

**Е. А. ТЕРЮКОВА, Е. А. ЗАВИДОВСКАЯ,
О. С. ХИЖНЯК, М. В. КОРМАНОВСКАЯ,
В. Н. МАЗУРИНА**

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ КАРТИНА ИЗ СОБРАНИЯ ГМИР: ОПЫТ СИСТЕМАТИЗАЦИИ*

Коллекция китайской народной картины (лубков) из собрания Государственного музея истории религии насчитывает около 1000 единиц и связана с именем крупнейшего отечественного китаевода академика Василия Михайловича Алексеева (1881–1951). Удивительный мир китайского народного искусства В. М. Алексеев впервые открыл для себя, путешествуя по северному Китаю в период с весны по осень 1907 г. в составе археологической миссии, организованной его преподавателем по стажировке в Коллеж де Франс Эдуардом Шаванном (1865–1918)¹. Пораженный разнообразием и многозначностью китайской традиционной культуры, В. М. Алексеев не только увлекся собиранием народного искусства, но стал вникать в тончайшие нюансы разговорного китайского языка и его диалектов, внимательно наблюдать за бытом простых тружеников и проявлять глубокий интерес к свойственному Китаю религиозному синкретизму. Во время путешествия, продолжавшегося пять месяцев, В. М. Алексееву посчастливилось побывать в основных центрах производства китайской народной картины, которых к началу XX в. насчитывалось более пятидесяти. Однако основная часть коллекции была приобретена им в мастерских Янлюцина, где особой известностью пользовалась существовавшая с XIV в. печатня Дай Ляньцзэна.

Несмотря на стесненность в средствах, начинающему исследователю посчастливилось собрать уникальные материалы и коллекцию, которая нашла отражение в его обширном научном и литературном наследии. В общей сложности по материалам и впечатлениям от этого первого путешествия в Китай В. М. Алексеевым было задумано и подготовлено в той или иной степени завершенности 282 статьи (например, «Фонетика пекинского языка и теория его тона», «Китайская фонетическая хрестоматия», «Китайская лубочная картина», «Китайский амулет», «Хрестоматия древнего китайского языка», «Поэзия привета в китайской эпистоле», «Заклинания в китайской религии» и т. д.)². В ходе этого путешествия исследователь не только собирал материал для своей дальнейшей научной работы, но и вел путевой дневник — «рукописные заметки на русском и китайском языках»³. Эти путевые заметки и дневниковые записи, которые он так и не успел при жизни обработать и опубликовать в полном объеме, имеют особую ценность и неисчерпаемый научный потенциал. После его смерти в 1951 г. эти материалы

частично увидели свет в подготовленной его вдовой Н. М. Алексеевой и дочерью М. В. Баньковской книге «В старом Китае. Дневники путешествия 1907 г.» В 2012 г. книга В. М. Алексеева «В старом Китае» вышла во втором, дополненном заметками о поездках в Китай в 1909 и 1912 гг. издании под редакцией академика Д. Л. Рифтина.

По воле академика Алексеева его обширная коллекция, пополненная в 1912 и 1926 гг. в ходе поездок по южному Китаю, была разделена между крупными музейными собраниями Ленинграда. История поступления коллекции в Государственный музей истории религии была детально исследована два года назад. Здесь лишь напомним, что, согласно акту поступления № 1226 от 25 декабря 1938 г., коллекция в количестве 960 китайских народных картин была приобретена Музеем истории религии в 1938 г. за 16 000 рублей⁴.

1. Результаты исследования коллекции народных картин из собрания ГМИР

В отличие от той части собрания народных картин В. М. Алексеева, которая попала в Государственный Эрмитаж, особенность коллекции Государственного музея истории религии заключается в том, что, находясь в поле зрения исследователей, она долгое время так и не стала предметом самостоятельного и глубоко изучения. Данное обстоятельство вызывает глубокое сожаление, особенно в условиях неуклонного роста интереса в современном отечественном и зарубежном востоковедении к традиционной китайской культуре и проблемам народной религиозности и религиозного синкретизма. До недавнего времени фактически единственными публикациями, проливающими свет на коллекцию китайской народной картины в собрании ГМИР, были работы И. П. Гаранина «Китайский антихристианский лубок XIX в.» и «Китайский благопожелательный лубок из коллекции В. М. Алексеева»⁵. Такие крупнейшие отечественные исследователи китайской народной картины, как Б. Л. Рифтин и М. Л. Рудова, упоминали о коллекции Музея истории религии в своих работах, но, к сожалению, не останавливались на ней свое внимание. Ситуация начала меняться в последние годы. Для популяризации коллекции в 2013 г. в стенах Государственного музея истории религии прошла выставка «По старому Китаю с академиком Алексеевым», был выпущен альбом «Китайский лубок из собрания Государственного музея истории религии»⁶, подготовлена мультимедийная программа «По старому Китаю с академиком В. М. Алексеевым» для размещения в сети Интернет на сайте музея и на постоянной экспозиции⁷. Для всестороннего научного изучения коллекции в 2015 г. была создана российско-тайваньская группа исследователей⁸, что привело к появлению целого ряда статей на русском, китайском и английском языках, опубликованных российскими и тайваньскими членами исследовательской группы. Результатом работы профессора из Тайваня Ян Юйцзюнь (Государственный университет Чжунчжэн) в музейных собраниях

