刻画耳朵。左侧的秦叔宝，眉毛由 7 条细长的曲线组成，脸周围的胡须依旧是三捋浓密的胡须，表情十分温和；右侧的尉迟恭，眉毛则用了 7 条细长的直线组成，一整片密集的胡须，表情严肃。

位于中间位置的男童骑在尾巴上扬，张嘴露齿的麒麟背上，男童和麒麟的面部朝向画面外侧，头戴黑色官帽，手捧如意，寓意为如愿，心想事成（图.112）。他的两侧，左右各有两个男童，并且他们脸的朝向都彼此相向。除了位于将军内侧的手旁边的男童是站立的，头戴金盔，手握宝瓶，瓶中插有一支竖着的兵器“戟”，寓意官职上升；而其它三个不带帽子的男童都呈跃动的姿势，前后簇拥。位于画面最外侧的男童，双手举莲花，莲”与连续的“连”谐音，此处寓意“连生贵子”，期望男孩出生很多，其中不包含女孩；位于他身后的男童，则手持宝盒，寓意将拥有财富。紧挨着麒麟尾巴后边的男童，双手举这一个斜向的“仪仗扇”，它不直接用作扇风纳凉，而是权力与地位的象征。五个男童的姿态各异，视线也看向不同的位置，与目视前方、岿然不动的将军共同形成了异常丰富的动态对比效果。

将军、男童和麒麟的造型、服饰以及装饰图案，两侧都一样并镜像对称。值得注意的是，此幅作品中的斧头中有圆形的红色“钱币”图案，这个图案还出现在站立的男童手中抱的宝瓶和瓶中插的“戟”旁边。“金属钱币的特征是方孔的圆形。这种方孔圆币是秦代开始铸造钱币以来一直到 1911 年中华民国成立之前，通常使用的钱币形状。在中国，钱作为吉祥和富裕的象征，同时也有辟邪的作用”[88,p.1086, 2142]。

从色彩分析（图. 115）中可以看出，两侧门神的色彩比例相同。因此，颜色出现最多的顺序表现为：红色、浅绿色、玫红色、紫色、黄色。在整幅画面当中，左右两侧在同一个位置，所用的颜色都一样的地方，体现在以下部分：

肩膀及以上区域的旗帜、帽子和斧头，特别是左侧的秦叔宝的脸部涂了大面积的颜色和右侧将军一样。肚子区域，袍的龙形图案和腰带的兽形图案；五个男童的脸部、发型和帽子、鞋子的配色相似。

而两侧用色不同且差异最大的位置位于：披在将军肩膀和腿部的袍，以及麒麟尾巴旁的男童所穿的袍，左侧用红色，右侧用紫色；将军胳膊处的铠甲上的图案，骑在麒麟背上的男童和将军肚子区域袍的颜色，左侧则用紫色，右侧用红色；麒麟的身子、画面中外侧的两位男童所穿的袍，左侧画面用的是绿色，右侧画面用的则是红色。

桃花坞镇的制作工艺和朱仙镇的三个步骤一样，但又有所不同。在第三个步骤的印色之后，用毛笔沾赭石色，只在人物脸颊处画上大块的颜色，对人物的脸进行更具体的描绘。

桃花坞镇的尉迟恭和秦叔宝门神形象，站立式的人体比例呈现的是 1：3。两侧将军的脸型轮廓、面部表情、嘴巴特征都一样，性格的差异主要体现在胡子的特征。眉毛和胡须都用的是多条细线条组合的方案。外眼角，都不用黑色线条来表现眼睛的形状。脸颊的部分都涂有颜色，用来表现脸部的体积。颜色鲜艳且明亮的红色和绿色，在画面中占的面积比较大，作品鲜亮夺目。在两侧位置相同的区域，多使用的是较强对比色的颜色组合，如红色和紫色、玫红色和浅绿色。铠甲、服饰、动物及物品上的装饰物都刻画的很精细。线条的刻绘上,整体连贯、粗细均匀,总体以细的弧形线条为主,根据所处理的部分不同，局部的线条也有粗细变化，主要集中在头部的粗细变化和对比上，增加画面的丰富性。装饰图案的部分，大面积的颜色覆盖在底层的黑色线条上。从脸部的脸颊部分的颧骨周围，所画的红色区域的边缘看有晕染的效果，与版刻所印出来的边缘比较整齐和颜色比较均匀的效果不同，是用毛笔最后手绘上去的。

3.2. 绵竹门神年画的发展历史、艺术表现手法和图像含义

3.2.1. 四川绵竹木版年画的历史起源

“中原中心论”的历史观认为，中原地区是中华文明的发祥地，科技发达、人文荟萃，以中原文明为中心向周边地区不断的作单向的影响。“但大量的考古发现，印证了自新石器文化以来，长江中游的江汉平原等地区已出现“古国”，长江流域的“巴蜀文化”至少可追溯到殷商初期”[89,p.37]。成都市属成都平原，位于四川盆地的西部，常年气候温润，水源充沛，植被繁茂，自然资源丰富。汉代时期，这里已经是重要的人口聚集区。《后汉书》中蜀郡功曹李熊描述：“蜀地沃野千里，土壤膏腴，果实所生，无谷而饱，女工之业，履衣天下，名材竹干，器械之饶，不可胜用.又有鱼盐铜 银之利，浮水转槽之便”[90, p.3]。成都一直是四川地区的首府所在，甚至是多个独立政权的都城。秦朝时统治阶级施行的“移秦民万家实之”政策使成都人口骤增，并且，秦在政治经济上推行“与咸阳同制”[91,p.70-76]。秦孝文王（公元前 250 年）时，四川地区的长官李冰修筑了使这里成为“天府之国”之称的“都江堰”水利工程，改变了四川地区的交通状况和农业灌溉系统。皇帝对艺术活动的喜欢和推崇扶植，是促成唐代绘画艺术繁荣的重要原因。“高宗、太宗皆擅绘画，王族亲贵等，亦以能画擅书名于时”[92,p.13]。安史之乱和黄巢起义时，非但没有影响到此区域，反使成都两次成为朝廷临时的首都，是唐代的另一个重要的政治中心。这不仅促进了此地经济的繁荣，也促进了此地绘画艺术的兴盛，且持续到宋代，画家们活跃于宫廷和道家、佛家的寺观内进行艺术创作。大规模的创作活动带动了当时整个民间文化的兴盛，对四川年画的早期发展产生影响。唐代时经济、外来文化的融汇发展，都凸显了对雕版印刷的迫切需要，传统低效率的抄书方式早已不能适应快速增长的图书需求。同时，由于具备了印刷术应用与发展的物质基础和技术条件，雕版印刷在这里能够迅速的发展，使成都成为唐代初期印刷事业发展的中心之一。现存四川博物馆的《陀罗尼经咒》（图.116），是成都市望江楼附近出土的唐代印刷品，画面中刻印的“成都府

成都县龙池坊卞家印卖咒本”的文字说明早在八世纪中叶，成都城内雕版印刷已经开始流行。另外必须提及的是，唐代四川的造纸手工业非常发达。中国古代版画最早应用于宗教故事、带图的日历书籍，后发展至书籍插图、花纸、年画等上的刷印。以成都为中心，附近各县都有年画作坊，绵竹是其中规模较大的一个。绵竹市位于四川盆地西部，离成都市八十多公里。绵竹这个名字，“因为它在位置上临着绵远河（绵水），而且又生长着很多竹子，所以这样命名”[93, p.14]。竹子是造纸的原料之一，竹子资源的丰富也带来了造纸业的兴旺，这是绵竹年画得以产生和繁荣的一个重要的客观条件。造纸业不断发展和革新，促使绵竹用本地土纸实验成功莹白细腻的“粉笺纸”，使绵竹年画用纸能够以低廉的成本达到档次相对较高的艺术效果。

绵竹年画起源的具体时间无法确定，但可以推断，最晚出现于明朝。明末清初，由于战乱频繁，四川省的人口下降，年画的发展停滞，直到清朝的乾隆、嘉庆间才开始得以恢复。

清代中期，全国各年画产地的大发展时期，各地普遍兴建会馆，其中包括绵竹年画，四川地区大多数都聘请绵竹画匠彩绘梁壁，在此背景下，年画画师的水平在艺术实践中有所提高。在竞争压力下，年画作坊从内部管理到制作工艺环节都逐步完善细化，出现了有特色的流派和个人风格。

那时艺术家们自发组成的民间行会组织“伏羲会”，每年两次对各种年画进行评奖，更促进了艺人之间的竞争、交流和众多画店的发展。年画市场需求的扩大，同时也刺激了生产，外省和本地画商不仅卖向省内，还远销至现在的越南、缅甸、印度及东南亚各国。但至民国初年由于政治的动荡，军阀混战，土匪横行，大量的造纸厂遭抢劫或者烧毁，年画作坊纷纷倒闭，内外因素的交织使得年画销量锐减，绵竹年画日趋萧条。

四川民俗中的年节习俗，带有的复合型特点，这是由于历史上的大规模移民，第一次发生在元末明初，第二次是明末清初的“湖广填四川”。年节习

俗在内涵上基本与中原地区民俗是一致的，但也有其不同之处。例如，灯会与灯市相结合是四川独有的民俗特色，是民俗活动的高潮，更是四川地区特有的民间文化。四川地区的人们喜欢聚一起庆祝、游赏，宋代就有“西蜀游赏之盛甲于天下”的说法。并且其游赏习俗常常与各种艺术表演相结合，如绵竹民谣“东门河坝去看花，南华宫里去看画。描写了年末要赶画市，足见民俗活动的繁荣。每年的农历腊月初一开始，“南华官陈设门神门签画条桃符”，年画每天要销售到夜晚，直到腊月三十为止”[94,p.162]。

绵竹年画受四川地区的戏曲（称为“川剧”）影响大。“川剧”艺术由高、昆、胡、弹、灯五种声腔艺术揉合而成，曾一度融入四川地区的百姓的精神生活中。戏曲艺术家的表演是四川人民所喜爱的大众娱乐活动，因此，绵竹所产的年画有许多元素的灵感来自于演员和剧目本身。同时，川剧艺术对绵竹年画的影响也远不止题材和形式，画匠们依据川剧的剧目绘制年画。最具代表性的作品是清光绪年间绵竹画师黄瑞鹄创作的《迎春图》（图.117）。这幅作品和宋代张择端的“清明上河图”(图.24)，都生动地再现了民俗民风。图中除了对市肆街景和迎春过程的细腻写实，还描绘了“高妆台阁”沿街演出的情境，画面表现了当时“川剧”中的戏曲片段。绵竹年画中的戏曲人物，不仅人物的姿势、神态如在戏中，包括服饰化妆、脸谱也全是“川剧”的舞台造型，具有鲜明的地方特征。如以神荼、郁垒的形象为基础的门神画（图.118），刻画成戏曲舞台的形象，战袍的结构和装饰趋向于简化，色彩更加浓郁。另外，后背上增添了四把三角形的彩色靠旗，是戏剧的典型特征。

绵竹年画早期的发展还深受寺庙和道观中的壁画的影响，根本原因是为了躲避战争的影响而转移到四川地区的大批文人学士，以及画师当中有道家、佛家信仰的人比较多。比如，传说中的一人得道鸡犬飞升的神仙严君平，就是绵竹人，绵竹自古有福地的称呼。也有与藏传佛教密宗关系密切的“祥符寺”[93,p.15]。佛教文化在这里相当的兴盛，年画的技法与内容方面深受佛教文化

的影响，并且从神像的雕刻与塑造中汲取了营养。直到清末，许多年画艺人往往是在画年画的同时，又画寺院壁画或者是塑神像。在流传至今的绵竹年画，如“天王”（图.119）、“家神”（图.120）和“赵公镇宅”（图.121）等，从内容到形式都与道观壁画中的类型相似，彩绘方式和线条的审美趣味也与寺庙中的相似。

绵竹年画里面有一个品类叫做“明展明挂″，″它利用了同类色的阶梯变化，就像庙宇中雕梁画栋的效果”[93,p.18]。而站立式门神，则有时采用沥金、堆金或贴金的方式，在阳光照射下具有浮雕效果，这种技艺在本文所分析的作品中也有出现。

总体而言，绵竹的木版印刷工艺与其它地区基本一致，不同之处体现在印制工艺的第三个步骤，用毛笔进行手工彩绘；并印制小的装饰图案的印章，用于装饰衣服、头盔和铠甲。

在第三个步骤的印色阶段，只用黑色印制人物的轮廓线条，之后的步骤是：先用白色画手、脸、袖口、鞋底。之后用透明的金黄色涂在铠甲、头盔以及其它金属装饰物的区域。完后用橙色、蓝色、红色、淡绿色、黄色，画大面积的衣服等区域；这些大色块，都是用“原色”直接画上去，这样的结果能使画面的色彩鲜艳。在此基础上用金色、银色作为调和色，画旗帜的边缘部分。当画完大面积的色彩之后，开始彩绘脸部，这一步骤被称为“开相”：首先，用桃红色加白色、黄色，调和成肉色，画在人物的脸上，称为“上相粉”。其次，用“鸳鸯笔”（民间艺人自制的一种扁的齐头笔，有宽有窄，当地称作“鸳鸯笔”。使用方法是：在画颜色时，笔的一侧沾水，另一侧沾颜色，在纸上用熟练地手法，转动笔头，而形成颜色上均匀的浓淡变化）彩绘脸颊、眼皮和耳朵，用“羊毫笔”沾赭色画鼻子、耳朵的线条，然后再画眼珠和瞳孔。接下来，勾画眉毛和胡子，之后是嘴巴。最后用“勾金”（用毛笔在人物的衣服上画出金色花朵的图案）和“花金”（用雕刻着“花纹”图案的木头-这种工具在当地

有被称作“花戳子”、“花花”，沾上金色或印色，印在人物的衣服上）方法去表现衣服、裤子和帽子中的装饰图案。

3.2.2. 绵竹的画店与画匠

绵竹年画在发展过程中，曾兴建很多画店，分布在城内及城郊。然而，如之前以及指出，中国民间木版年画的创作是民众集体意识和集体劳动的产物。大多数作品都不署作者的名字，好的作品流传在各作坊翻刻，很难查考原作者。民间画匠的生平材料也 很少见诸文字，因此大多湮没无闻，大部分画师的作品亦无法考证。在清代，最著名的并且明确记载有画店名称、创办人名字和所聘请的画匠信息的，且以上要素都同属于一家画店的，寥寥无几，，仅有 1 个：云鹤斋画店。另外，由于多数民间画师的社会地位不高，但师徒相传，颇有一些卓越的技巧。清代，记载有画匠名字信息的，共 31 人。记载有画匠详细信息且有作品传世的，共 3 人：孟世康、黄瑞鹄、邓朋先。因此，本文对这三位画匠和他们的作品进行分析。

孟世康（清光绪年间，生卒年不详），绵竹人，著名画师，擅长人物画。但没有完整的作品存世，仅雕刻有图案的木版，现存于四川绵竹年画博物馆。如（图.122)是作品《百寿图》中前 4 幅的雕版（雕刻有图案的木版)，共有 8 福雕版。(图.123)则是在雕版上敷上纸张，之后用黑色的墨，拓印之后的效果。此画由 8 幅竖条型的画所构成，这种形式的画在中国称为＂条屏＂（是国画、书法等创作及装裱的一种形式。一幅画单独悬挂的称“条幅”。多幅画并列悬挂的称“堂屏”或“条屏”。＂条屏＂一般为偶数，从左向右悬挂)。作品中每个竖条型中都画有十几位百岁老人，一共画有 100 个，所以称为《百寿图》。描绘了他们丰富的生活状态。比如有的在郊外草地上野餐，划拳；有的在演唱戏曲，听戏者围着演唱者；有的谈琴，下棋；有的在江边垂钓；有几个相互搔背，爬树、乘鹿；还有空中那几个骑鹤乘云的道法高深的老人，已经将其神化。

整套画延用了中国传统山水画的构图方式，刻线的长短、粗细、顿挫也体现了传统绘画的特征。画面中内容丰富、雕刻技艺精细。

绵竹最著名的画师是黄瑞鹄（1866—1938 年），字宗翼，生于绵竹城关。黄瑞鹄过着狂野的生活，主要收入靠卖画，要价不高，据传斗米就可以换一幅巨幅作品。正因为如此，黄瑞鹄的作品得以流传下来。其中一些作品是绵竹年画的精品，如作品《迎春图》被定为国家一级文物（图.117）。作品具体地记录了清代绵竹县立春时盛大的民俗活动，全图长 600 厘米，高 37 厘米，画面以横向形式出现，表现的内容多且有连续性。描绘了 400 多个人物，也详细地刻画了城市景观，整幅画充满了浓郁的生活气息。画卷表现了迎春、报春、游春、打春的全过程，整幅作品的采用了叙事性的写实手法，手绘的线条勾画流畅，人物栩栩如生，生动再现了清朝时绵竹迎春会的盛况。

邓朋先（1849-1941 年），字广才。邓朋先自幼随父亲学习绘画和装裱，后又到绵竹市的安县跟名师马贵和沈元章研习彩塑。中年后，已成为绵竹年画作坊中多才多艺的画匠。其中他创作的具有讽刺意味的年画，最为典型，如作品《三猴烫猪》（图.124）。画面中有一张方形的桌子，周围坐着三个猴子和一头猪，正在玩四川纸牌进行赌博。聪明的猴子趁着猪在调戏妇女的时候，为了作弊而串通在一起，暗中用脚指头夹着纸牌在桌子下面相互交换，而猪却毫无察觉。猴子精明的表情和猪的愚笨形成鲜明的差异，作品构思巧妙，形象活泼，幽默诙谐。＂烫＂在四川话中包含有哄骗和恶搞的意思。是绵竹年画中非常具有特色的讽刺类型作品。

穆桂英和梁红玉，*作者不详，对，52×34cm，清末民初，绵竹，版印手工彩绘，四川绵竹年画博物馆*

画中描绘的是两位宋代的女英雄。值得注意的是，清代四川绵竹印制的门神《穆桂英、梁红玉》（图.125），但不知是由哪个画店和画匠所制作。此幅作品很有特色，因为画中形象不是传统的男性武士门神，是两位宋代著名的

女性英雄。穆桂英是明代嘉靖年间的熊大木《北宋志传》（又名《杨家将》《杨家将传》《杨家将演义》，主要内容为杨家将抗辽事迹)小说中的女英雄，生长于山东穆柯寨，智勇双全，擅长骑射。因在战场上与杨宗保交战并将其活捉，后与他成亲并归于宋营的杨家将之列，是杨家女将中的著名人物。在抗击辽的侵扰时，作为女性的穆桂英也披甲征战，屡获战勋。梁红玉，是宋代著名的抗金女英雄，古籍中没有其详细的名，只称为梁氏。“红玉”是她去世后的各类野史中所取的名字，首现于明代张四维所写传奇《麒麟记》（又名双烈记）中。她是韩世忠的妻子，被封为安国夫人。建炎四年（1130 年）在黄天荡战役中，和丈夫韩世忠共同指挥作战，阻击了金兵，又被封为杨国夫人。她们两人都是中国古代文学作品中人们所喜爱的女英雄形象。民众们将女性英雄归入到门神行列，显示出，以男性中心社会的传统观念在某种条件下，承受到自下而上的冲击。

此对门神画中，左右两侧人物相向并对称。相貌秀美，一手提刀，一手捋雉鸡翎，腰挎宝剑，一副武将装备。头与身体的动态扭转程度非常大，借鉴了戏曲舞台中的动态片段和装扮。线条细腻均匀，服装上的图案延续了一贯的植物图形，色彩明亮，描绘出女性英雄的气概和神采。

3.2.3. 绵竹门神形象的艺术特征

秦叔宝和尉迟恭抱鞭抱锏，*作者不详，对，110x65cm，版印笔绘，清末，绵竹，四川绵竹年画博物馆藏*

纸张的线性比例接近门的形状：纵向长度通常为 110 厘米，横向长度通常为 65 厘米。人物占据了纸张的大部分（图.126）。人物以天然纸色为背景。

两人侧身并相向站立，一手抚摸着白色的胡子，另一只手都托着兵器，左侧人物尉迟恭手中托的是鞭，右侧人物是秦叔宝，手中的兵器是锏。兵器都靠向一侧的肩膀，在中国，这种持兵器的姿势，有另一种称呼：“抱”。所以，此幅作品也被称为《抱鞭抱锏门神》。

头部和身体的比例为 1:4（图.127）。从人物动态的分析图中可以看出。人体的身体动态朝向画作的中心，即画作的外侧，形成一条活跃的曲线。两人背后都有四面旗帜，中心没有出现图案，每侧各两面旗帜，都飘向于身体的外侧。总体上，此幅作品的在动态的丰富程度上相对简单（图.128）。

两侧将军的头上戴盔，脸型、肤色和胡须的特征都一样，需要注意的是胡须都是白色的，门神的形象更加地世俗化，这种年老的将军样式，在其它年画的制作产地中没有出现过。两侧人物的脸型都一样，嘴巴紧闭，不同的地方体现在嘴巴以上的眼和鼻子区域。左侧尉迟恭瞪着眼睛，眼周围用了多条曲线，增强了脸颊的表情，暗示凶猛的性格。右侧秦叔宝的表情依旧平和。两侧人物脸部的眉毛和胡须的处理法案比较独特，用细的竖线条画出。老将军身着朴素的长袍，袍上画着不清晰的植物图案；肩膀和腿部虽然都有铠甲，但不着重刻画铠甲上面的图案。靴子的鞋底厚，而且是没有装饰图案的朴素样式，由于明清时期规定文武百入朝必穿朝靴，并根据鞋底薄厚程度分为“官靴”和“官快靴”。官靴底厚 ，多用于君臣朝会；官快靴底薄，用于寻常做事或应酬 ，轻巧灵便 。”[97,p.49]，此画中将军们所穿的靴子是“官靴”。这种朴素的服饰着装的样式是绵竹年画的特色，其它年画制作产地很少出现。

画面中的线条非常流畅，粗细不均，显然是手绘出来的线条，并不是通过黑色的“线版”印刷出来的。绵竹年画的制作工艺虽然也有“线版”，但仅起到确定人物轮廓的作用，并且在后续的上色工艺中，全部依赖手工绘制，与其它年画制作产地的“色版套印”工艺有明显的区别。从色彩分析（图.129）中可以看出，两种门生的色彩比例相同。因此，颜色出现最多的顺序表现为：蓝色、玫红色、赭石色、草绿色、浅蓝色。

将军的脸和手的侧面都画有能体现出皮肤色彩的粉红色，手的涂色是用宽的笔刷画出来的，画的没有脸那么精细。左侧将军身穿的袍，用颜色深的蓝色，右侧用深的赭石色，这种组合虽然有色彩的差异，但差异程度并不大。两

侧颜色差异程度大的地方，位于人物背后的旗帜区域，左侧是玫红色，右侧是草绿色，这成为了整组作品的第一视觉焦点。小面积的颜色差异，则位于手臂和膝盖处服饰的环形装饰、身后的腰带区域，左侧用草绿色，右侧用玫红色；从胳膊到膝盖成为了第二视觉焦点。在画面用色上，较少大面积的使用非常鲜艳的颜色。整体而言，整个画面并不华丽，人物肃立并且着装朴素。

秦叔宝和尉迟手持金瓜，*作者不详，对，110x65cm，版印笔绘，清末，绵竹，四川绵竹年画博物馆藏*

此幅作品，纸张的线性比例接近门的形状：纵向长度通常为 110 厘米，横向长度通常为 65 厘米。人物占据了纸张的大部分（图.130）。人物以天然纸色为背景。

与其它的年画制作产地都不同，此对作品的秦叔宝和尉迟恭形象中没有胡须，所以有学者认为两人是宫廷的普通侍卫，但从面部表情的刻画上可以看出，画面中的将军可以追溯到小说中对两人性格的描写；并且在民间，老百姓都是将英雄人物作为崇拜的对象，更不会把无名的普通侍卫的画像，粘贴在可以保护家庭财产的大门上。因此，此幅作品中左侧瞪大眼睛，表情凶悍的是尉迟恭，右侧表情平和的是秦叔宝。两人侧身并相向站立，头戴盔，身穿袍，腰间佩剑，并画有铠甲保护着胳膊和腿。双手紧握着上端有“金瓜”（是南瓜的一种，果实成熟后果皮为金黄色或红黄色）造型的长杆锤，直立在地上，是仪仗兵器。这种样式，也被称为《立锤门神》或《金瓜门神》。

秦叔宝和尉迟恭的头部和身体的比例为 1:4(图.131)。一条胳膊弯曲，握着兵器的上端，另一条胳膊呈弧线，握兵器的中部，两条胳膊的方向，成为人体中动态幅度最大的区域。两人背后都有四面旗帜，中心没有出现图案，每侧各两面旗帜，都向下方飘向于身体的外侧。宝剑斜挂在腰后，斜向的腰带的尾端则位于腰的另一侧。位于腿后的袍的尾端向上方，甩向画面外侧。以上，各种斜向的方向上的差异，衬托出竖直的金瓜锤的庄严感（图.132）。

初次看此幅作品会觉得画的简单，但仔细观察后会发现两侧人物的描绘方案，在同一个位置有很多细微的差异。左侧尉迟恭的脸的轮廓比秦叔宝拥有更多的转折。耳垂只露出了很少一部分，但能看出也比较肥厚。左侧将军眉毛浓密，用宽笔刷画出波浪线表示，皱着眉头，瞪大眼睛，眼白的面积大，眼角画了 3 条短弧线，鼻子画成鹰钩鼻，暗示表情的凶悍；右侧将军的眉毛则稀疏，用细的弧线组合而成，眉头舒展，眼神平静，鼻子也比较圆润，暗示性格温和。嘴巴都紧闭。两侧人物的头盔、手和腿的铠甲边缘装饰物的特征一样，但左侧的朴素，右侧的用白色的曲线勾画出“云”形图案。但在靴子部分，左侧人物穿着战靴，比右侧穿着的“官靴”的造型更丰富，这样的方案是为了强化两人各自的特点。将军所穿的袍和“金瓜锤”上都有植物图案。肩部的铠甲上都画着“鳞纹”图案，左侧人物两腿之间的腰带下，也有此图案的护甲。而腿部的铠甲上则画的是“锁子纹”图案。虽然这些铠甲的装饰图案，并没有用色彩进行详细的后期描绘，显得简单，但仔细观察后会发现，“线版”中雕刻出了非常精细和丰富的装饰图案。将军背后插的旗帜，左侧画面中用粉红色，右侧用的是黄色，都是暖色系的颜色，但右侧的旗帜边缘用深色画了装饰条，使得右侧人物的上半身区域对比丰富。人物的腰带、胳膊和腿部的铠甲装饰的位置，左侧画面中用了粉红色，右侧用的是蓝色。前臂、腿上的铠甲边缘的圆形装饰条，左侧用草绿色，右侧用红色；虽然绿色和红色的组合，是色彩差异度最大的方案，但由于色彩的饱和度不高，在目前所看到的画面中，并不醒目。最醒目的区域，位于两人身穿的袍上，左侧用的是较深的蓝色，右侧用的是红色。总体而言，依据作品的现状，整组画面庄重典雅和朴素，左侧将军没有右侧的描绘的精细。从色彩分析（图.133）中可以看出，颜色出现最多的顺序表现为：红色、粉红色、蓝色、黄色、草绿色。此幅作品的黄色和红色，不鲜艳。可能有以下两种原因，一种是作品被收藏之前，经过阳光的暴晒，使颜色褪去。另一种是，画中褪色最严重的粉红色，由于绵竹年画的制作工艺在上色时，是画

匠手绘上去的，颜色的浓淡程度由画匠自己掌握，在调配粉红色时，颜料过于稀薄，在制作时就不那么鲜艳，并不像“色版印刷”的颜色那么平整、浓郁。

综上所述，绵竹的武士型门神的木版年画形象深受川剧的影响，由于川剧是以“高腔”作为最富特色的声腔，“武生”剧中也有不少高腔的剧目，因此在服饰色彩上也出现了对应的变化，表现为川剧武生的服装颜色差异程度大。所以在川剧《玉门关》中（图.134），武将旁边的配角身着红色系服装，与主角的武生产生强烈的对比；绵竹的年画也经常采用强烈的色彩对比组合。位于人物背后的四面彩旗，从它尺寸的大小和数量上都和现实中川剧在舞台表演中的形制相似。另外，川剧中的“武生”角色在舞台上为了表现出武将的威武姿态，起腿、摆手较高，动作幅度大，受川剧的影响绵竹年画中部分作品的人物动作扭动程度也非常大，和其它地区的同一类主题的年画作品有明显的区别。

绵竹年画中的戏曲人物并不是以标准的肖像画的形式呈现，而是在特定的戏曲情节框架内以鲜明的形象出现。画作不仅准确地传达了参加戏曲表演的人物的姿势和面部表情，而且还准确地传达了演员的服装、化妆。

结论

早期的门神形象与原始人对自然的崇拜、图腾崇拜以及巫术相关，自然物体被用作护身符并赋予它们特殊的保护符号。为了驱邪避害，人们使用自然物中芦苇、桃木和贝类。到了商代，人们为了求得神灵的庇护，守护家庭的门，开始祭祀门，并出现了在门槛下埋葬死去的亲人或动物的习俗。随着时间的推移，这种形式由门下埋葬实体的人或动物转化成在住宅的门上悬挂芦苇、桃木制成的神话故事中的守护神或野生动物的头骨；依据神话传说，人们将门神换成神荼、郁垒的形象，最初他们形象怪异，具有兽形特征，但目的都是为了祛除邪魅。汉代，门的守护神的形象从自然物演变成拟人化的形式。在墓葬中，墓室的门口出现了守门的守卫画像，还有老虎图案的画像石等。魏晋南北朝时期，佛、寺院的门前都供奉着天王塑像或画像，之前神荼、郁垒的形象逐渐从造型怪异的形象转变为武士型将军的形象。同时在南朝时期，公鸡也成为具有驱邪避害功能的门神。隋、唐、宋时期，用钟馗、民族英雄以及将军武士等的形象作为门神，开始较为普遍。 元、明时期，出现了更多与繁荣幸福相关的历史英雄。从唐代开始秦叔宝和尉迟恭的故事产生，并在此后戏曲、杂剧、小说文学的传播下，人们开始更加崇拜这对英雄的人格和其战功等图像学内涵，虽然历史上的英雄人物和名将的门神数量不断增加，但至明、清时期，以唐代名将秦叔宝、尉迟恭为代表的门神形象已深入人心，至今，在各地百姓心中成为影响最大、流传时间最长的守护家园免受邪灵侵犯、解除厄运的一对门神。他们的形象作用规定了门神粘贴位置的原则，即通常粘贴在住宅临着街道的大门上，而不是室内。武士型威猛的将军形象，用来保护家庭免受邪灵的侵害和祛除厄运的降临，也称为“武门神”。

门神图像的版式是由门的形状和大小决定的。中国建筑中的大多数临着街道的大门和院内的门都是双扇竖向的矩形门板所构成。大多数普通百姓家庭的住宅结构以及门的大小尺寸彼此相似，所以制作门神画的尺寸也相似。但需

要注意的是，杨柳青门神年画的尺寸比其它地区的大，这是由于年画通常是为权贵阶层而制作，这些阶层的人们所居住的建筑规模和门的尺寸都比普通老百姓的大。因此，大多数地区的门神年画尺寸为横向 34 至 38 厘米，纵向 58 至 60 厘米；而杨柳青的版画通常为横向 63 厘米，纵向 112 厘米。

分析揭示了清代中国木版年画中，以秦叔宝和尉迟恭为形象的武门神类型的总体艺术特征。尉迟恭以凶猛的将军形象呈现，以吓跑邪魅，以保护家庭，源自古代的守护神中奇异的形象。秦叔宝被塑造成表情温和的将军形象。两位将军共同组成一对完整的图像，并呈现出运动状态的姿势，手中握着兵器或礼器，如鞭、锏、金瓜、斧头等。

人物形象和比例夸张，以显示其武将的强大和力量感。各制作产地对人物比例的处理，从 1 比 3 至 1 比 5 不等。从构图的角度看，形象占据了画面中的大部分面积，左右两侧的人物对称的出现。在印色工艺上，大面积的颜色协调，局部的色彩对比丰富。人物的动态处理方案的共同特征与站立的《鞭锏门神》的稳定性一致，画面中始终呈现出较强的动势用以驱赶邪灵侵犯。一些作品中，武士型门神增加了更多的美好寓意，但都没有影响门神的主要特征即祛除邪魅。当然所有地区的武士型门神年画都有一些共同的特征，包括都手持兵器，充满活力以及战斗的姿势和铠甲的存在。

值得注意的是，随着时间的推移，总体的发展趋势是，在图像中增加了美好寓意的象征性图案和物件。使得传统的门神图像增添了更多的象征意味。

在清代末期，北方和南方风格流派中武士型门神的艺术类型有两个方向，一个是面向于普通老百姓的，针对更广泛的城市居民和村民，北方为朱仙镇，南方为桃花坞，特点是门神的身材硕大、紧凑，在构图上形象几乎占据了整个画面的空间；静态在图像中占主导地位，色彩的装饰性和平面性强。另一个方向是，面向于上层社会的，且受过专业画家影响较大的，北方是杨柳青，南方

是绵竹。人物的比例更接近于现实中人的情况，构图相对没那么紧凑，色彩上使用更复杂的颜色组合，这使得图像更加耐看和丰富。

中国的木版年画的制作，主要由三个环节组成：第一、绘制图稿，第二、印版的雕刻，第三、印色。在年画的制作中，经常使用版印笔绘。北方画派的朱仙镇木版年画的制作工艺沿袭旧法，没有手工彩绘；杨柳青镇在制作的后期添加了手工彩绘，画面色彩复杂，增添的装饰性背景图案使画面寓意丰富。南方画派的以桃花坞和绵竹为中心，手绘的比重更为明显，特别是绵竹，只用黑色印制人物的轮廓线条，之后手绘出面部、服装和装饰物等，最后还使用印章来印制小的装饰图案，增添了局部的细节。南方画派中由于使用手绘，图像中的小细节更多，颜色对比更丰富。

在所有的木版年画中，除了使用黑、白两色以外，每幅作品还使用了至少 5 种颜色，但各个地域所用的色彩组合是不同的。杨柳青镇的组合是：橙色、绿色、红色、蓝色、黄色，运用最多的是橙色。朱仙镇的依次是：黄色、红色、绿色、橙色、紫色，运用最多的是黄色。绵竹市的依次是：橙色、蓝色、红色、淡绿色、黄色，运用最多的是橙色。桃花坞镇的依次是：红色、紫色、黄色、桃红色、淡绿色，运用最多的是红色。希望让门神形象对比更加的鲜明，一方面通过鲜亮的颜色对比从远距离观看时就抓住观众的视觉，比如在制作人物所穿衣服的袍的部分，其中绵竹市的两侧人物，从头到脚都有色彩的对比，而桃花坞镇的则集中在脚以上的区域；另一方面则是戏剧的影响，人物的背后都插有旗帜，面部的造型和装饰，让人想起戏曲脸谱，缩小的人物比例等，这些作品在南方非常受欢迎，

在北方的制作中心中，门神的图像更加浓重，尉迟恭总是咄咄逼人，秦叔宝则是和善的形象。由于北方年画的制作中版印占的比重大，比手绘的毛笔制作出来的黑色线条和图案更清晰、均匀，较少使用过渡色，印色也平整，且较多使用稳定性好的当地颜料。

在南方的制作中心中，有很大不同，秦叔宝和尉迟恭的面部表情的刻画上往往两侧都一样，反差小。图像的轮廓使用了较多的弧线，两人面部颜色的差异小，且较多的使用渐变色。轮廓线用较细的黑线，且经常被后来描绘的彩色所覆盖，这就使得轮廓线的对比度较弱。脸部较多的使用用粉色，为了表现出体积感，更多地增加了阴影和过渡色。

对于今天的中国人来说，年画是中国民间在年节来临的时候用于迎接新年到来，驱邪避灾等为了满足人们对美好生活向往的一种传统的艺术样式。它不仅题材广泛，手法多样，色彩斑斓，地域风格多姿多彩，信息承载量大，而且还蕴含着传统的人文观念。从 20 世纪初，年画业的发展日益凋敝，但它至今留下的材料，仍是中国民间文化艺术的巨大宝库。在 21 世纪的第一个季度结束的当下，人们对科学知识的众多新发现以及处在移动互联网、数字化艺术和人工智能时代的浪潮中，人们的生活方式、审美需求以及对美好生活的向往都与传统时代发生了巨大的变化，但无论在中国的古代和现代，人们“驱凶辟邪，祈求平安”的心理没有改变。这是“门神年画”依然存在的基础，但是它的形式有所不同。当下，由于物质生活的极大丰富，对于“门”和门神形象的理解和认识比以往更加的广泛，比如：汽车的车门也可以粘贴门神；我们所用的智能手机，在屏幕的开和关时，它也成为了一扇“门”，当我们打开手机时，期望看到的图像也成为“门神年画”一种形式。由实体的“门”向虚拟的也可以开和关的“门”转变，由年节时才会用到的“年画”向随时随地为了“驱邪迎福”的“画”转变，并已成为人们日常生活的一部分。认识和需求的转变，使“门神年画”的消费的群体随之改变。在古代购买年画的主体的是家庭当中的成年人，而现代由于互联网和手机的普及，人们利用连接着互联网的电脑和手机，获取门神画的成本更加低廉，途径更加的便捷。消费的主体在成年人的基础之上，加入了更多年轻化的、低龄的人。消费群体的变化直接导致了审美上的多元化，为了满足年轻化的消费群体，艺术家在创作形象时，需要更加适应

这个群体的审美需要，比如门神形象的卡通化和娱乐化倾向。对“神”的认识。随着科学的不断发展和对我们所生存的世界的理性认识，知识的积累和记载比古代更全面，接受教育的机会和知识面更多、更广泛。对于人类早期对外在世界的认识上古代和现代的人有明显的，″万物有灵和到处都是鬼魂的世界″的这种认识越来越淡薄，更多的是对于自然现象和事物的客观认识，不再惧怕未知的事物。古代人们生活在法制不健全，生命和财产安全不能保证的环境下，而现代社会由于中国政府大力推进法治社会建设，人民的生命和财产安全有了更加稳定的保障。同时，互联网智能摄像机的价格比较低廉，在中国的大多数城市的家庭都能安装并购买得起。在互联网环境下，这种摄像机支持着手机能远程的随时查看，就更加能震慑住那些意图侵害我们生命和财产安全的人。思想上对世界的理性认识和生活环境的治安提升，这直接导致对“神”的认识发生了转变，特别是对门神的含义产生了变化从古代神话故事中的“神荼、郁垒”，到现实中的“秦叔宝、尉迟恭”等武将形象，再到现代的把人民警察形象作为门神。和古代人的想法一样，那些有能力保护我们的人或物都可以被我们封为门神，如动物、著名的卡通人物或动漫形象等。

随着建筑技术的发展和人们居住方式的变化，民居的形式也产生了重大变化。在现代，人们生活在以高大的楼房为主的建筑内，大多数的民居大门也发生了变化，由传统双扇的木制门转变为更安全和方便的铁制的单扇门。这样直接影响到现代的人们对门神年画张贴方式的改变，为了顺应这种变化和需求，门神年画的构图转变为菱形。

时代的发展势不可挡，为应对这种变化，需要掌握传统中国木版水印年画这种艺术形式中的技艺以及各个年画区域制作中心特点，包括最受欢迎的门神年画。这就要求我们，不仅需要研究年画艺术形式发展演变的特点，传统的木板年画制作工艺、画匠和各个区域年画制作中心的特色；深刻地审视传统，把握传统中的个性和共性特征；而且还要敏锐的捕捉现代审美需求的变化，依

据需求的变化创作出大众喜欢的艺术作品。因此，在当下审美需求多元化的客观环境下，只有深入研究传统，才能更好的进行创新，创作出具有民族特色的作品。

参考文献：

俄语：

1. V.M.阿列克谢耶夫，中国民间绘画：民间形象中旧中国的精神生活,[M]科学，1966，p.260

2. 王晓，十七至十九世纪：中国木版年画的图像，博士学位论文摘要，圣彼得堡，2015，p16

3. T.I.维诺格拉多娃,戏曲年画与京剧//书籍的纪念碑和东方人们文化史的问题，苏联卢伊万第二十届年度科学会议(报告和通讯)，[M],1986,41 卷，p109-113

4. T.I.维诺格拉多娃,中国民间年画：系统化与阶段性问题//《中国的社会与国家》第二十七届科学会议摘要,[M],1986，第 2 部分，p50-52

5. T.I.维诺格拉多娃，中国民间年画中的传统戏曲（戏曲年画作为研究中国传统文化的视角），博士学位论文摘要，圣彼得堡，2000，p16

6. O.A.索斯妮娜，想象中的东方，中国“俄语”：十八至二十世纪初依据“察里津诺”国家大皇宫展览的藏品 2015 年 11 月 24 日，[M],库奇科沃地区，2016，p213

7. V.S.马斯尼科娃，东西方，历史文学年鉴，俄罗斯科学院，[M],俄罗斯科学院东方文化研究所，2002，p237

8. G.S.古尔蒂亚耶娃，20 世纪中国民间年画：类型学与演变，艺术类型 17.00.09 的博士学位论文摘要，圣彼得堡，2007，p22

9. M.L.蒂塔连科、俄罗斯远东研究所，中国文化精神：百科全书（第 6 卷第三章），[M],东方文化，2006-2010

10. E.A.扎维多夫斯卡娅、P.V.鲁德，在俄罗斯最早的中国民间年画：收藏的史学价值-L.I.施伦卡院士在俄罗斯科学院的人类学与人种学博物馆论文集//民族志，2020 第 1 号（7），p44-75

11. L.I 库兹曼科，中国民间绘画，展览目录，[M],1987，p80

12. 来自俄罗斯国立宗教史博物馆收藏的中国民间绘画：系统化的经验，俄罗斯国立宗教史博物馆论文集（第 17 期），圣彼得堡：圣彼得堡技术与设计大学出版社，2017，p85-144

13. M.L.鲁多娃、N.G.普切利纳，来自俄罗斯国立埃尔米塔什博物馆的中国民间年画，2003 年 12 月 23 日冬宫展览目录，圣彼得堡：斯拉维亚，2003，p287

14. M.E.克拉夫佐娃，中国艺术史，圣彼得堡，[M],克罗斯诺纳达尔：能源部，三位一体，2004，p960

15. Y.G.列梅什科，中国传统年画中的门神形象：船工与现代，宗教研究，第 4 册，2014，p78-88

16. V.V.马里亚宁，十六至十七世纪的中国，传统和文化，[M],艺术，1995，p287

17. I.F. 穆里安，中国传统版画的家庭题材的发展方式，艺术学博士学位论文，[M],苏联艺术学院，1956，p16

18. I.F. 穆里安，中国民间版画，[M],艺术，1960，p122

19. I.F. 穆里安，现代中国版画，[M],国立造型艺术出版社，1958，p42

20. I.F. 穆里安，古代中国艺术中的象征意义和视觉图案，俄罗斯国立东方艺术博物馆科学报告，第九册，[M],1977，p67-74

21. B.L.李福清、王树村，苏联收藏的罕见中国民间绘画图集，北京：民间艺术，1991，p233

22. B.L.李福清，在 V.M.阿列克谢耶夫成果中的中国民间神话，中国传统文化，V.M.阿列克谢耶夫诞辰 100 周年纪念文集，[M],1983，p68-74

23. B.L.李福清，关于中国版画及其俄罗斯收藏家，苏联收藏的罕见中国民间绘画图集，1911，p1-20

24. M.L.鲁多娃，列宁格勒会议中中国民间年画的系统化，国立埃尔米塔什博物馆的藏品，影像，1961，p286-298

25. M.L.鲁多娃，财神和关羽，东方国家和人民，第十一册，[M],1071，p105-118

26. M.L.鲁多娃，中国民 间绘画，圣彼得堡，2003，p65

27. 戴高迪，M.A.比耶利亚耶娃译，年画，[M]，文集，2020，p116

中文：

28. 钱杏邨（1900-1977)，中国年画发展史略，北京：朝花美术出版社，1954/06

29. 郭味蕖，中国版画史略，北京：朝花美术出版社，1962/01

30. 薄松年，中国年画史，沈阳：辽宁美术出版社，1986

31. 王树村，中国民间年画史论集，天津天津杨柳青画社，1991

32. 冯骥才，中国木版年华集成，北京：中华书局，2005 年-2011 年

33. 薄松年 ，中国门神画，广州：岭南美术出版社 ，1998/12

34. 王树村，中国门神画 天津：天津人民出版社，2005/01

35. 杨卫华、程波涛，门神，北京：中国社会出版社，2011/04

36. 殷伟、程建强，图说民间门神，北京：清华大学出版社，2014/04

37. 姚迁，桃花坞年画，北京：文物出版社，1985

38. 周东海，论朱仙镇木板年画的色彩表现，开封：河南大学学报（社会科学版），2002

39. 袁汝波，论朱仙镇木板年画的艺术特色及程式化语言，开封：河南大学学报(社会科学版)，2003

40. 崔秀莲，审美朱仙镇木板年画，郑州：中州古今，2003

41. 胡国正，朱仙镇木板年画艺术，北京：装饰杂志，2003

42. 程诚，苏州桃花坞木版年画的色彩特征及运用，扬州：扬州大学学报，2013

43. 祁百成杨柳青木版年画的生成与流变研究，吉林：东北师范大学，博士学位论文，2021

44. 孙利丹，析朱仙镇民间木版年画的色彩，北京：首都师范大学，2009

45. 谢建华. 论绵竹年画的美学特征. 成都：四川师范大学, 2010

46. 孙光菡，朱仙镇木版年画造型语言的二维化解析与重构，西安：西安美术学院，2014

47. 商亚敏，论中国武将门神画的艺术特征，太原：山西档案/期刊杂志社，2014

48. 童仁杰，清末民初时期杨柳青年画研究，芜湖：安徽工程大学，硕士论文，2019

49. 方夏莲（美），王海霞翻译，福禄寿民间神像考，北京：美术史论·丛刊，1991

50. Alina Martimyanova（瑞士)年画研究·瑞士博物馆珍藏的中国木版年画研究，北京：化学工业出版社，2020/06

51. 1961/04. 于省吾岁、时起源初考北京：历史研究, 1961/04

52. 浙江省博物馆. 河姆渡发现原始社会重要遗址. 北京：文物，1976/08

53. 戴德（汉）等. 夏小正笺. 北京：商务印书馆，1937

54. 少峰等. 殷墟卜辞研究. 成都：四川省社会科学院，1983

55. 萧良琼. 卜辞中的"立中"与商代的圭表测影. 中国天文学史整理研究小组，科技史文集. 上海：上海科学技术出版社，1983

56. 杨天宇．礼记译注．上海：上海古籍出版社，2004

57. 冀昀．吕氏春秋．北京：线装书局，2007

58. 黄怀信．逸周书校补注译．西安：三秦出版社，2006

59. 刘安（汉），淮南子，开封河南大学出版社,2010

60. 乔国华，太初历，天津：历史教学,1998/03

61. 谭麟，荆楚岁时记译注，武汉：湖北人民出版社,1985

62. 萧子显（梁），南齐书第 2 册,北京:中华书局,1974

63. 曹寅（清），钦定全唐诗第一函第 1 册.1887

64. 孟元老（宋），东京梦华录，北京：文化艺术出版社,1998

65. 沈括（宋），梦溪笔谈，北京：北京燕山出版社,2007

66. 韩非（战国时期），韩非子·五蠹，公元前 280 - 233 年

67. 王树村，中国民间门神艺术史话，天津：天津百花文艺出版社，2008/4

68. 吴天明，中国神话研究．北京：中央编译出版社．2003

69. 王子今，门祭与门神崇拜．陕西人民出版社，2006

70. 薄松年，中国年画艺术史，长沙：湖南美术出版社，2008/03

71. 沈弘，门上春秋，北京：中国工人出版社，2007

72. 刘昫，旧唐书-《秦叔宝列传》,卷六十八，北京：中华书局，2013

73. 刘昫，旧唐书-《尉迟恭列传》,卷六十八，北京：中华书局，2013

74. 阎光华、张弘泓，北京大学古文献研究所编撰，《全宋诗-第三册》，北京：北京大学出版社，1991

75. 孟元老，东京梦华录，北京文化艺术出版社,1998

76. 王树村.中国民间美术史，广州：岭南美术出版社，2004

77. 冯骥才，中国木版年画集成，朱仙镇卷，北京：中华书局，2006/10

78. 冯骥才，中国木版年画集成，杨柳青卷，北京：中华书局，2007/10

79. 冯骥才，中国木版年画集成，桃花坞卷，北京：中华书局，2011/02

80. 郭璞（276-324）(注)；王世伟(校点)．尔雅．上海：上海古籍出版社．2015

81. 《中国汉字听写大会》栏目组编著我的趣味汉字世界，接力出版社，2015/06

82. 李东阳（1447-1516）．怀麓堂集·卷七十二 .明正德十一年,1516

83. 水中鱼，袁钰编著．中华成语故事大全集 ．北京:企业管理出版社，2010

84. 江少虞（宋），《宋朝事实类苑》，文渊阁四库全书本，上海：上海古籍出版社，1981

85. 李蔚倩.试析杨家埠木版年画的形式特征，济南：山东师范大学，2009

86. 张廷玉（清 1672 年 10 月 29 日-1755 年 4 月 30 日），《明史-卷七零·卷七十·志第四十六·选举二》，纪传体的官修史书，北京：中华书局，2013

87. 王嘉（晋）撰，齐治平校注，拾遗记，北京：中华书局，1981

88. 丁福保，古钱大辞典，北京：中华书局，1982

89. 苏秉琦，中国文明起源新探．北京：三联书店．2000

90. 范晔(南朝)，后汉书·隗嚣公孙述列传第三

91. 李令福，秦成都与咸阳同制考辨，陕西师大学报，1998

92. 潘天寿.中国绘画史·中世史.上海上海人民美术出版社.1983

93. 冯骥才，中国木版年画集成，绵竹卷，北京：中华书局，2008/12

94. 清，道光二十九年绵竹县志，卷九，绵竹：绵竹县政协文史组，1990/12

95. 熊大木（明），杨家将传，华夏出版社，1995/03

96. 张四维（明），双烈记，明代刊印

97. 宗凤英，清代宫廷服饰，北京：紫禁城出版社，2004

98. 故宫博物院编写，北京：《紫禁城》杂志，1997 年 1 期

99. 介子平，中国年画的母体，消失的民艺-年画，太原：山西古箱出版社，2004

100. Alina Martimyanova（瑞士)，《年画研究·瑞士博物馆珍藏的中国木版年画研究》，北京：化学工业出版社，2006/06

101. 方夏莲（美)，王海霞翻译，福禄寿民间神像考，北京：美术史论·丛刊，1991.

西方文献：

102. 英国传教士，中国风俗画，英国：传教士出版社 1800

103. 爱德华·沃纳（法国），中国神话词典，1932

104. 杜伯秋（法国)，民间新年神像图画展览会，北京中法汉学研究所，1942

105. 丹尼尔·埃利奥伯格（法国），中国新年的流行图像，亚洲艺术第 35 卷，法国远东学校，1978

106. 格哈德·波默兰茨—李德克（德国 1909-1974），中国新年图像，德国德累斯顿美术馆，1961

107. 高廷（荷兰 1854-1921)，厦门华人的年度盛宴和习俗，巴达维亚，1886

108. 亨利·多雷（法国 1859-1931），中国迷信研究，上海天主教会出版社，1911

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»

(РГХПУ им. С.Г. Строганова)

На правах рукописи

Чжао Лилэ

Образы мэншэней – духов охранителей дверей в гравюрах няньхуа эпохи Цин (1644-1912): региональные центры, художественные особенности

Специальность 5.10.3 Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том II

Иллюстративное приложение

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, профессор

Докучаева Елена Евгеньевна

Москва, 2024

俄罗斯联邦科学与高等教育部

联邦国家预算

高等教育机构

“俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学”

(俄罗斯国立谢尔盖·格里戈里耶维奇·斯特罗加诺夫工艺美术大学)

关于手稿的权利

赵理乐

清代（1644-1912)木版年画中的门神形象：地域性、艺术特征

专业 5.10.3 艺术类型

(造型与实用装饰艺术及建筑)

艺术史博士学位论文

第二卷

插图附录

科研导师:

艺术史博士，教授

Dokuchaeva Elena Evgenievna

莫斯科, 2024

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. «Утро Нового года». Ли Сун (эпоха Сун). Свиток. 40.2х27.4 см. Роспись по шелку. Коллекция Тайваньского музея, Китай.
Электронный ресурс:
https://digitalarchive.npm.gov.tw/Painting/Content?pid=14183&Dept=P
2. Процесс эволюции первобытного гнездового жилища
3. Двустворчатая деревянная дверь жилого дома. Последние годы династии Цин. Фото. Пригородный район Кайфына.
4. Ворота, выходящие на улицу. Начало династии Цин. Фото. Уезд Синхуа провинции Цзянсу.
5. Каменные двери гробницы. Восточная Хань (25 г. до н. э.-220 гг. н.э.). Фото. 1996. Уезд Шэньму, провинция Шэньси, поселок Дабаодан. Захоронение 23. Коллекция исследовательского археологического института провинции Шэньси.
Электронный ресурс: http://www.shxkgy.cn/index.htm
6. Шуньчжэньмэнь – городские ворота императорского дворца с гравюрами с мэньшэнями. Двустворчатая дверь ранней эпохи Мин (1368-1644). Современное фото. Пекин.
7. Ворота народных жилых домов. Конец эпохи Цин (1644-1912). Фото. Пригород Тяньцзиня.
8. Котел «хоуму» с барельефом с двумя тиграми, пожирающими людей. Бронза, литье. Высота 133 см, Длина проема 110 см, Ширина 78 см, Толщина стенки 6 см. Вес 832,84 кг. Поздняя эпоха Шан. Аньян, Национальный музей Китая.
Электронный ресурс:
https://www.chnmuseum.cn/zp/zpml/kgdjp/202008/t20200824_247255.shtml
9. Рельеф двери каменной гробницы с изображением тигра. Эпоха Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.). Камень. Современное фото. Коллекция Музея живописи эпохи Хань в Наньяне.
Электронный ресурс: http://www.nyhhg.com
10. Дворцовый караул – внешняя сторона двери гробницы. Восточная Хань (25 г. до н. э.-220 гг. н.э.). Роспись по кирпичной кладке. Фото. Находится в поселке Инчэнцзы в районе Ганьцзинцзы города Далянь провинции Ляонин.
11. Шэнь-шу (слева) и Юй-люй (справа). Рисунок с барельефа в гробнице эпохи Восточная Хань (25 г. до н. э.-220 гг. н.э.). Каменный барельеф, покрытый глиной с последующим обжигом. Найден в уезде Мисянь провинции Хэнань.
12. «Каменный павильон Нинмао», 527 г. Высота 150 см, ширина 200 см, глубина 78 см. Был обнаружен в деревне Чжайцюань города Лоян провинции Хэнань. Фото. Коллекция Музея изящных искусств Бостона, США. Электронный ресурс: https://collections.mfa.org/objects/18451/houseshaped-sarcophagus-with-engraved-figures-and-

inscripti;jsessionid=EE1CD2A20EC1B2F3E0FE152207C81615?ctx=5514086e-1ff4-4dcc-bca2-adcb2e9b5186&idx=18
13. Барельеф с изображением воина в доспехах с оружием. Левая и правая створы дверей каменного павильона Нинмао.
14. «Талисман изгнания бесов Цзиван». Мастерская Чэнтуншэн. 23 x 25.5 cm. Конец эпохи Цин. Сучжоу, поселок Таохуау. Цветная печать. Коллекция музея картин няньхуа поселке Таохуау в городе Сучжоу.
15. «Талисман изгнания бесов Чжун Куй». Автор неизвестен. 14.5 x 12 cm. Конец эпохи Цин. Хэнань, поселок Чжусянь. Цветная печать. Коллекция библиотеки Центральной академии изящных искусств.
Электронный ресурс: http://lib.cafa.edu.cn
16. Чжун Куй. XX в. 31,5 x 30,0 см. Чжусянь. Цветная ксилография. ГК-27081206. Государственный музей-заповедник «Петергоф».
17. «Мэншэни с плетью и булавой на лошадях». Цинь Шубао (справа) и Юйчи Гун (слева) с плетью и булавой на лошадях. Лавка Юн Джи. 42 x 28 cm. Хэнань, поселок Чжусянь. Цветная печать. Чжусяньское общество картин няньхуа.
18. «Мэншэни на лошадях с алебардами». Цинь Шубао (справа) и Юйчи Гун (слева). Мастерская Вань Шуньчан в Шаньси. 46 x 34 см. Конец эпохи Цин. Шаньси. Цветная печать. Округ Линьфэнь, коллекция Шаньсийского музея народных искусств Динцунь.
19. «Стоящие мэншэни с алебардами». Шаньдунская мастерская Матоу Хэси в уезде Таньчэн. 55 x 30 см. Конец эпохи Цин. Шаньдун. Цветная печать. Коллекция Шаньдунского музея восточно-китайского народного искусства.
20. Мэншэни с палицами. Автор неизвестен. 57.0 x 35 см. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева.
21. «Идущие мэншэни с плетью и булавой». Автор неизвестен. 20 x 19 см. Конец эпохи Цин. Цюаньчжоу, провинция Фуцзянь. Цветная печать. Коллекция Цзиньцзянского музея в провинции Фуцзянь.
22. «Мэншэни, обхватывающие плеть и булаву». Мастерская неизвестна. 110 x 65 cm. Династия Цин. Мяньчжу. Ручная роспись после ксилографии. Хранится в Музее новогодних картин в Мяньчжу, Сычуань.
23. Резные деревянные блоки для печати. Хэнань, поселок Чжусянь.
24. «По реке в День поминовения усопших», часть Цинмин Шанхэ Ту. Чжан Цзэдуань. 24,8 x 528,7 cm. Династия Северная Сун. Роспись по шелку. Собрание Дворцового музея, Пекин.
Электронный ресурс: https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228226.html
25. «Чанбаньпо». Лавка Тяньчэн. 46 x 39 cm. Коллекция библиотеки. Хэнань, поселок Чжусянь. Печать с одной доски. Коллекция Чжусяньского общества картин няньхуа.
26. «Эрцзиньгун». Мастерская Тяньи. 24 x 26 cm. Конец эпохи Цин. Хэнань, поселок Чжусянь. Цветная печать. Частная коллекция.

27. «Мэншэни на конях с плетью и булавой». Чжан И. 60 х 45 cm. Китайская Республика. Печать мастерской «Тяньчэндэ». Цветная ксилография на водной основе. Коллекция Музея Санься, Чунцин.
28. «Пара цзиньчжуа». Чжан Чжиань. 29 х 20.7 cm. Китайская Республика. Печать мастерской «Тяньчэндэ». Цветная ксилография на водной основе. Коллекция Национальной библиотеки Китая.
Электронный ресурс: https://www.nlc.cn/web/index.shtml
29. «Чжао Куанъинь и Ян Гунь». Цао Жуньдэ. 39 х 27 cm. Китайская Республика. Печать мастерской «Эрхэ». Печать с одной доски, ксилография на водной основе. Коллекция Вана Шуцуня.
30. Изображение мэншэнь: А - Юйчи Гун, Б - Цинь Шубао. Цветная печать, ксилография. Хэнань, поселок Чжусянь.
31. Мэншэни Юйчи Гун (слева) и Цинь Шубао (справа) с плетью и булавой. Мастерская Тяньшэн Хао. 40 х 28 cm. Конец эпохи Цин. Хэнань, поселок Чжусянь. Цветная печать. Чжусяньское общество картин няньхуа.
32. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселока Чжусянь.
33. Схема динамического равновесия в композиции мэншэней поселка Чжусянь.
34. Особенности моделировки и раскраски лиц мэншэней поселка Чжусянь.
35. Костюмы и орнамент мэншэней поселка Чжусянь.
36. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Чжусянь.
37. Цинь Шубао и Юйчи Гун верхом на коне с мечами и вазой-сокровищницей. Лавка Ваньтун Лаодянь. 38 х 22 cm. Конец эпохи Цин. Хэнань, поселок Чжусянь. Цветная печать. Чжусяньское общество картин няньхуа.
38. Изображение мэншэнь: А - Юйчи Гун, Б - Цинь Шубао. Цветная печать, ксилография. Хэнань, поселок Чжусянь.
39. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселока Чжусянь.
40. Схема динамического равновесия в композиции мэншэней поселка Чжусянь.
41. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Чжусянь.
42. Цинь Шубао и Юйчи Гун с алебардой дадао и жезлом исполнения желаний жуйи. Лавка Лаодянь. 38 х 25 cm. Конец эпохи Цин. Хэнань, поселок Чжусянь. Цветная печать. Коллекция библиотеки Центральной академии изящных искусств.
Электронный ресурс:http://lib.cafa.edu.cn
43. Мэншэни со знаменосцами: А - Юйчи Гун, Б - Цинь Шубао. Цветная печать, ксилография. Хэнань, поселок Чжусянь.
44. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселока Чжусянь.
45. Схема динамического равновесия в композиции мэншэней поселка Чжусянь.
46. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Чжусянь.

47. «Наблюдение за рекой Лу». Цзян Сюань. 41.5 x 680 cm. Эпоха Цин, время правления император Цяньлун. Роспись по шелку. Национальный музей Китая. Электронный ресурс: https://www.chnmuseum.cn
48. «Ксилография семьи Ченг». 9 x 11 cm. Эпохи Мин, император Ванли. Уезд Синьань, Аньхой. Цветная печать. Коллекция пекинского музея Гугун. Электронный ресурс: https://www.dpm.org.cn/ancient/yuanmingqing/149022.html?goback=1
49. «Удача навсегда». Автор неизвестен. 68 x 32 cm. Поздняя династия Мин. Тяньцзинь. Роспись по шелку. Коллекция Музея изобразительных искусств Китая.
Электронный ресурс: https://www.namoc.org
50. «Трое первых на восхождении». Дай Ляньцзэн. 86.5 × 45.9 cm. Эпоха Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция Музея искусств Корё, Киото, Япония. Электронный ресурс: https://www.koryomuseum.or.jp
51. «Рыбак, дровосек, земледелец и учёный». Мастерская «Дайляньцзэн». 113 x 60 cm. Конец эпохи Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция Вана Шуцуня.
52. «Благодатный снег в преддверии урожайного года». Мастерская «Дайляньцзэн». 113 x 60 cm. Конец эпохи Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция галереи няньхуа в Янлюцине.
53. «Пьяная гора Тайбай». Мастерская Цзянлун рода Ци. Эпоха Цин, правление императора Канси. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция Музея изобразительных искусств Китая.
Электронный ресурс: https://www.namoc.org
54. «Много радости и благополучия». 59 x 33 cm. Мастрская Цицзяньлун. Конец эпохи Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция галереи няньхуа в Янлюцине.
55. «Запуск воздушных змеев». Ци Цзяньлун. 56.8 x 32.5 cm. Конец эпохи Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция Вана Шуцуня.
56. «Дважды посещать шалаш». Гао Тунсюань. 109.5 x 62.5 cm. Эпохи Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция музея Тяньцзиня.
Электронный ресурс: https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx
57. «Навещая друзей с цинь». Гао Тунсюань. 109.5 x 62.5 cm. Эпохи Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция музея Тяньцзиня.
Электронный ресурс: https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx
58. «Поиски цветов мэйхуа в снегу». Гао Тунсюань. 59.5 x 33.6 cm. Эпохи Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция музея Тяньцзиня.

Электронный ресурс: https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx
59. «Празднование Фестиваля фонарей». Гао Тунсюань. 109 х 59 cm. 1903 г. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция музея Тяньцзиня.
Электронный ресурс: https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx
60. «Гуанъу возрождает династию Хань в Лояне». Цянь Хуэйань. Конец эпохи Цин. Янлюцин. Айчжучжай. Техника ручной росписи после цветной печати. Место коллекции неизвестно.
61. «Цилинь приносит сыновей». Автор неизвестен. Диаметр 36 см. Конец эпохи Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция Вана Шуцуня.
62. «Залы заполнены золотом и нефритом». Автор неизвестен. 107 х 60 см. Период поздней династии Цин и начальный период Китайской Республики. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция музея Тяньцзиня. Электронный ресурс: https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx
63. «Празднование рождения сына». Магазин живописи Айчжужай. 57,5 х 35 см. Эпохи Цин, император Гуансюй. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция музея Тяньцзиня.
Электронный ресурс: https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx
64. «Рыба в аквариуме». Ван Сюэцинь. 55 х 77 см. XX в.. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция галереи няньхуа в Янлюцине, Тяньцзине.
65. «Пожелание рыбы в новом году». Автор неизвестен. 60 х 33 см. Династия Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция галереи няньхуа в Янлюцине, Тяньцзине.
66. «Радость рыбака». Ци Цзяньлун. 59 х34 см. Династия Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция галереи няньхуа в Янлюцине, Тяньцзине.
67. «Хлопоты крестьянского двора». Гао Тунсюань. 111 х 61,5 см. Династия Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция галереи няньхуа в Янлюцине, Тяньцзине.
68. Мэншэни. Кон. XIX – нач. XX вв. Янлюцин. 52,7 х 35,5 см. ГК-27081219, 27081193. Государственный музей-заповедник «Петергоф».
69. Цинь Шубао и Юйчи Гун с плетью и булавой. Автор неизвестен. 112 х 62 cm. Конец эпохи Цин. Поселок Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция Музея изобразительных искусств Китая.
Электронный ресурс: https://www.namoc.org
70. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселка Янлюцин.
71. Схема динамического равновесия в композиции мэншэней поселка Янлюцин.
72. Изображение мэншэней: А - Юйчи Гун, Б - Цинь Шубао. Поселок Янлюцин.

73. Особенности моделировки и раскраски лиц мэншэней поселка Янлюцин.
74. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Янлюцин.
75. Мэншэни Суаньн. Автор неизвестен. 57 x 35 cm. Конец эпохи Цин. Янлюци. Техника ручной росписи после цветной печати. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
Электронный ресурс:
https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/?lng=zh
76. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселка Янлюцин.
77. Схема динамического равновесия в композиции мэншэней поселка Янлюцин.
78. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Янлюцин.
79. Цинь Шубао и Юйчи Гун с плетью и булавой на фоне благопожелательного орнамента. Автор неизвестен. 54 x 32 cm. Конец эпохи Цин. Поселок Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция Музея изобразительных искусств Китая.
80. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселока Янлюцин.
81. Схема динамического равновесия в композиции мэншэней поселка Янлюцин.
82. Благожелательные мотивы фона: 1 - тыква-горлянка, 2 - опахало, 3 - корзина цветов, 4 - бамбуковый барабан, 5 - лотос, 6 - меч, 7 - флейта, 8 - китайский ударный музыкальный инструмент пайбань. Поселок Янлюцин.
83. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Янлюцин.
84. «Мост в Шаньтан в ночь на Праздник середины осени». Сю Таоцзы. 103.9 x 55.7 cm. Династия Цин, Цяньлун. Сучжоу. Цветная ксилография. Коллекция музея города Кобе в Японии.
Электронный ресурс: https://www.kobecitymuseum.jp/notice/language
85. «Пейзаж района Хуцю в Сучжоу». 101.3 x 53.5 cm. Середина эпохи династии Цин. Сучжоу. Ксилография. Япония, Киото, частная коллекция.
86. «Вид на Цзиньлин». Автор неизвестен. 103.9 x 55.7 cm. Ранняя династия Цин. Сучжоу. Цветная ксилография. Япония, частная коллекция.
87. «Резиденция императора на озере Сиху». Автор неизвестен. 99,6 x 57,3 см. Цветная ксилография. Династия Цин, Цяньлун. Сучжоу. Коллекция Королевского музея искусства и сокровищ, Япония.
Электронный ресурс: https://toji.or.jp
88. «Вечный мост Гусу». Подпись мастера Цинь Чжэня из уезда Пинцзян. 1740 г. Сучжоу. Цветная ксилография. Коллекция музея в городе Кобе, Япония.
Электронный ресурс: https://www.kobecitymuseum.jp/notice/language

89. «Цветы и травы древности». Дин Инцзун. 30,1 х 37,5 см. Водяной знак Цин, период Канси. Сучжоу. Цветная ксилография. Коллекция Британского музея.
Электронный ресурс: https://britishmuseum.org.cn
90. «Удивительные рассказы прошлого и наших дней». Люй Юньтай. Время правления императора Канси. Сучжоу, поселок Таохуау. Цветная ксилография. Собрание гравюр Дрезденского национального художественного музея (Kupferstich - kabinett, SKD).
Электронный ресурс: https://www.skd.museum/en/visit/_
91. Удивительные рассказы прошлого и наших дней. 1 - «Продажа лепешек» . 2 - «Осенняя река». Поселка Таохуау.
92. «Картина праздника Цинмин». Люй Цзюньхань. 37.5 х 56.3 cm. Время правления императора Канси. Сучжоу, поселок Таохуау. Мастерская-лавка Люцзюньхань. Цветная печать. Коллекция японского музея изобразительных искусств.
Электронный ресурс:
https://www.shimanamiartmuseum.com/oomishimamuseum_en/
93. «Пейзажи озера Сиху». Дин Юньтай. 36 х 28 cm. Период правления цинского императора Цяньлуна. Сучжоу, поселок Таохуау. Мастрская-лавка Динлайсюань. Печать на дереве. Коллекция японского музея изобразительных искусств.
Электронный ресурс: https://toji.or.jp
94. «Посылка угля во время снегопада». Таоу. 100.5 х 56.3 cm. Периоды правления цинских императоров Юнчжэна и Цяньлуна. Сучжоу, поселок Таохуау, мастрская-лавка Гуйхэсюань. Цветная ксилография. Коллекция японского музея изобразительных искусств.
Электронный ресурс: https://toji.or.jp
95. «Расцвет пиона приносит счастье и богатство». Ван Няньчунь. 47.5 х 29.5 cm. Период поздней династии Цин и начальный период Китайской Республики. Гусуйская (город Сучжоу) лавка Ванжунсин. Цветная ксилография на водной основе. Коллекция музея картин няньхуа поселке Таохуау в городе Сучжоу.
96. Мэншэни с плетью и булавой. Мастерская Ванжунсин. 86 х 46 cm. Поздняя династия Цин. Поселка Таохуау. Цветная ксилография на водной основе. Коллекция музея картин няньхуа поселке Таохуау в городе Сучжоу.
97. Пропорции головы и тела мэншэней деревни Таохуау.
98. Позы и динамика мэншэней деревни Таохуау.
99. Рисунок и раскраска лиц мэншэней деревни Таохуау.
100. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней деревни Таохуау.
101. Юйчи Гун. Выделение основных цветов мэншэня. Центр Таохуау.
102. Цинь Шубао. Выделение основных цветов мэншэня. Центр Таохуау.
103. Изображение мэншэней: А - Цинь Шубао, Б - Юйчи Гун. Цветная печать, ксилография. Центр Таохуау.

104. Цинь Шубао и Юйчи Гун с секирой и божествоми цайшэнями. Мастерская Ванжунсин. 61 x 32 cm. Комбинация печати и росписи. Последние годы правления династии Цин. Изначально хранилась в библиотеке Сучжоу, в настоящее время находится в Музее новогодних ксилографических картин в Таохуау, Сучжоу.
105. «Все пять сыновей сдали экзамены на учёную степень». Автор неизвестен. 45 x 38 cm. Период Китайской Республики. Шаоян. Цветная печать. Коллекция Музея массового искусства провинции Хунань.
106. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселока Таохуау.
107. Схема динамического равновесия в композиции мэншэней поселка Таохуау.
108. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Таохуау.
109. Мэншэни с пятью мальчиками. Таохуау. 42,0 x 26,0. Цветная ксилография. ГК-27081194, ГК-27081180. Государственный музей-заповедник «Петергоф».
110. Цинь Шубао и Юйчи Гун вооружены плетью, булавой и секирами в окружении пяти мальчиков-подростков. Мастерская Ванжунсин. 83 x 46 cm. Комбинация печати и росписи, последние годы правления династии Цин. Изначально хранилась в библиотеке Сучжоу, в настоящее время находится в Музее новогодних ксилографических картин в Таохуау, Сучжоу.
111. Изображение мэншэней: А - Цинь Шубао, Б - Юйчи Гун. Цветная печать, ксилография. Сучжоу, поселок Таохуау.
112. Изображение мэншэней и пять сыновей сдали экзамены на учёную степень, 五子登科. Цветная печать, ксилография. Сучжоу, поселок Таохуау.
113. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселока Таохуау.
114. Схема динамического равновесия в композиции мэншэней поселка Таохуау.
115. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Таохуау.
116. «Заклятия и заговоры», сделанная семьей Бянь в Чэнду. 31 x 34 см. Второй год правления императора Сузонг Чжидэ (757 г.) после того, как Чэнду был переименован в Фу. Ксилографическая печать при помощи печатной доски. Музей провинции Сычуань. Электронный ресурс: https://www.scmuseum.cn
117. «Приветствие весны». Хуан Жуйху. Длинный свиток. 37 x 600 cm. Конец эпохи Цин. Мяньчжу. Ручная роспись. Коллекция Центра защиты культурных ценностей Мяньчжу, провинция Сычуань.

118. Мэншэни с мечами: слева – Юйчи Гун, справа – Цинь Шубао. Ли Фанфу. 52 х 34 см. XX век. Мяньчжу. Ручная роспись после ксилографии. Музей новогодней живописи Мянчжу.
119. «Ваджра» (всего представлено 4 фигуры. Картина состоит из двух частей, расположенных слева и справа. На каждой стороне представлено по 2 фигуры). Автор неизвестен. 120 х 58 cm. Эпохи Цин. Ручная роспись. Частная коллекция.
120. «Семейное божество». Автор неизвестен. 178 х 90 см. Династия Цин. ксилография, ручная роспись. Ручная роспись. Коллекция Центра защиты культурных ценностей Мяньчжу, провинция Сычуань.
121. «Талисман Чжаогуна». Автор неизвестен. 158 х 78 см. Династия Цин. Ручная роспись. Коллекция музея новогодней живописи Мяньчжу.
122. «Картина со 100 старцами», первые четыре картины. Мэн Шикан. Восемь панелей. Размер неизвестен. Эпоха Цин, император Гуансюй. Лавка Юньчэчжай, Мяньчжу. Ксилография, грушевое деревянное клише. Хранится в Музее новогодних картин в Мяньчжу, Сычуань.
123. «Картина со 100 старцами», первые четыре картины. Мэн Шикан. Восемь панелей. 132 х 34 cm. Эпоха Цин, император Гуансюй. Лавка Юньчэчжай, Мяньчжу. Ксилография. Хранится в Музее новогодних картин в Мяньчжу, Сычуань.
124. «Три обезьяны обманывают свинью». Дэн Пэнсянь. 54 х 30 cm. Период поздней династии Цин и начальный период Китайской Республики. Мяньчжу. Ручная роспись после ксилографии. Хранится в Музее новогодних картин в Мяньчжу, Сычуань.
125. «Му Гуйин и Лян Хунъюй». Автор неизвестен. 52 х 34 cm. Период поздней династии Цин и начальный период Китайской Республики. Мяньчжу. Ручная роспись после ксилографии. Хранится в Музее новогодних картин в Мяньчжу, Сычуань.
126. Цинь Шубао и Юйчи Гун, обхватывающие плеть и булаву. Мастерская неизвестна. 110 х 65cm. Комбинация печати и росписи. Поздняя Цин, Мяньчжу. Хранится в Музее новогодних картин в Мяньчжу, Сычуань.
127. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселка Мяньчжу.
128. Схема динамического равновесия в композиции с мэншэнями поселка Мяньчжу.
129. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Мяньчжу.
130. Юйчи Гун и Цинь Шубао с копьями с наконечниками в виде тыквы. Мастерская неизвестна, 110 х 65cm. Комбинация печати и росписи. Поздняя Цин. Мяньчжу. Хранится в Музее новогодних картин в Мяньчжу, Сычуань.
131. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселка Мяньчжу.

132. Схема динамического равновесия в композиции мэншэней поселка Мяньчжу.
133. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Мяньчжу.
134. Фрагмент постановки «Юймэньгуань сычуаньской оперы. Современное фото.

插图目录

1. 岁朝图，李嵩（宋代），卷轴画，40.2 x 27.4 cm，绢布上彩绘，中国台湾故宫博物院藏
电子链接:
https://digitalarchive.npm.gov.tw/Painting/Content?pid=14183&Dept=P
2. 原始巢居的演变过程,纸上手绘
3. 民居中的木质双扇门，建于清末，摄影图，位于开封市郊区
4. 民居中的临街大门，建于清初，摄影图，位于江苏省兴化县古衙门旁
5. 彩绘画像石墓门，东汉（25-220），摄影图，1996 年陕西省神木县大保当镇降汉匈奴人墓地 23 号墓出土，陕西省考古研究院藏
电子链接: http://www.shxkgy.cn/index.htm
6. 顺贞门（皇宫的城门），始建于明代初期，双扇门，每扇门上都有横向和纵向的铆钉，摄影图，现存北京
7. 民居建筑的大门，建于清代末期，摄影图，位于天津市郊区
8. 及耳外侧的双虎食人浅浮雕，后母戊方鼎；高 133cm，口长 110cm，宽 78cm，足高 46cm，壁厚 6cm；重 832.84 公斤；商代晚期，青铜，1939 年河南省安阳市武官村出土，中国国家博物馆藏
电子链接:
https://www.chnmuseum.cn/zp/zpml/kgdjp/202008/t20200824_247255.shtml
9. 雕刻有老虎图像的石墓的门浮雕，汉代，石材，摄影图，现存南阳市汉画馆
电子链接: http://www.nyhhg.com
10. 武士守卫（砖筑的墓室门外侧），东汉，彩绘于砖上的画像，1931 年辽宁大连市金县营城子出土，砖穹壁画墓，摄影图，现存辽宁省大连市甘井子区营城子街道
11. 神荼（左侧）和郁垒（右侧）.打虎亭汉墓，原画像砖做于东汉.画像砖以泥烧制而成，为汉代建筑构件，此图是现代手绘于纸上的临摹图，河南密县出土
12. 宁懋石室，石室高 150cm 宽 200cm 进深 78cm，527 年，石头构筑的石室仿木结构，摄影图，1913 年出土于河南洛阳翟泉村,美国波斯顿美术馆藏 电子链接: https://collections.mfa.org/objects/18451/houseshaped-sarcophagus-with-engraved-figures-and-inscripti;jsessionid=EE1CD2A20EC1B2F3E0FE152207C81615?ctx=5514086e-1ff4-4dcc-bca2-adcb2e9b5186&idx=18
13. 手执剑戟的甲胄武士（宁懋石室门的左侧）. 手执剑戟的甲胄武士（宁懋石室门的右侧）

14. 鸡王镇宅，陈同盛画店，对，23x25.5cm，清末，苏州桃花坞，木刻套色版画，苏州桃花坞年画博物馆藏
15. 钟馗镇宅,作者不详，14.5 x 12 cm，清末,河南朱仙镇，木刻套色版画,中央美术学院图书馆藏电子链接:
http://lib.cafa.edu.cn
16. 钟馗，二十世纪，31.5 x 30.0 cm，朱仙镇，彩色木刻，GK-27081206，彼得霍夫国家博物馆收藏
17. 马上鞭锏，秦叔宝（右）和尉迟恭（左）手持鞭和锏骑在马上，云记画店，对，42x28cm，近代，河南朱仙镇，彩色套印，朱仙镇木版年画社藏
18. 马上提刀,秦叔宝（右）和尉迟恭（左）手持大刀骑在马上， 山西万顺昌店，对，46x34cm，清末，山西，彩色套印，临汾市丁村民俗博物馆藏
19. 立刀门神，山东郯城马头河西画店，对，55x30cm，清末，山东，彩色套印,山东东方中国民艺博物馆藏
20. 金瓜门神，作者不详，57.0 x 35 cm，杨柳青，彩印笔绘，以苏卡切夫命名的伊尔库茨克州艺术博物馆藏
21. 步下鞭锏，作者不详，对，20x19cm，清末，福建泉州制作，彩色套印，福建晋江博物馆藏
22. 抱鞭门神，作者不详，对，110x65cm，清代，版印手工彩绘，四川绵竹年画博物馆藏
23. 印色用的已经雕刻好的木版，河南朱仙镇
24. 清明上河图,局部，张择端，24.8x528.7cm，北宋，绢本设色，北京故宫博物院藏
电子链接:
https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228226.html
25. 长坂坡（黑白影印），天成画店，对，46x39cm，清末，河南朱仙镇，彩色套印，朱仙镇木版年画社藏
26. 二进宫，天義画店，24x26cm，清末，河南朱仙镇，彩色套印，私人收藏
27. 马上鞭锏，张义，对，60 x 45 cm，中华民国，朱仙镇天成德画店印，水性彩色木版套印，重庆中国三峡博物馆藏
电子链接:
http://www.3gmuseum.cn
28. 对金抓，张志安，对，29 x 20.7 cm，中华民国，朱仙镇天义画店印，水性彩色木版套印，中国国家图书馆藏
电子链接:
https://www.nlc.cn/web/index.shtml

29. 赵匡胤和杨衮，曹润德，对，39 x 27 cm，中华民国，朱仙镇二合画店印，水性黑色线版印刷，王树村藏
30. 门神图像：А – 尉迟恭，Б – 秦叔宝，木版彩印，河南朱仙镇
31. 鞭锏门神，秦叔宝（右）和尉迟恭（左）手持鞭和锏，天盛号画店，对，40x28cm，清末，河南朱仙镇，彩色套印，朱仙镇木版年画社藏
32. 朱仙镇门神图像的比例方案
33. 朱仙镇门神构图中的动态平衡方案
34. 朱仙镇门神面部的造型与色彩特征
35. 朱仙镇门神的服饰和图案装饰
36. 色彩分析，朱仙镇门神的主要颜色的提取
37. 马上提刀，秦叔宝（右）和尉迟恭（左）手持长刀和宝瓶骑在马上，万通老店画店，对，38 x 22 cm，清末，河南朱仙镇，彩色套印，朱仙镇木版年画社藏
38. 门神图像：А – 尉迟恭，Б – 秦叔宝，木版彩印，河南朱仙镇
39. 朱仙镇门神图像的比例方案
40. 朱仙镇门神构图中的动态平衡方案
41. 色彩分析，朱仙镇门神的主要颜色的提取
42. 立刀门神，秦叔宝（右）和尉迟恭（左）站立着手持长刀和如意，老店画店，对，38 x 25 cm，清末，河南朱仙镇，彩色套印，中央美术学院图书馆藏

电子链接：
http://lib.cafa.edu.cn

43. 带有士卒的门神：А – 尉迟恭，Б – 秦叔宝，木版彩印，河南朱仙镇
44. 朱仙镇门神图像的比例方案
45. 朱仙镇门神构图中的动态平衡方案
46. 色彩分析，朱仙镇门神的主要颜色的提取
47. 潞河督运图(上图右侧为画的首,下图左侧为画的尾),江萱,41.5x680cm，清朝乾隆，绢画，中国国家博物馆藏

电子链接:
https://www.chnmuseum.cn

48. 程氏墨苑，程氏滋兰堂，9x11cm，明代万历，安徽新安县，墨版套色敷彩，故宫博物院藏

电子链接：
https://www.dpm.org.cn/ancient/yuanmingqing/149022.html?goback=1

49. 万年如意，作者不详，对，68x32cm，明末，天津，绢本笔绘，中国美术馆藏

电子链接:
https://www.namoc.org
50. 连登三甲，戴廉增，86.5×45.9cm，清代，杨柳青，纸上版印笔绘，日本京都高丽美术馆藏
电子链接:
https://www.koryomuseum.or.jp
51. 渔樵耕读，戴廉增画店，113x60cm，清末，杨柳青，版印手绘，王树村收藏
52. 瑞雪丰年，戴廉增画店，113x60cm，清末，杨柳青，版印手绘，杨柳青年画馆收藏
53. 太白醉酒，健隆号齐家画店，尺寸不详，清代康熙，杨柳青，版印笔绘，中国美术馆藏
电子链接:
https://www.namoc.org
54. 吉庆有余，齐健隆画店，59x33cm，清末，杨柳青，纸上版印笔绘，杨柳青年画馆收藏
55. 放风筝，齐健隆，56.8 x 32.5 cm，清末，杨柳青，纸上版印笔绘，王树村收藏
56. 二顾草庐，高桐轩，109.5 x 62.5 cm，清代，杨柳青，版印笔绘，天津博物馆收藏
电子链接:
https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx
57. 携琴访友，高桐轩，109.5 x 62.5 cm，清代，杨柳青，版印笔绘，天津博物馆收藏
电子链接:
https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx
58. 踏雪寻梅，高桐轩，59.5 x 33.6 cm，清代，杨柳青，版印笔绘，天津博物馆收藏
电子链接:
https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx
59. 庆赏元宵，高桐轩，109x59cm，1903，杨柳青，版印笔绘，天津博物馆收藏
电子链接:
https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx
60. 汉光武中兴洛阳，钱慧安，尺寸不详，清末，杨柳青爱竹斋画店，版印手绘，收藏地不详

61. 麒麟送子，作者不详，圆形直径 36cm，清末，杨柳青，纸上版印笔绘，王树村收藏
62. 金玉满堂，作者不详，107x60cm，清末民初，杨柳青，纸上版印笔绘，天津博物馆藏
电子链接:
https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx
63. 葫芦万代，爱竹斋画店，57.5x35cm，清光绪，杨柳青，纸上版印笔绘，天津博物馆藏
电子链接:
https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx
64. 缸鱼，王学勤，55x77cm，近代，杨柳青，纸上版印笔绘，天津杨柳青博物馆藏
65. 连年有余，作者不详，60x33cm，清代，杨柳青，纸上版印笔绘，杨柳青年画馆收藏
66. 渔家乐，齐健隆画店，59x34cm，清代，杨柳青，纸上版印笔绘，杨柳青年画馆收藏
67. 庄家忙，高桐轩，111x61.5cm，清代，杨柳青，纸上版印笔绘，杨柳青年画馆收藏
68. 门神,十九世纪末至二十世纪初,杨柳青,52.7 x 35.5 cm, GK-27081219、27081193, 彼得霍夫国立博物馆
69. 鞭锏门神,作者不详，对，112x62cm，清末，杨柳青，纸上版印笔绘，中国美术馆藏
电子链接:
https://www.namoc.org
70. 杨柳青镇门神图像的比例方案
71. 杨柳青镇门神构图中的动态平衡方案
72. 门神图象：А – 尉迟恭，Б – 秦叔宝，杨柳青镇
73. 杨柳青镇门神面部的造型与色彩特征
74. 色彩分析，杨柳青镇门神的主要颜色的提取
75. 狻猊门神，作者不详，对，57x35cm，清末，杨柳青，纸上版印笔绘，俄罗斯圣彼得堡埃尔塔米什博物馆藏
电子链接:
https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/?lng=zh
76. 杨柳青镇门神图像的比例方案
77. 杨柳青镇门神构图中的动态平衡方案
78. 色彩分析，杨柳青镇门神的主要颜色的提取

79. 鞭锏门神，作者不详，对，54x32cm，清末，杨柳青，纸上版印笔绘，中国美术馆藏
电子链接:
https://www.namoc.org
80. 杨柳青镇门神图像的比例方案
81. 杨柳青镇门神构图中的动态平衡方案
82. 背景中的吉祥图案：1-葫芦、2-扇子、3-花篮、4-渔鼓、5-荷花、6-宝剑、7-横笛、8-拍板，杨柳青镇
83. 色彩分析，杨柳青镇门神的主要颜色的提取
84. 山塘普济桥中秋夜月，秀涛子，103.9 x 55.7cm，清乾隆，苏州，墨版套色敷彩，日本神户市立博物馆藏
电子链接:
https://www.kobecitymuseum.jp/notice/language
85. 姑苏虎丘胜景图，松风主人画，101.3x53.5cm，清中期，苏州，墨版套色敷彩，日本京都个人收藏
86. 金陵胜景图 作者不详，103.9 x 55.7cm，清初，苏州，墨版套色敷彩，日本收藏
87. 西湖行宫图，作者不详，99.6x57.3cm，清乾隆，苏州，墨版套色敷彩，日本王舍城美术宝物馆收藏
电子链接:
https://toji.or.jp
88. 姑苏万年桥，平江钦震题字，92.3x53.5cm，清乾隆五年（1740 年），苏州，墨版套色敷彩，日本神户市立博物馆藏
电子链接:
https://www.kobecitymuseum.jp/notice/language
89. 花卉博古图，丁应宗，30.1x37.5cm 清康熙，苏州，墨版套色敷彩，英国大英博物馆藏
电子链接:
https://britishmuseum.org.cn
90. 古今奇观图，吕云台，尺寸不详，清康熙，苏州桃花坞，吕云台画店，彩色套印，德累斯顿国家艺术博物馆版画陈列室（Kupferstich - kabinett, SKD）藏
电子链接:
https://www.skd.museum/en/visit/
91. 古今奇观图，1-《卖饼》、2-《秋江》，桃花坞镇

92. 清明佳节图，吕君翰，37.5 x 56.3 cm，清康熙，苏州桃花坞吕君翰画店，彩色套印，日本海杜美术馆藏
电子链接：https://www.shimanamiartmuseum.com/oomishimamuseum_en/
93. 西湖风景图，丁允泰，36 x 28 cm，清乾隆，墨版套印，苏州桃花坞丁来轩画店，日本王舍城美术宝物馆藏
电子链接：
https://toji.or.jp
94. 雪中送炭图，桃坞主人，100.5×56.3 cm ，清雍正乾隆时期，墨版套色敷彩，苏州桃花坞归鹤轩画店，日本王舍城美术宝物馆收藏
电子链接：
https://toji.or.jp
95. 花开富贵，王念椿，47.5 x 29.5 cm ，清末民初，姑苏王荣兴画店，水性彩色木版，苏州桃花坞木刻年画博物馆藏
96. 鞭锏门神，王荣兴画店，对，86x46cm，清末，桃花坞，水性彩色木版，苏州桃花坞木刻年画博物馆藏
97. 桃花坞镇门神图像的头部与身体比例方案
98. 桃花坞镇门神构图中的姿势与动态方案
99. 桃花坞镇门神的面部绘画与色彩
100. 色彩分析，桃花坞镇门神的主要颜色的提取

101. 尉迟恭，主要颜色的提取，桃花坞镇
102. 秦叔宝，主要颜色的提取，桃花坞镇
103. 门神图像：А – 秦叔宝，Б – 尉迟恭，版印笔绘，桃花坞镇
104. 秦叔宝和尉迟恭手持斧头（身旁有财神），王荣兴画店，对，61x32cm，版印笔绘，清末，苏州，原藏于苏州图书馆，现藏于苏州桃花木刻年画博物馆
105. 五子登科门神，作者不详，对，45x38cm，民国时期，邵阳，彩色套印，湖南省群众艺术馆收藏
106. 桃花坞镇门神图像的比例方案
107. 桃花坞镇门神构图中的动态平衡方案
108. 色彩分析，桃花坞镇门神的主要颜色的提取
109. 五子门神，桃花坞，42.0x26.0cm，彩色木刻，GK-27081194、GK-27081180，彼得霍夫国立博物馆
110. 秦叔宝和尉迟恭手持斧头和鞭锏（五子登科），王荣兴画店，对，83x46cm，版印笔绘，清末，苏州，原藏于苏州图书馆，现藏于苏州桃花木刻年画博物馆
111. 门神图像：А – 秦叔宝，Б – 尉迟恭，彩色木刻，苏州桃花坞镇
112. 门神图像和五子登科，彩色木刻，苏州桃花坞镇
113. 桃花坞镇门神图像的比例方案

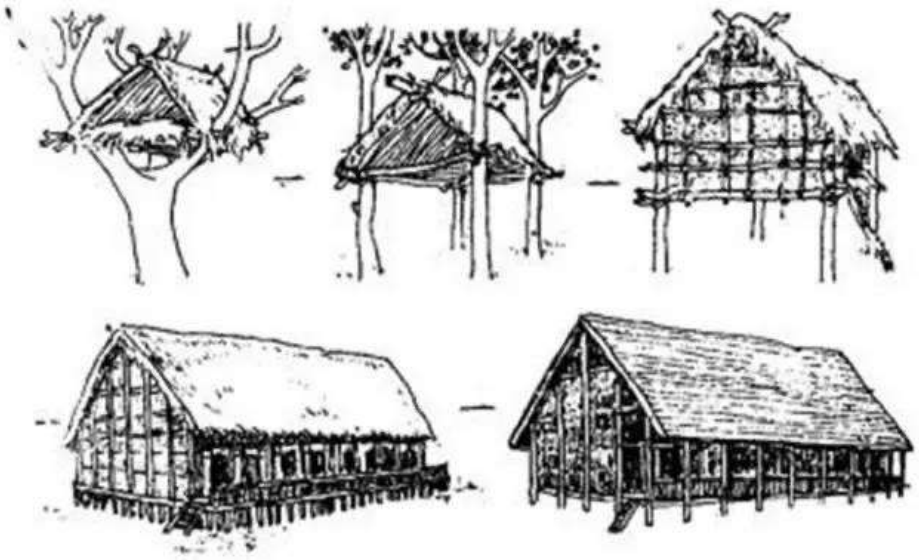
114. 桃花坞镇门神构图中的动态平衡方案
115. 色彩分析，桃花坞镇门神的主要颜色的提取
116. 陀罗尼经咒，成都府的卞家制作，31x34cm，唐肃宗至德二年(757)成都改称府之后，木版刻印，四川省博物馆藏
电子链接:
https://www.scmuseum.cn
117. 迎春图，黄瑞鹄，长卷，37 x 600 cm，清末，绵竹，手工彩绘，四川绵竹市文物保护管理所藏
118. 按剑门神（左侧尉迟恭，右侧秦叔宝），李芳福，对，52x34cm，近代，绵竹，版印手工彩绘，四川绵竹年画博物馆
119. 天王·右侧图（一共 4 个人，由左右两侧共同组成一组画，每侧各两个人），作者不详，120x58cm，清代，手工彩绘，私人收藏
120. 家神，作者不详，178x90cm，清代，手工彩绘，四川绵竹市文物保护管理所收藏
121. 赵公镇宅，作者不详，158x78cm，清代，手工彩绘，绵竹年画博物馆藏
122. 百寿图的雕版中的前 4 个，孟世康，八条屏，尺寸不详，清代光绪，绵竹云鹤斋画店制作，梨木雕刻，四川绵竹年画博物馆藏
123. 百寿图，孟世康，八条屏，132 x 34 cm，清代光绪，绵竹云鹤斋画店制作，黑色拓印，四川绵竹年画博物馆藏
124. 三猴烫猪，邓朋先，54 x 30 cm，清末民初，绵竹，版印后手绘彩色，四川绵竹年画博物馆藏
125. 穆桂英和梁红玉，作者不详，对，52×34cm，清末民初，绵竹，版印手工彩绘，四川绵竹年画博物馆
126. 秦叔宝和尉迟恭抱鞭抱锏，作者不详，对，110x65cm，版印笔绘，清末，绵竹，四川绵竹年画博物馆藏
127. 绵竹门神图像的比例方案
128. 绵竹门神构图中的动态平衡方案
129. 色彩分析，绵竹门神的主要颜色的提取
130. 秦叔宝和尉迟手持金瓜，作者不详，对，110x65cm，版印笔绘，清末，绵竹，四川绵竹年画博物馆藏
131. 绵竹门神图像的比例方案
132. 绵竹门神构图中的动态平衡方案
133. 色彩分析，绵竹门神的主要颜色的提取
134. 川剧《玉门关》剧照，现代影像



Ил. 1. «Утро Нового года». Ли Сун (эпоха Сун). Свиток. 40.2x27.4 см. Роспись по шелку. Коллекция Тайваньского музея, Китай.

图. 1. 岁朝图，李嵩（宋代），卷轴画，40.2 x 27.4 cm，绢布上彩绘，中国台湾故宫博物院藏

Электронный ресурс: https://digitalarchive.npm.gov.tw/Painting/Content?pid=14183&Dept=P



Ил. 2. Процесс эволюции первобытного гнездового жилища

图. 2. 原始巢居的演变过程, 纸上手绘



Ил. 3. Двустворчатая деревянная дверь жилого дома. Последние годы династии Цин. Фото. Пригородный район Кайфына.

图. 3. 民居中的木质双扇门，建于清末，摄影图，位于开封市郊区



Ил. 4. Ворота, выходящие на улицу. Начало династии Цин. Фото. Уезд Синхуа провинции Цзянсу.

图. 4. 民居中的临街大门，建于清初，摄影图，位于江苏省兴化县古衙门旁



Ил. 5. Каменные двери гробницы. Восточная Хань (25 г. до н. э.-220 гг. н.э.). 1996. Уезд Шэньму, провинция Шэньси, поселок Дабаодан. Захоронение 23. Коллекция исследовательского археологического института провинции Шэньси.

图. 5. 彩绘画像石墓门，东汉（25-220），摄影图，1996 年陕西省神木县大保当镇降汉匈奴人墓地 23 号墓出土，陕西省考古研究院藏

Электронный ресурс: http://www.shxkgy.cn/index.htm



Ил. 6. Шуньчжэньмэнь – городские ворота императорского дворца с гравюрами с мэншэнями. Двустворчатая дверь ранней эпохи Мин (1368-1644). Современное фото. Пекин.

图.6. 顺贞门（皇宫的城门），始建于明代初期，双扇门，每扇门上都有横向和纵向的铆钉，摄影图，现存北京



Ил. 7. Ворота народных жилых домов. Конец эпохи Цин (1644-1912). Фото. Пригород Тяньцзиня.

图. 7. 民居建筑的大门，建于清代末期，摄影图，位于天津市郊区



Ил. 8. Котел «хоуму» с барельефом с двумя тиграми, пожирающими людей. Бронза, литье. Высота 133 см, Длина проема 110 см, Ширина 78 см, Толщина стенки 6 см. Вес 832,84 кг. Поздняя эпоха Шан. Аньян, Национальный музей Китая.

图. 8. 及耳外侧的双虎食人浅浮雕，后母戊方鼎；高 133cm，口长 110cm，宽 78cm，足高 46cm，壁厚 6cm； 重 832.84 公斤； 商代晚期，青铜，1939 年河南省安阳市武官村出土，中国国家博物馆藏

Электронный ресурс: https://www.chnmuseum.cn/zp/zpml/kgdjp/202008/t20200824_247255.shtml



Ил. 9. Рельеф двери каменной гробницы с изображением тигра. Эпоха Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.). Камень. Современное фото. Коллекция Музея живописи эпохи Хань в Наньяне.

图.9. 雕刻有老虎图像的石墓的门浮雕，汉代，石材，摄影图，现存南阳市汉画馆

Электронный ресурс: http://www.nyhhg.com



Ил. 10. Дворцовый караул – внешняя сторона двери гробницы. Восточная Хань (25 г. до н. э.-220 гг. н.э.). Роспись по кирпичной кладке. Фото. Находится в поселке Инчэнцзы в районе Ганьцзинцзы города Далянь провинции Ляонин.

图. 10. 武士守卫（砖筑的墓室门外侧），东汉，彩绘于砖上的画像，1931年辽宁大连市金县营城子出土，砖穹壁画墓，摄影图，现存辽宁省大连市甘井子区营城子街道



Ил. 11. Шэнь-шу (слева) и Юй-люй (справа). Рисунок с барельефа в гробнице эпохи Восточная Хань (25 г. до н. э.-220 гг. н.э.). Каменный барельеф, покрытый глиной с последующим обжигом. Найден в уезде Мисянь провинции Хэнань.

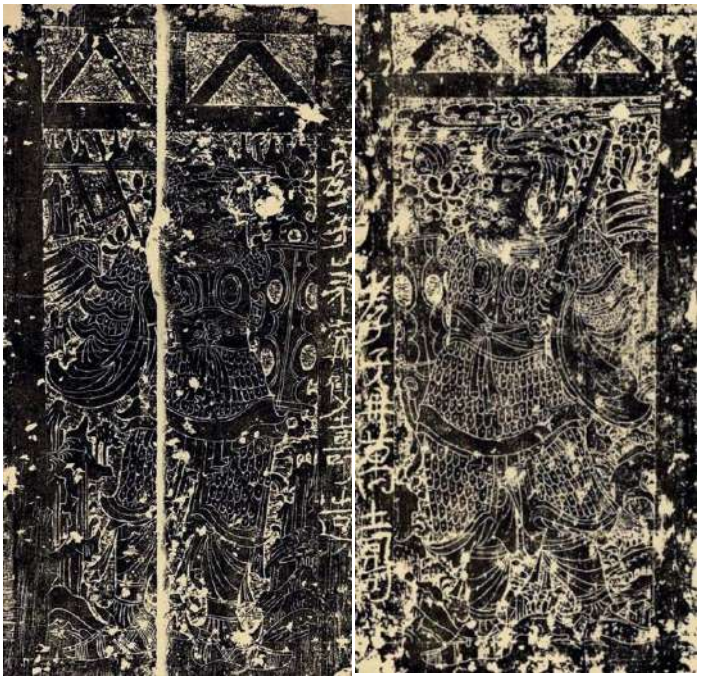
图. 11. 神荼（左侧）和郁垒（右侧）. 打虎亭汉墓，原画像砖做于东汉. 画像砖以泥烧制而成，为汉代建筑构件，此图是现代手绘于纸上的临摹图，河南密县出土



Ил. 12. «Каменный павильон Нинмао», 527 г. Высота 150 см, ширина 200 см, глубина 78 см. Был обнаружен в деревне Чжайцюань города Лоян провинции Хэнань. Фото. Коллекция Музея изящных искусств Бостона, США.

图. 12.　宁懋石室，石室高 150cm 宽 200cm 进深 78cm，527 年，石头构筑的石室仿木结构，摄影图，1913 年出土于河南洛阳翟泉村，美国波斯顿美术馆藏

Электронный ресурс: https://collections.mfa.org/objects/18451/houseshaped-sarcophagus-with-engraved-figures-and-inscripti;jsessionid=EE1CD2A20EC1B2F3E0FE152207C81615?ctx=5514086e-1ff4-4dcc-bca2-adcb2e9b5186&idx=18



Ил. 13. Барельеф с изображением воина в доспехах с оружием. Левая и правая створы дверей каменного павильона Нинмао.

图. 13. 手执剑戟的甲胄武士（宁懋石室门的左侧）. 手执剑戟的甲胄武士（宁懋石室门的右）



Ил. 14. «Талисман изгнания бесов Цзиван». Мастерская Чэнтуншэн. 23 x 25.5 cm. Конец эпохи Цин. Сучжоу, поселок Таохуау. Цветная печать. Коллекция музея картин няньхуа поселке Таохуау в городе Сучжоу.

图. 14. 鸡王镇宅， 陈同盛画店，对，23x25.5cm，清末，苏州桃花坞，木刻套色版画，苏州桃花坞年画博物馆藏



Ил. 15. «Талисман изгнания бесов Чжун Куй». Автор неизвестен. 14.5 x 12 cm. Конец эпохи Цин. Хэнань, поселок Чжусянь. Цветная печать. Коллекция библиотеки Центральной академии изящных искусств.

图. 15. 钟馗镇宅, 作者不详，14.5 x 12 cm，清末, 河南朱仙镇，木刻套色版画, 中央美术学院图书馆藏

Электронный ресурс: http://lib.cafa.edu.cn



Ил. 16. Чжун Куй. XX в. 31,5 x 30,0 см. Чжусянь. Цветная ксилография. ГК-27081206. Государственный музей-заповедник «Петергоф».

图. 16. 钟馗，二十世纪，31.5 x 30.0 cm，朱仙镇，彩色木刻，GK-27081206，彼得霍夫国家博物馆收藏



Ил. 17. «Мэншэни с плетью и булавой на лошадях». Цинь Шубао (справа) и Юйчи Гун (слева) с плетью и булавой на лошадях. Лавка Юн Джи. 42 x 28 cm. Хэнань, поселок Чжусянь. Цветная печать. Чжусяньское общество картин няньхуа.

图. 17. 马上鞭锏，秦叔宝（右）和尉迟恭（左）手持鞭和锏骑在马上，云记画店，对，42x28cm，近代，河南朱仙镇，彩色套印，朱仙镇木版年画社藏



Ил. 18. «Мэншэни на лошадях с алебардами». Цинь Шубао (справа) и Юйчи Гун (слева). Мастерская Вань Шуньчан в Шаньси. 46 x 34 см. Конец эпохи Цин. Шаньси. Цветная печать. Округ Линьфэнь, коллекция Шаньсийского музея народных искусств Динцунь.

图. 18. 马上提刀, 秦叔宝（右）和尉迟恭（左）手持大刀骑在马上， 山西万顺昌店，对，46x34cm，清末，山西，彩色套印，临汾市丁村民俗博物馆藏



Ил. 19. «Стоящие мэншэни с алебардами». Шаньдунская мастерская Матоу Хэси в уезде Таньчэн. 55 х 30 см. Конец эпохи Цин. Шаньдун. Цветная печать. Коллекция Шаньдунского музея восточно-китайского народного искусства.

图.19. 立刀门神，山东郯城马头河西画店，对，55x30cm，清末，山东，彩色套印,山东东方中国民艺博物馆藏



Ил. 20. Мэншэни с палицами. Автор неизвестен. 57.0 х 35 см. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева.

图. 20. 金瓜门神，作者不详，57.0 x 35 cm，杨柳青，彩印笔绘，以苏卡切夫命名的伊尔库茨克州艺术博物馆藏



Ил. 21. «Идущие мэншэни с плетью и булавой». Автор неизвестен. 20 x 19 см. Конец эпохи Цин. Цюаньчжоу, провинция Фуцзянь. Цветная печать. Коллекция Цзиньцзянского музея в провинции Фуцзянь.

图. 21. 步下鞭锏，作者不详，对，20x19cm，清末，福建泉州制作，彩色套印，福建晋江博物馆藏



Ил. 22. «Мэншэни, обхватывающие плеть и булаву». Мастерская неизвестна. 110 x 65 cm. Династия Цин. Мяньчжу. Ручная роспись после ксилографии. Хранится в Музее новогодних картин в Мяньчжу, Сычуань.

图. 22. 抱鞭门神，作者不详，对，110x65cm，清代，版印手工彩绘，四川绵竹年画博物馆藏



Ил. 23. Резные деревянные блоки для печати. Хэнань, поселок Чжусянь.

图. 23. 印色用的已经雕刻好的木版，河南朱仙镇



Ил. 24. «По реке в День поминовения усопших», часть Цинмин Шанхэ Ту. Чжан Цзэдуань. 24,8 x 528,7 cm. Династия Северная Сун. Роспись по шелку. Собрание Дворцового музея, Пекин.

图.24. 清明上河图, 局部，张择端，24.8x528.7cm, 北宋，绢本设色，北京故宫博物院藏

Электронный ресурс: https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228226.html



Ил. 25. «Чанбаньпо». Лавка Тяньчэн. 46 x 39 cm. Коллекция библиотеки. Хэнань, поселок Чжусянь. Печать с одной доски. Коллекция Чжусяньского общества картин няньхуа.

图.25. 长坂坡（黑白影印），天成画店，对，46x39cm，清末，河南朱仙镇，彩色套印，朱仙镇木版年画社藏



Ил. 26. «Эрцзиньгун». Мастерская Тяньи. 24 x 26 cm. Конец эпохи Цин. Хэнань, поселок Чжусянь. Цветная печать. Частная коллекция.

图.26. 二进宫，天義**画店**，24x26cm，清末，河南朱仙镇，彩色套印，私人收藏



Ил. 27. «Мэншэни на конях с плетью и булавой». Чжан И. 60 x 45 cm. Китайская Республика. Печать мастерской «Тяньчэндэ». Цветная ксилография на водной основе. Коллекция Музея Санься, Чунцин.

图.27. 马上鞭铜，张义，对，60 x 45 cm，中华民国，朱仙镇天成德画店印，水性彩色木版套印，重庆中国三峡博物馆藏

Электронный ресурс: http://www.3gmuseum.cn



Ил. 28. «Пара цзиньчжуа». Чжан Чжиань. 29 x 20.7 см. Китайская Республика. Печать мастерской «Тяньчэндэ». Цветная ксилография на водной основе. Коллекция Национальной библиотеки Китая.

图. 28. 对金抓，张志安，对，29 x 20.7 cm，中华民国，朱仙镇天义画店印，水性彩色木版套印，中国国家图书馆藏

Электронный ресурс: https://www.nlc.cn/web/index.shtml



Ил. 29. «Чжао Куанъинь и Ян Гунь». Цао Жуньдэ. 39 x 27 cm. Китайская Республика. Печать мастерской «Эрхэ». Печать с одной доски, ксилография на водной основе. Коллекция Вана Шуцуня.

图. 29. 赵匡胤和杨衮，曹润德，对，39 x 27 cm，中华民国，朱仙镇二合画店印，水性黑色线版印刷，王树村藏



А Б

Ил. 30. Изображение мэншэнь: А - Юйчи Гун, Б - Цинь Шубао. Цветная печать, ксилография. Хэнань, поселок Чжусянь.

图. 30. 门神图像：А – 尉迟恭，Б – 秦叔宝，木版彩印，河南朱仙镇



Ил. 31. Мэншэни Юйчи Гун (слева) и Цинь Шубао (справа) с плетью и булавой. Мастерская Тяньшэн Хао. 40 x 28 cm. Конец эпохи Цин. Хэнань, поселок Чжусянь. Цветная печать. Чжусяньское общество картин няньхуа.

图. 31. 鞭铜门神，秦叔宝（右）和尉迟恭（左）手持鞭和铜骑在马上，天盛号画店，对，40x28cm，清末，河南朱仙镇，彩色套印，朱仙镇木版年画社藏



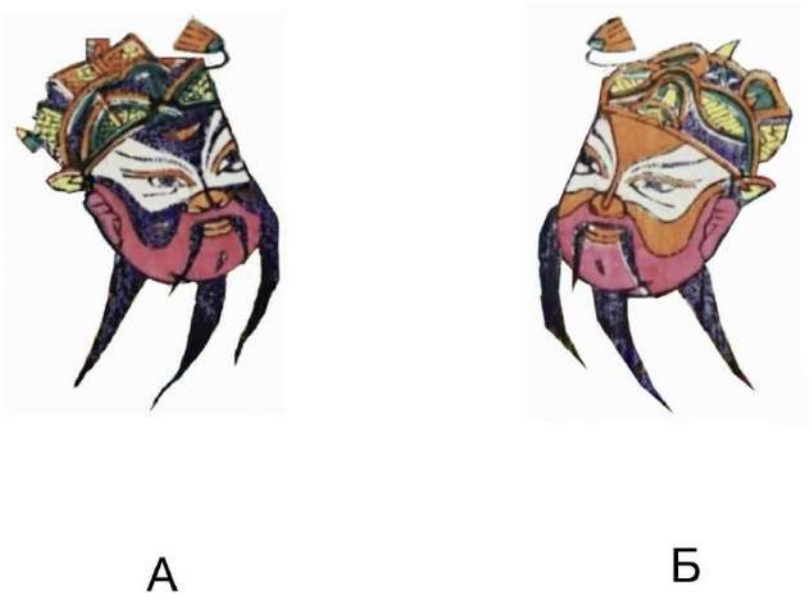
Ил. 32. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселока Чжусянь.

图. 32. 朱仙镇门神图像的比例方案



Ил. 33. Схема динамического равновесия в композиции мэншэней поселка Чжусянь.

图. 33. 朱仙镇门神构图中的动态平衡方案



Ил. 34. Особенности моделировки и раскраски лиц мэншэней поселка Чжусянь.

图. 34. 朱仙镇门神面部的造型与色彩特征



А Б

Ил. 35. Костюмы и орнамент мэншэней поселка Чжусянь.

图. 35. 朱仙镇门神的服饰和图案装饰



Ил. 36. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Чжусянь.

图. 36. 色彩分析，朱仙镇门神的主要颜色的提取



Ил. 37. Цинь Шубао и Юйчи Гун верхом на коне с мечами и вазой-сокровищницей. Лавка Ваньтун Лаодянь. 38 x 22 cm. Конец эпохи Цин. Хэнань, поселок Чжусянь. Цветная печать. Чжусяньское общество картин няньхуа.

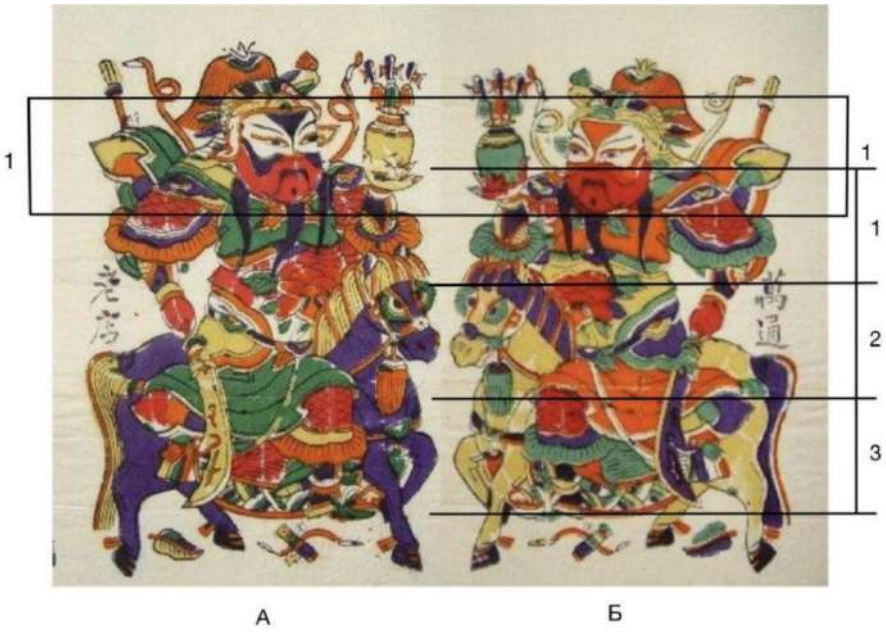
图. 37. 马上提刀，秦叔宝（右）和尉迟恭（左）手持长刀和宝瓶骑在马上，万通老店画店，对，38 x 22 cm，清末，河南朱仙镇，彩色套印，朱仙镇木版年画社藏



А Б

Ил. 38. Изображение мэншэнь: А - Юйчи Гун, Б - Цинь Шубао. Цветная печать, ксилография. Хэнань, поселок Чжусянь.

图. 38. 门神图像：А – 尉迟恭，Б – 秦叔宝，木版彩印，河南朱仙镇



Ил. 39. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселока Чжусянь.

图. 39. 朱仙镇门神图像的比例方案



Ил. 40. Схема динамического равновесия в композиции мэншэней поселка Чжусянь.

图. 40. 朱仙镇门神构图中的动态平衡方案



Ил. 41. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Чжусянь.

图. 41. 色彩分析，朱仙镇门神的主要颜色的提取



Ил. 42. Цинь Шубао и Юйчи Гун с алебардой дадао и жезлом исполнения желаний жуйи. Лавка Лаодянь. 38 x 25 cm. Конец эпохи Цин. Хэнань, поселок Чжусянь. Цветная печать. Коллекция библиотеки Центральной академии изящных искусств.

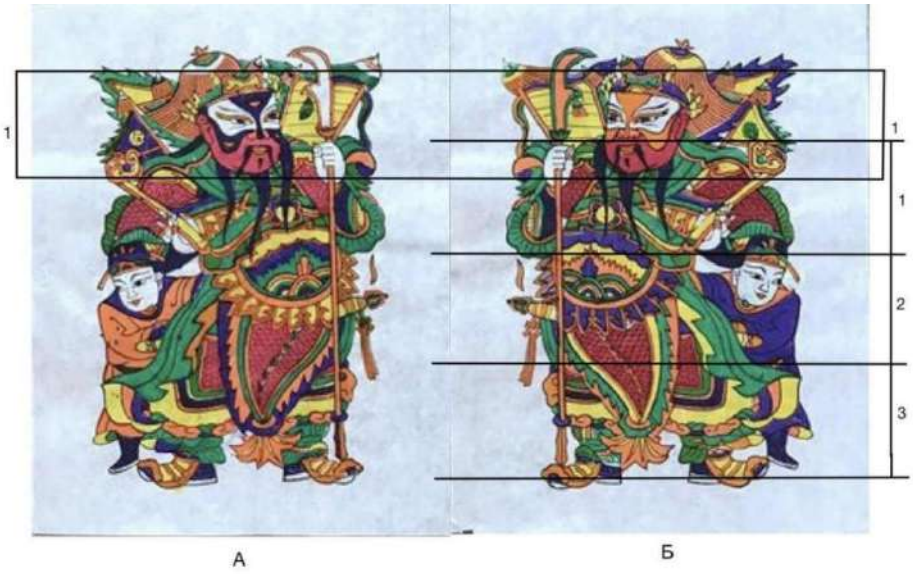
图. 42. 立刀门神，秦叔宝（右）和尉迟恭（左）站立着手持长刀和如意，老店画店，对，38 x 25 cm，清末，河南朱仙镇，彩色套印，中央美术学院图书馆藏

Электронный ресурс: http://lib.cafa.edu.cn



Ил. 43. Мэншэни со знаменосцами: А - Юйчи Гун, Б - Цинь Шубао. Цветная печать, ксилография. Хэнань, поселок Чжусянь.

图. 43. 带有士卒的门神：А – 尉迟恭，Б – 秦叔宝，木版彩印，河南朱仙镇



Ил. 44. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселока Чжусянь.

图. 44. 朱仙镇门神图像的比例方案



Ил. 45. Схема динамического равновесия в композиции мэншэней поселка Чжусянь.

图. 45. 朱仙镇门神构图中的动态平衡方案



Ил. 46. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Чжусянь.

图. 46. 色彩分析，朱仙镇门神的主要颜色的提取



Ил. 47. «Наблюдение за рекой Лу». Цзян Сюань. 41.5 x 680 cm. Эпоха Цин, время правления император Цяньлун. Роспись по шелку. Национальный музей Китая.

图. 47. 潞河督运图（上图右侧为画的首，下图左侧为画的尾），江萱，41.5x680cm，清朝乾隆，绢画，中国国家博物馆藏

Электронный ресурс: https://www.chnmuseum.cn



Ил. 48. «Ксилография семьи Ченг». 9 x 11 cm. Эпохи Мин, император Ванли. Уезд Синьань, Аньхой. Цветная печать. Коллекция пекинского музея Гугун.

图. 48. 程氏墨苑，程氏滋兰堂，9x11cm，明代万历，安徽新安县，墨版套色敷彩，故宫博物院藏

Электронный ресурс: https://www.dpm.org.cn/ancient/yuanmingqing/149022.html?goback=1



Ил. 49. «Удача навсегда». Автор неизвестен. 68 x 32 cm. Поздняя династия Мин. Тяньцзинь. Роспись по шелку. Коллекция Музея изобразительных искусств Китая.

图. 49. 万年如意，作者不详，对，68x32cm，明末，天津，绢本笔绘，中国美术馆藏

Электронный ресурс: https://www.namoc.org



Ил. 50. «Трое первых на восхождении». Дай Ляньцзэн. 86.5 × 45.9 cm. Эпоха Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция Музея искусств Корё, Киото, Япония. 图. 50. 连登三甲，戴廉增, 86.5×45.9cm, 清代, 杨柳青，纸上版印笔绘，日本京都高丽美术馆藏

Электронный ресурс: https://www.koryomuseum.or.jp



Ил. 51.« Рыбак, дровосек, земледелец и учёный». Мастерская «Дайляньцзэн». 113 x 60 cm. Конец эпохи Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция Вана Шуцуня.

图. 51. 渔樵耕读，戴廉增画店，113x60cm，清末，杨柳青，版印手绘，王树村收藏



Ил. 52. «Благодатный снег в преддверии урожайного года». Мастерская «Дайляньцзэн». 113 x 60 cm. Конец эпохи Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция галереи няньхуа в Янлюцине.

图. 52. 瑞雪丰年，戴廉增画店，113x60cm，清末，杨柳青，版印手绘，杨柳青年画馆收藏



Ил. 53. «Пьяная гора Тайбай». Мастерская Цзянлун рода Ци. Эпоха Цин, правление императора Канси. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция Музея изобразительных искусств Китая.

图. 53. 太白醉酒，健隆号齐家画店，尺寸不详，清代康熙，杨柳青，版印笔绘，中国美术馆藏

Электронный ресурс: https://www.namoc.org



Ил. 54. «Много радости и благополучия». 59 x 33 cm. Мастрская Цицзяньлун. Конец эпохи Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция галереи няньхуа в Янлюцине.

图. 54. 吉庆有余，齐健隆画店，59x33cm，清末，杨柳青，纸上版印笔绘，杨柳青年画馆收藏



Ил. 55. «Запуск воздушных змеев». Ци Цзяньлун. 56.8 x 32.5 cm. Конец эпохи Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция Вана Шуцуня.

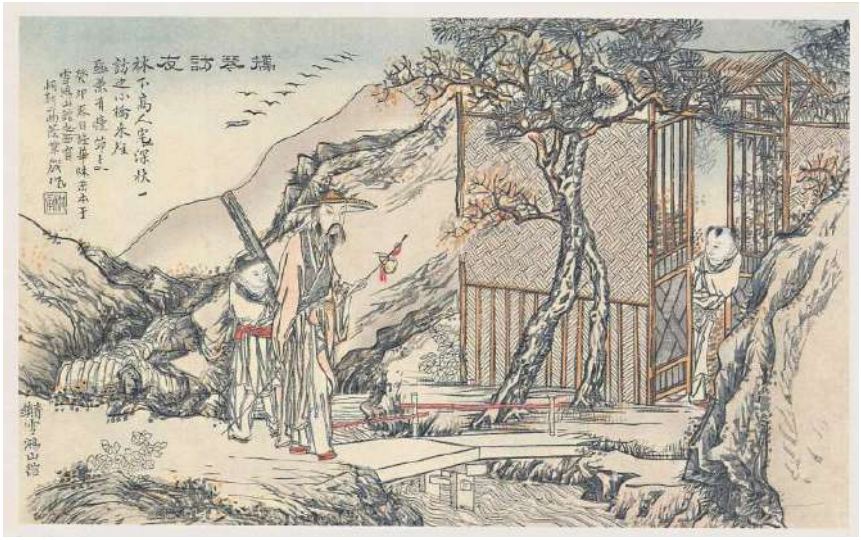
图. 55. 放风筝，齐健隆，56.8 x 32.5 cm，清末，杨柳青，纸上版印笔绘，王树村收藏



Ил. 56. «Дважды посещать шалаш». Гао Тунсюань. 109.5 x 62.5 cm. Эпохи Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция музея Тяньцзиня.

图. 56. 二顾草庐，高桐轩，109.5 x 62.5 cm，清代，杨柳青，版印笔绘，天津博物馆收藏

Электронный ресурс: https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx



Ил. 57. «Навещая друзей с цинь». Гао Тунсюань. 109.5 x 62.5 cm. Эпохи Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция музея Тяньцзиня.

图. 57. 携琴访友，高桐轩，109.5 x 62.5 cm，清代，杨柳青，版印笔绘，天津博物馆收藏

Электронный ресурс: https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx



Ил. 58. «Поиски цветов мэйхуа в снегу». Гао Тунсюань. 59.5 x 33.6 cm. Эпохи Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция музея Тяньцзиня.

图. 58. 踏雪寻梅，高桐轩，59.5 x 33.6 cm，清代，杨柳青，版印笔绘，天津博物馆收藏

Электронный ресурс: https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx



Ил. 59. «Празднование Фестиваля фонарей». Гао Тунсюань. 109 x 59 cm. 1903 г. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция музея Тяньцзиня.

图. 59. 庆赏元宵，高桐轩，109x59cm，1903，杨柳青，版印笔绘，天津博物馆收藏

Электронный ресурс: https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx



Ил. 60. «Гуанъу возрождает династию Хань в Лояне». Цянь Хуэйань. Конец эпохи Цин. Янлюцин. Айчжучжай. Техника ручной росписи после цветной печати. Место коллекции неизвестно.

图. 60. 汉光武中兴洛阳，钱慧安，尺寸不详，清末，杨柳青爱竹斋画店，版印手绘，收藏地不详



Ил. 61. «Цилинь приносит сыновей». Автор неизвестен. Диаметр 36 см. Конец эпохи Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция Вана Шуцуня.

图. 61. 麒麟送子，作者不详，圆形直径 36cm，清末，杨柳青，纸上版印笔绘，王树村收藏



Ил. 62. «Залы заполнены золотом и нефритом». Автор неизвестен. 107 x 60 см. Период поздней династии Цин и начальный период Китайской Республики. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция музея Тяньцзиня.

图. 62. 金玉满堂，作者不详，107x60cm，清末民初，杨柳青，纸上版印笔绘，天津博物馆藏

Электронный ресурс: https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx



Ил. 63. «Празднование рождения сына». Магазин живописи Айчжужай. 57,5 х 35 см. Эпохи Цин, император Гуансюй. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция музея Тяньцзиня.

图.63. 葫芦万代，爱竹斋画店，57.5x35cm，清光绪，杨柳青，纸上版印笔绘，天津博物馆藏

Электронный ресурс: https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx



Ил. 64. «Рыба в аквариуме». Ван Сюэцинь. 55 х 77 см. XX в.. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция галереи няньхуа в Янлюцине, Тяньцзине.

图.64. 缸鱼，王学勤，55x77cm，近代，杨柳青，纸上版印笔绘，天津杨柳青博物馆藏



Ил. 65. «Пожелание рыбы в новом году». Автор неизвестен. 60 x 33 см. Династия Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция галереи няньхуа в Янлюцине, Тяньцзине.

图. 65. 连年有余，作者不详，60x33cm，清代，杨柳青，纸上版印笔绘，杨柳青年画馆收藏



Ил. 66. «Радость рыбака». Ци Цзяньлун. 59 x34 см. Династия Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция галереи няньхуа в Янлюцине, Тяньцзине.

图. 66. 渔家乐，齐健隆画店，59x34cm，清代，杨柳青，纸上版印笔绘，杨柳青年画馆收藏



Ил. 67. «Хлопоты крестьянского двора». Гао Тунсюань. 111 x 61,5 см. Династия Цин. Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция галереи няньхуа в Янлюцине, Тяньцзине.

图. 67. 庄家忙，高桐轩，111x61.5cm，清代，杨柳青，纸上版印笔绘，杨柳青年画馆收藏



Ил. 68. Мэншэни. Кон. XIX – нач. XX вв. Янлюцин. 52,7 x 35,5 см. ГК-27081219, 27081193. Государственный музей-заповедник «Петергоф».

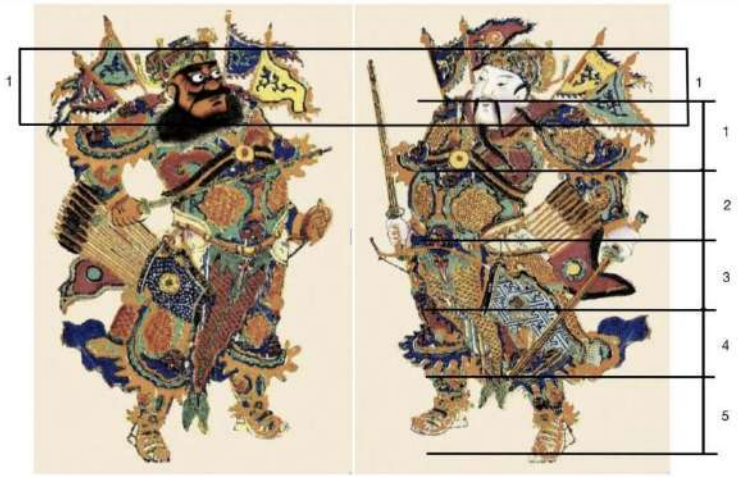
图. 68. 门神，十九世纪末至二十世纪初，杨柳青，52.7 x 35.5 cm, GK-27081219、27081193, 彼得霍夫国立博物馆



Ил. 69. Цинь Шубао и Юйчи Гун с плетью и булавой. Автор неизвестен. 112 x 62 cm. Конец эпохи Цин. Поселок Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция Музея изобразительных искусств Китая.

图. 69. 鞭锏门神,作者不详，对，112x62cm，清末，杨柳青，纸上版印笔绘，中国美术馆藏

Электронный ресурс: https://www.namoc.org



Ил. 70. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселка Янлюцин.

图. 70. 杨柳青镇门神图像的比例方案



А Б

Ил. 71. Схема динамического равновесия в композиции мэншэней поселка Янлюцин.

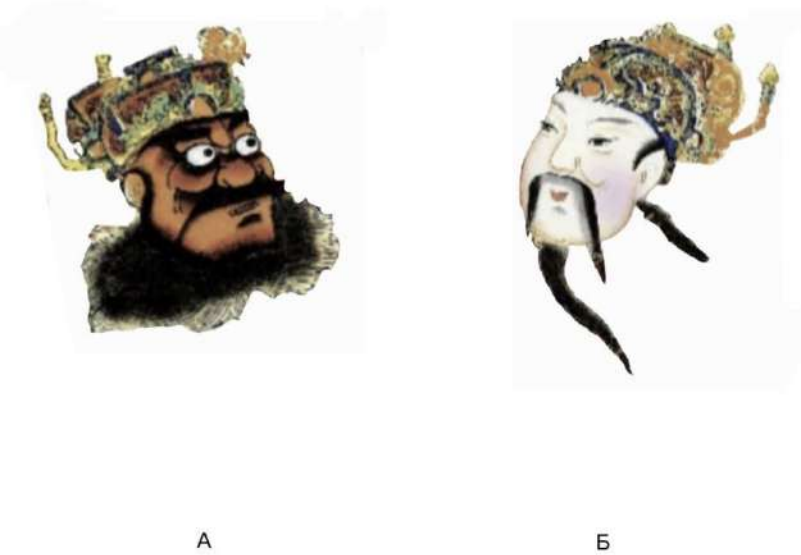
图. 71. 杨柳青镇门神构图中的动态平衡方案



А Б

Ил. 72. Изображение мэншэней: А - Юйчи Гун, Б - Цинь Шубао. Поселок Янлюцин.

图. 72. 门神图象：А – 尉迟恭，Б – 秦叔宝，杨柳青镇



Ил. 73. Особенности моделировки и раскраски лиц мэншэней поселка Янлюцин.

图. 73. 杨柳青镇门神面部的造型与色彩特征



Ил. 74. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Янлюцин.

图. 74. 色彩分析，杨柳青镇门神的主要颜色的提取



Ил. 75. Мэншэни Суаньн. Автор неизвестен. 57 x 35 cm. Конец эпохи Цин. Янлюци. Техника ручной росписи после цветной печати. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

图. 75. 狻猊门神，作者不详，对，57x35cm，清末，杨柳青，纸上版印笔绘，俄罗斯圣彼得堡埃尔塔米什博物馆藏

Электронный ресурс: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/?lng=zh



Ил. 76. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселка Янлюцин.

图. 76. 杨柳青镇门神图像的比例方案



Ил. 77. Схема динамического равновесия в композиции мэншэней поселка Янлюцин.

图. 77. 杨柳青镇门神构图中的动态平衡方案



Ил. 78. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Янлюцин.

图. 78. 色彩分析，杨柳青镇门神的主要颜色的提取



Ил. 79. Цинь Шубао и Юйчи Гун с плетью и булавой на фоне благопожелательного орнамента. Автор неизвестен. 54 x 32 cm. Конец эпохи Цин. Поселок Янлюцин. Техника ручной росписи после цветной печати. Коллекция Музея изобразительных искусств Китая.

图. 79. 鞭锏门神，作者不详，对，54x32cm，清末，杨柳青，纸上版印笔绘，中国美术馆藏

Электронный ресурс: https://www.namoc.org



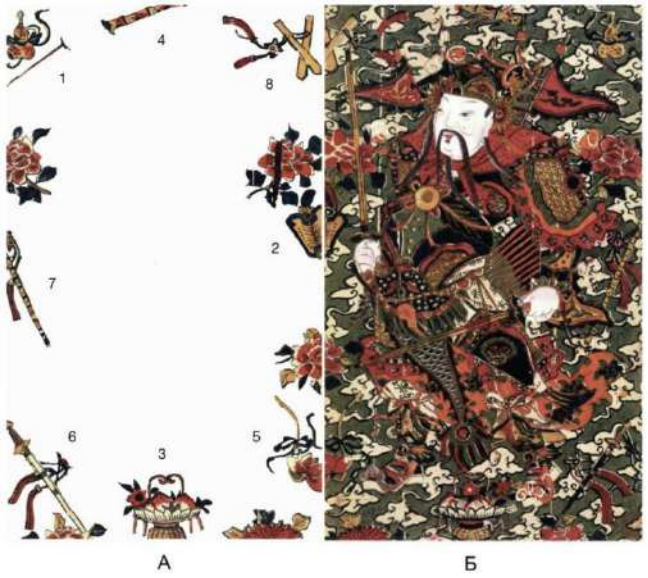
Ил. 80. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселока Янлюцин.

图. 80. 杨柳青镇门神图像的比例方案



Ил. 81. Схема динамического равновесия в композиции мэншэней поселка Янлюцин.

图. 81. 杨柳青镇门神构图中的动态平衡方案



Ил. 82. Благожелательные мотивы фона: 1 - тыква-горлянка, 2 - опахало, 3 - корзина цветов, 4 - бамбуковый барабан, 5 - лотос, 6 - меч, 7 - флейта, 8 - китайский ударный музыкальный инструмент пайбань. Поселок Янлюцин.

图. 82. 背景中的吉祥图案：1-葫芦、2-扇子、3-花篮、4-渔鼓、5-荷花、6-宝剑、7-横笛、8-拍板，杨柳青镇



Ил. 83. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Янлюцин.

图. 83. 色彩分析，杨柳青镇门神的主要颜色的提取



Ил. 84. «Мост в Шаньтан в ночь на Праздник середины осени». Сю Таоцзы. 103.9 x 55.7 cm. Династия Цин, Цяньлун. Сучжоу. Цветная ксилография. Коллекция музея города Кобе в Японии.

图. 84. 山塘普济桥中秋夜月，秀涛子，103.9 x 55.7cm，清乾隆，苏州，墨版套色敷彩，日本神户市立博物馆藏

Электронный ресурс: https://www.kobecitymuseum.jp/notice/language



Ил. 85. «Пейзаж района Хуцю в Сучжоу». 101.3 x 53.5 cm. Середина эпохи династии Цин. Сучжоу. Ксилография. Япония, Киото, частная коллекция.

图.85. 姑苏虎丘胜景图，松风主人画，101.3x53.5cm，清中期，苏州，墨版套色敷彩，日本京都个人收藏



Ил. 86. «Вид на Цзиньлин». Автор неизвестен. 103.9 x 55.7 cm. Ранняя династия Цин. Сучжоу. Цветная ксилография. Япония, частная коллекция.

图.86. 金陵胜景图 作者不详，103.9 x 55.7cm，清初，苏州，墨版套色敷彩，日本收藏



Ил. 87. «Резиденция императора на озере Сиху». Автор неизвестен. 99,6 x 57,3 см. Цветная ксилография. Династия Цин, Цяньлун. Сучжоу. Коллекция Королевского музея искусства и сокровищ, Япония.

图. 87. 西湖行宫图，作者不详，99. 6x57. 3cm，清乾隆，苏州，墨版套色敷彩，日本王舍城美术宝物馆收藏

Электронный ресурс: https://toji.or.jp



Ил. 88. «Вечный мост Гусу». Подпись мастера Цинь Чжэня из уезда Пинцзян. 1740 г. Сучжоу. Цветная ксилография. Коллекция музея в городе Кобе, Япония.

图. 88. 姑苏万年桥，平江钦震题字，92. 3x53. 5cm，清乾隆五年（1740年）, 苏州，墨版套色敷彩，日本神户市立博物馆藏

Электронный ресурс: https://www.kobecitymuseum.jp/notice/language



Ил. 89. «Цветы и травы древности». Дин Инцзун. 30,1 x 37,5 см. Водяной знак Цин, период Канси. Сучжоу. Цветная ксилография. Коллекция Британского музея.

图. 89. 花卉博古图，丁应宗，30.1x37.5cm 清康熙，苏州，墨版套色敷彩，英国大英博物馆藏

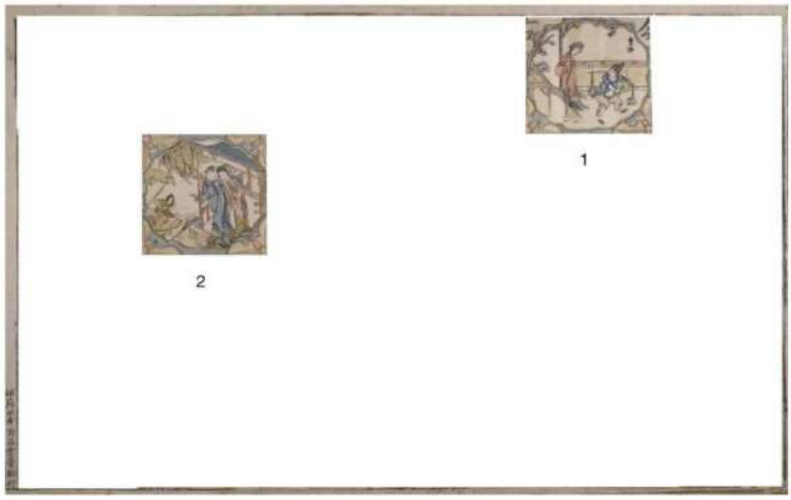
Электронный ресурс: https://britishmuseum.org.cn



Ил. 90. «Удивительные рассказы прошлого и наших дней». Люй Юньтай. Время правления императора Канси. Сучжоу, поселок Taoxyay. Цветная ксилография. Собрание гравюр Дрезденского национального художественного музея (Kupferstich - kabinett, SKD).

图. 90. 古今奇观图，吕云台，尺寸不详，清康熙，苏州桃花坞，吕云台画店，彩色套印，德累斯顿国家艺术博物馆版画陈列室（Kupferstich - kabinett, SKD）藏

Электронный ресурс: https://www.skd.museum/en/visit/



Ил. 91. Удивительные рассказы прошлого и наших дней. 1 - «Продажа лепешек» (卖饼). 2 - «Осенняя река» (秋江) .Поселка Taoxyay.

图. 91. 古今奇观图，1-《卖饼》、2-《秋江》，桃花坞镇



Ил. 92. «Картина праздника Цинмин». Люй Цзюньхань. 37.5 x 56.3 cm. Время правления императора Канси. Сучжоу, поселок Taoxyay. Мастерская-лавка Люцзюньхань. Цветная печать. Коллекция японского музея изобразительных искусств.

图. 92. 清明佳节图，吕君翰，37.5 x 56.3 cm，清康熙，苏州桃花坞吕君翰画店，彩色套印，日本海杜美术馆藏

Электронный ресурс: https://www.shimanamiartmuseum.com/oomishimamuseum_en/



Ил. 93. «Пейзажи озера Сиху». Дин Юньтай. 36 x 28 cm. Период правления цинского императора Цяньлуна. Сучжоу, поселок Таохуаy. Мастрская-лавка Динлайсюань. Печать на дереве. Коллекция японского музея изобразительных искусств.

图.93. 西湖风景图，丁允泰，36 x 28 cm，清乾隆，墨版套印，苏州桃花坞丁来轩画店，日本王舍城美术宝物馆藏

Электронный ресурс: https://toji.or.jp



Ил. 94. «Посылка угля во время снегопада». Таоу. 100.5 x 56.3 cm. Периоды правления цинских императоров Юнчжэна и Цяньлуна. Сучжоу, поселок Таохуаy, мастрская-лавка Гуйхэсюань. Цветная ксилография. Коллекция японского музея изобразительных искусств.

图.94. 雪中送炭图，桃坞主人，100.5×56.3 cm ，清雍正乾隆时期，墨版套色敷彩，苏州桃花坞归鹤轩画店，日本王舍城美术宝物馆收藏

Электронный ресурс: https://toji.or.jp



Ил. 95. «Расцвет пиона приносит счастье и богатство». Ван Няньчунь. 47.5 x 29.5 cm. Период поздней династии Цин и начальный период Китайской Республики. Гусуйская (город Сучжоу) лавка Ванжунсин. Цветная ксилография на водной основе. Коллекция музея картин няньхуа поселке Taoxyay в городе Сучжоу.

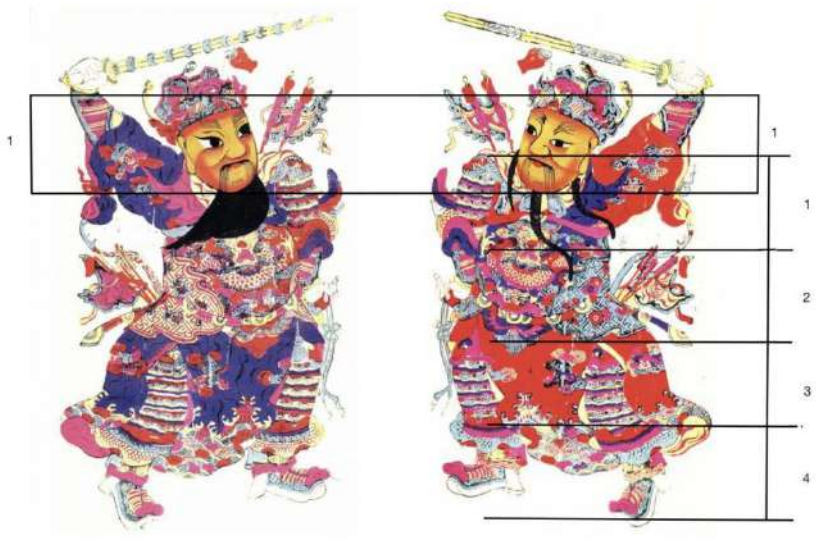
图. 95. 花开富贵，王念椿，47.5 x 29.5 cm ，清末民初，姑苏王荣兴画店，水性彩色木版，苏州桃花坞木刻年画博物馆藏



А Б

Ил. 96. Мэншэни с плетью и булавой. Мастерская Ванжунсин. 86 x 46 cm. Поздняя династия Цин. Поселка Taoxyay. Цветная ксилография на водной основе. Коллекция музея картин няньхуа поселке Taoxyay в городе Сучжоу.

图. 96. 鞭锏门神，王荣兴画店，对，86x46cm，清末，桃花坞，水性彩色木版，苏州桃花坞木刻年画博物馆藏



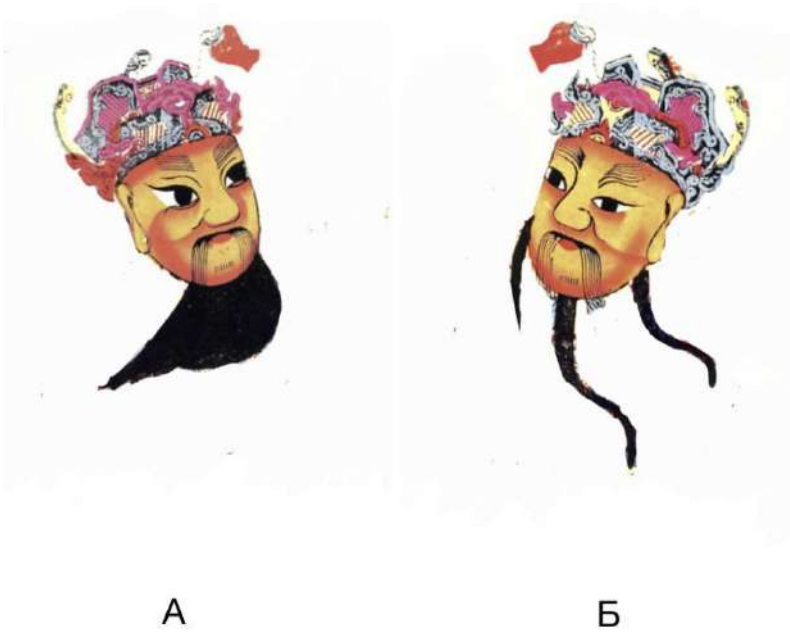
Ил. 97. Пропорции головы и тела мэншэней деревни Taoxyay.

97. 桃花坞镇门神图像的头部与身体比例方案



Ил. 98. Позы и динамика мэншэней деревни Taoxyay.

图. 98. 桃花坞镇门神构图中的姿势与动态方案图.



Ил. 99. Рисунок и раскраска лиц мэншэней деревни Taoxyay.

图. 99. 桃花坞镇门神的面部绘画与色彩



Ил. 100. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней деревни Taoxyay.

图. 100. 色彩分析，桃花坞镇门神的主要颜色的提取



Ил. 101. Юйчи Гун. Выделение основных цветов мэншэня. Центр Taoxyay.

图. 101. 尉迟恭，主要颜色的提取，桃花坞镇



Ил. 102. Цинь Шубао. Выделение основных цветов мэншэня. Центр Taoxyay.

图. 102. 秦叔宝，主要颜色的提取，桃花坞镇



Ил. 103. Изображение мэншэней: А - Цинь Шубао, Б - Юйчи Гун. Цветная печать, ксилография. Центр Таохуау.

图. 103. 门神图像：А – 秦叔宝，Б – 尉迟恭，版印笔绘，桃花坞镇



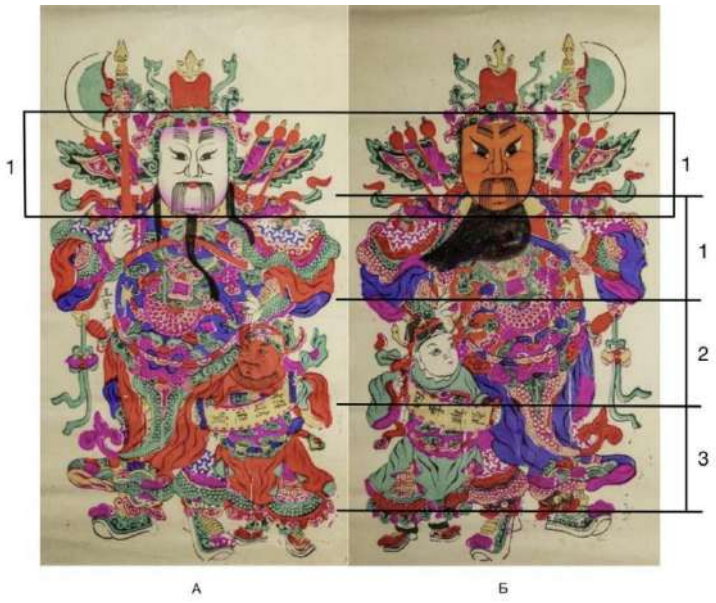
Ил. 104. Цинь Шубао и Юйчи Гун с секирой и божествоми цайшэнями. Мастерская Ванжунсин. 61 x 32 cm. Комбинация печати и росписи. Последние годы правления династии Цин. Изначально хранилась в библиотеке Сучжоу, в настоящее время находится в Музее новогодних ксилографических картин в Таохуау, Сучжоу.

图. 104. 秦叔宝和尉迟恭手持斧头（身旁有财神），王荣兴画店，对，61x32cm，版印笔绘，清末，苏州，原藏于苏州图书馆，现藏于苏州桃花木刻年画博物馆



Ил. 105. «Все пять сыновей сдали экзамены на учёную степень». Автор неизвестен. 45 x 38 cm. Период Китайской Республики. Шаоян. Цветная печать. Коллекция Музея массового искусства провинции Хунань.

图. 105. 五子登科门神，作者不详，对，45x38cm，民国时期，邵阳，彩色套印，湖南省群众艺术馆收藏



Ил. 106. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселока Taoxyay.

图. 106. 桃花坞镇门神图像的比例方案



Ил. 107. Схема динамического равновесия в композиции мэншэней поселка Taoxyay.

图. 107. 桃花坞镇门神构图中的动态平衡方案



Ил. 108. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Taoxyay.

图. 108. 色彩分析，桃花坞镇门神的主要颜色的提取



Ил. 109. Мэншэни с пятью мальчиками. Таохуау. 42,0 х 26,0. Цветная ксилография. ГК-27081194, ГК-27081180. Государственный музей-заповедник «Петергоф».

图. 109. 五子门神，桃花坞，42.0x26.0cm，彩色木刻，GK-27081194、GK-27081180，彼得霍夫国立博物馆



Ил. 110. Цинь Шубао и Юйчи Гун вооружены плетью, булавой и секирами в окружении пяти мальчиков-подростков. Мастерская Ванжунсин. 83 х 46 cm. Комбинация печати и росписи, последние годы правления династии Цин. Изначально хранилась в библиотеке Сучжоу, в настоящее время находится в Музее новогодних ксилографических картин в Таохуау, Сучжоу.

图. 110. 秦叔宝和尉迟恭手持斧头和鞭锏（五子登科），王荣兴画店，对，83x46cm，版印笔绘，清末，苏州，原藏于苏州图书馆，现藏于苏州桃花木刻年画博物馆



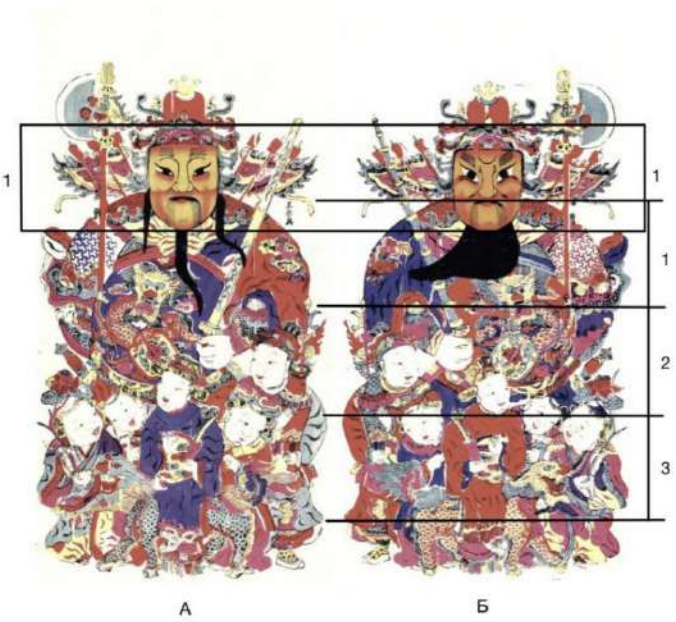
Ил. 111. Изображение мэншэней: А - Цинь Шубао, Б - Юйчи Гун. Цветная печать, ксилография. Сучжоу, поселок Таохуаy.

图. 111. 门神图像：А – 秦叔宝，Б – 尉迟恭，彩色木刻，苏州桃花坞镇



Ил. 112. Изображение мэншэней и пять сыновей сдали экзамены на учёную степень, 五子登科. Цветная печать, ксилография. Сучжоу, поселок Таохуаy.

图. 112. 门神图像和五子登科，彩色木刻，苏州桃花坞镇



Ил. 113. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселока Таохуау.

图. 113. 桃花坞镇门神图像的比例方案



Ил. 114. Схема динамического равновесия в композиции мэншэней поселка Таохуау.

图. 114. 桃花坞镇门神构图中的动态平衡方案



Ил. 115. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Taoxyay.

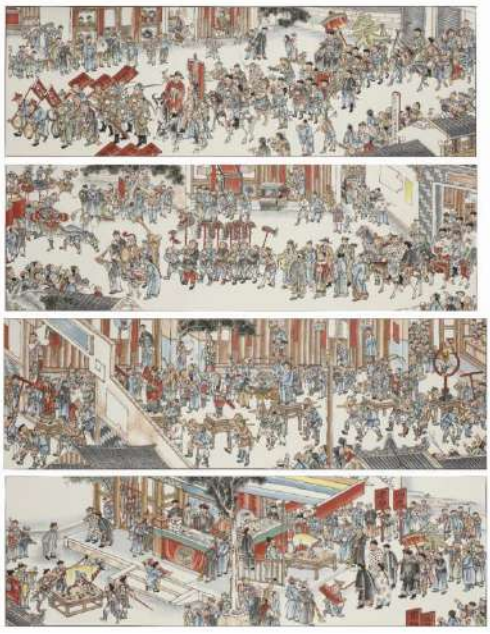
图. 115. 色彩分析，桃花坞镇门神的主要颜色的提取



Ил. 116. «Заклятия и заговоры», сделанная семьей Бянь в Чэнду. 31 x 34 см. Второй год правления императора Сузонг Чжидэ (757 г.) после того, как Чэнду был переименован в Фу. Ксилографическая печать при помощи печатной доски. Музей провинции Сычуань.

图. 116. 陀罗尼经咒，成都府的卞家制作，31x34cm，唐肃宗至德二年(757)成都改称府之后，木版刻印，四川省博物馆藏

Электронный ресурс: [hhttps://www.scmuseum.cn](https://www.scmuseum.cn)



Ил. 117. «Приветствие весны». Хуан Жуйху. Длинный свиток. 37 x 600 cm. Конец эпохи Цин. Мяньчжу. Ручная роспись. Коллекция Центра защиты культурных ценностей Мяньчжу, провинция Сычуань.

图. 117. 迎春图，黄瑞鹊，长卷，37 x 600 cm，清末，绵竹，手工彩绘，四川绵竹市文物保护管理所藏



Ил. 118. Мэншэни с мечами: слева – Юйчи Гун, справа – Цинь Шубао. Ли Фанфу. 52 x 34 см. XX век. Мяньчжу. Ручная роспись после ксилографии. Музей новогодней живописи Мянчжу.

图. 118. 按剑门神（左侧尉迟恭，右侧秦叔宝），李芳福，对，52x34cm，近代，绵竹，版印手工彩绘，四川绵竹年画博物馆



Ил. 119. «Ваджра» (всего представлено 4 фигуры. Картина состоит из двух частей, расположенных слева и справа. На каждой стороне представлено по 2 фигуры). Автор неизвестен. 120 x 58 cm. Эпохи Цин. Ручная роспись. Частная коллекция.

图. 119. 天王 • 右侧图（一共 4 个人，由左右两侧共同组成一组画，每侧各两个人），作者不详，120x58cm, 清代，手工彩绘，私人收藏



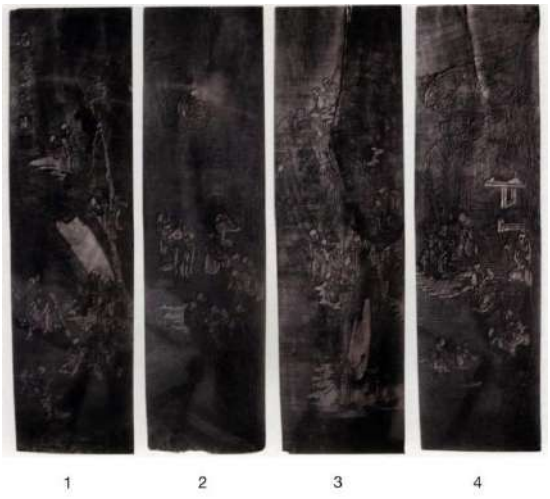
Ил. 120. «Семейное божество». Автор неизвестен. 178 x 90 см. Династия Цин. ксилография, ручная роспись. Ручная роспись. Коллекция Центра защиты культурных ценностей Мяньчжу, провинция Сычуань.

图. 120. 家神，作者不详，178x90cm，清代，手工彩绘，四川绵竹市文物保护管理所收藏



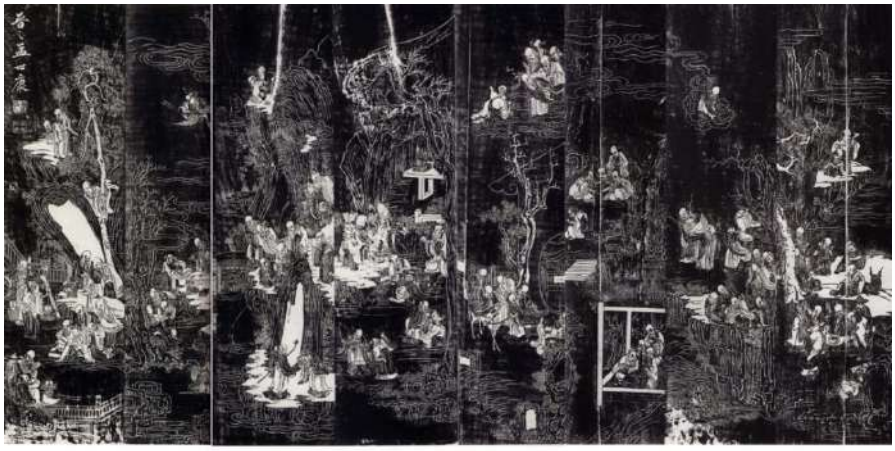
Ил. 121. «Талисман Чжаогуна». Автор неизвестен. 158 x 78 см. Династия Цин. Ручная роспись. Коллекция музея новогодней живописи Мяньчжу.

图. 121. 赵公镇宅，作者不详，158x78cm, 清代，手工彩绘，绵竹年画博物馆藏



Ил. 122. «Картина со 100 старцами», первые четыре картины. Мэн Шикан. Восемь панелей. Размер неизвестен. Эпоха Цин, император Гуансюй. Лавка Юньчэчжай, Мяньчжу. Ксилография, грушевое деревянное клише. Хранится в Музее новогодних картин в Мяньчжу, Сычуань.

图. 122. 百寿图的雕版中的前 4 个，孟世康，八条屏，尺寸不详，清代光绪，绵竹云鹤斋画店制作，梨木雕刻，四川绵竹年画博物馆藏



Ил. 123. «Картина со 100 старцами», первые четыре картины. Мэн Шикан. Восемь панелей. 132 x 34 cm. Эпоха Цин, император Гуансюй. Лавка Юньчэчжай, Мяньчжу. Ксилография. Хранится в Музее новогодних картин в Мяньчжу, Сычуань.

图. 123. 百寿图，孟世康，八条屏，132 x 34 cm，清代光绪，绵竹云鹤斋画店制作，黑色拓印，四川绵竹年画博物馆藏



Ил. 124. «Три обезьяны обманывают свинью». Дэн Пэнсянь. 54 x 30 cm. Период поздней династии Цин и начальный период Китайской Республики. Мяньчжу. Ручная роспись после ксилографии. Хранится в Музее новогодних картин в Мяньчжу, Сычуань.

图. 124. 三猴烫猪，邓朋先，54 x 30 cm，清末民初，绵竹，版印后手绘彩色，四川绵竹年画博物馆藏



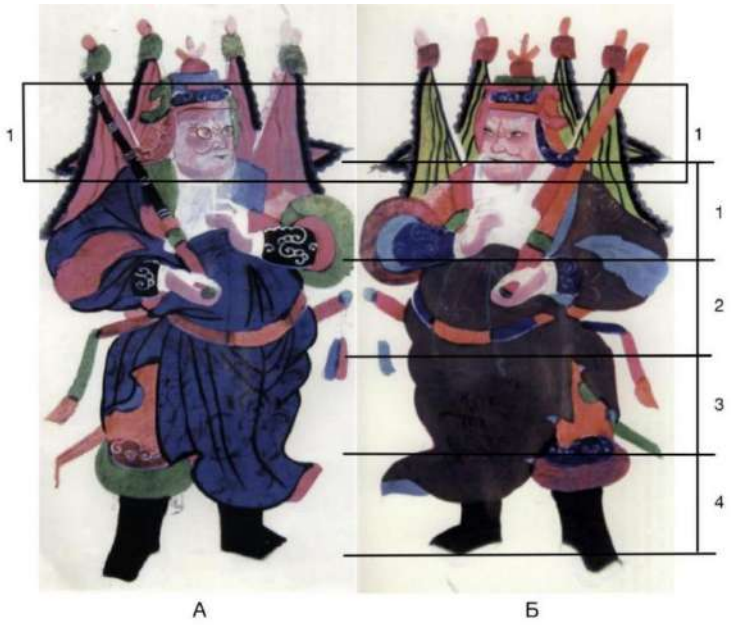
Ил. 125. «Му Гуйин и Лян Хунъюй». Автор неизвестен. 52 x 34 cm. Период поздней династии Цин и начальный период Китайской Республики. Мяньчжу. Ручная роспись после ксилографии. Хранится в Музее новогодних картин в Мяньчжу, Сычуань.

图. 125. 穆桂英和梁红玉，作者不详，对，52×34cm，清末民初，绵竹，版印手工彩绘，四川绵竹年画博物馆



Ил. 126. Цинь Шубао и Юйчи Гун, обхватывающие плеть и булаву. Мастерская неизвестна. 110 x 65cm. Комбинация печати и росписи. Поздняя Цин, Мяньчжу. Хранится в Музее новогодних картин в Мяньчжу, Сычуань.

图. 126. 秦叔宝和尉迟恭抱鞭抱锏，作者不详，对，110x65cm，版印笔绘，清末，绵竹，四川绵竹年画博物馆藏



Ил. 127. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселка Мяньчжу.

图. 127. 绵竹门神图像的比例方案



Ил. 128. Схема динамического равновесия в композиции с мэншэнями поселка Мяньчжу.

图. 128. 绵竹门神构图中的动态平衡方案



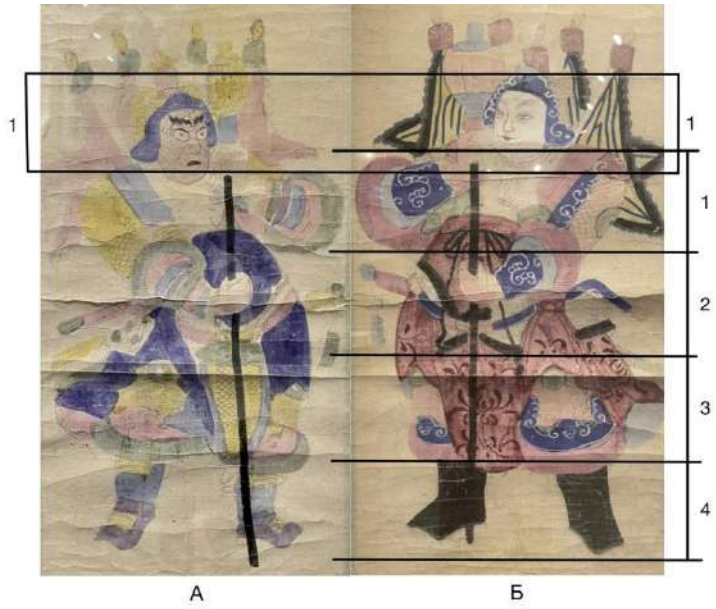
Ил. 129. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Мяньчжу.

图. 129. 色彩分析，绵竹门神的主要颜色的提取



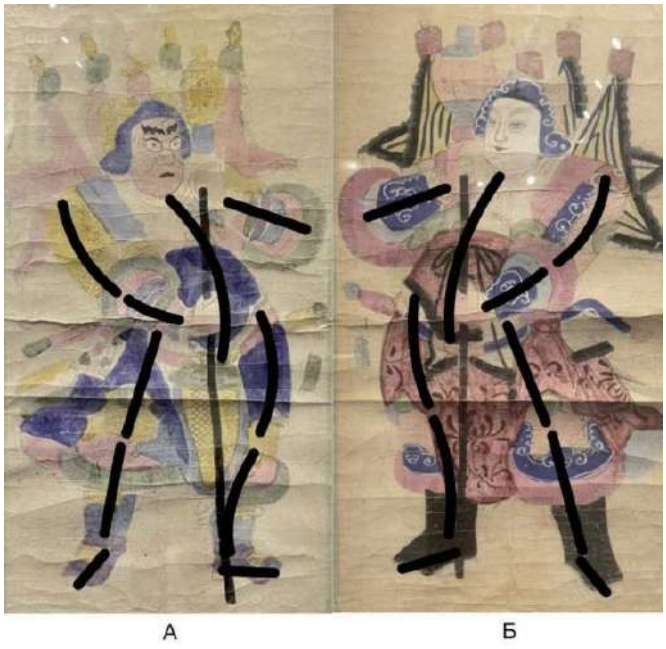
Ил. 130. Юйчи Гун и Цинь Шубао с копьями с наконечниками в виде тыквы. Мастерская неизвестна, 110 x 65cm. Комбинация печати и росписи. Поздняя Цин. Мяньчжу. Хранится в Музее новогодних картин в Мяньчжу, Сычуань.

图. 130. 秦叔宝和尉迟手持金瓜，作者不详，对，110x65cm，版印笔绘，清末，绵竹，四川绵竹年画博物馆藏



Ил. 131. Система пропорционирования в изображении мэншэней поселка Мяньчжу.

图. 131. 绵竹门神图像的比例方案



Ил. 132. Схема динамического равновесия в композиции мэншэней поселка Мяньчжу.

图. 132. 绵竹门神构图中的动态平衡方案



Ил. 133. Анализ колорита. Выделение основных цветов мэншэней поселка Мяньчжу.

图. 133. 色彩分析，绵竹门神的主要颜色的提取



Ил. 134. Фрагмент постановки «Юймэньгуань сычуаньской оперы. Современное фото.

图. 134. 川剧《玉门关》剧照，现代影像