Санкт-Петербурга, а также в фондах Музея истории религии стала серия статей, посвященных исследованию картин с изображением Чжун Куя, а также бога богатства Цай-шэня⁹. В 2016 г. в Тайване под ее редакцией вышел каталог «Российское собрание гравюры няньхуа периода поздней Цин» (*элосы дяньцзан ваньцин мубань няньхуа* 俄罗斯典藏晚清木板年画) передвижной выставки китайских народных картин из собрания ГМИР¹⁰. Российскими участниками исследовательской группы за период действия проекта было опубликовано более 10 статей на русском и английском языках, посвященных как проблемам формирования коллекции В. М. Алексеева в фондах ГМИР, так и ее различным аспектам — изобразительным материалам, рукописному наследию В. М. Алексеева, а также исследованию коллекции как нового и актуального источника по изучению китайского религиозного синкретизма¹¹.

29 июня — 1 июля 2017 г. в Санкт-Петербурге в Музее истории религии и Институте Восточных рукописей РАН в рамках проекта была проведена первая за последние несколько десятилетий международная научно-практическая конференция в области российско-тайваньского сотрудничества в гуманитарной сфере «Folk Images and Late Imperial China». Конференция прошла в сотрудничестве с Центром исследования культуры Мацзу Университета Чжунчжэн, Тайвань (Mazu Culture Research Center, National Chung Cheng University). На конференции было представлено 26 докладов, посвященных широкому кругу вопросов, связанных с проблемами китайского народного искусства в позднеимперский период: коллекции китайского народного изобразительного искусства в России и за рубежом и их изучение, искусство *няньхуа* в современном Китае и Тайване, взаимодействие высокой и народной культур в китайском искусстве, китайский религиозный синкретизм и его отражение в искусстве.

2. Материалы по китайской народной картине из архива В. М. Алексеева в Научно-историческом архиве ГМИР

Особое место коллекции народной китайской картины в собраниях петербургских музеев определяется тем фактом, что В. М. Алексеев, оказавшийся в Китае в качестве еще начинающего синолога, был первым из европейских исследователей, кто по-настоящему заинтересовался китайской народной картиной как особым видом народного творчества, увидел в ней подлинное произведение искусства и самобытное выражение китайской духовной культуры. В мае 1907 г. в Пекине он записал в дневнике: «Лубочная картина, этот чрезвычайно любопытный образец народного искусства, представляется мне благодатным полем для наблюдения и исследования»¹². Дочь академика и его биограф М. В. Баньковская отмечала в своей монографии «Алексеев и Китай», что «детство Алексеева привило ему внимание к обыденным вещам, которое перешло в убеждение: многое из того, что не изучается учеными по причине своей обыденности, при вдумчивом рассмотрении обязательно обретает значи-

тельность и займет место в исследовании живой и целостной культуры страны. Китайская народная картина, несмотря на свою кричащую яркость, не вызывала у ученых желания исследовать ее, проникнуть в суть ее содержания. Алексеев был одним из первых из синологов, европейских и китайских, кто увидел в этих повсюду прилепленных эфемерных листках “многовековую народную традиционность”, оценил и понял их место в исследовании китайской культуры¹³.

Уникальность коллекции китайской народной картины в собрании ГМИР определяется тем фактом, что музей не только приобрел у В. М. Алексеева часть его коллекции, но и является обладателем бесценного в научном плане рукописного архива академика. В ходе работы над проектом группе российско-тайваньских ученых удалось выявить в Научно-историческом архиве Государственного музея истории эти рукописные материалы и приступить к их планомерному вводу в научный оборот¹⁴. К сожалению, время и обстоятельства поступления архива академика в музей в учетной документации не отражены. На данный момент выполнена систематизация и описание рукописного наследия Алексеева из фондов ГМИР¹⁵. В частности, установлено, что архив включает в себя разрозненные рукописные и печатные материалы, датированные 1907–1940-ми гг., на китайском, уйгурском, русском, английском языках¹⁶. Архив прошел первичную систематизацию самим академиком: все записи были разложены по конвертам, каждый из которых помечен штампом В. М. Алексеева и подписан самим собирателем.

В нем можно выделить несколько блоков:

— так называемый «китайский дневник» В. М. Алексеева, состоящий из автографов (авторских рукописных текстов) преимущественно на китайском языке, датированных 1907 г. и собранных во время поездки по Северному Китаю с Э. Шаванном [полевые материалы по храмовой эпиграфике, промаркированные самим исследователем как Дневник I, Дневник II и Дневник Sup (III) (пояснения китайских учителей В. М. Алексеева — *сяньшэнов* №№ I, 1–226, №№ II, 29–218, №№ III, 10–13 с пробелами), их фрагментарный перевод на русский язык, выполненный учениками В. М. Алексеева, а также полевые заметки на русском и китайском языках самого В. М. Алексеева];

— пояснения *сяньшэнов* (китайских учителей и интерпретаторов В. М. Алексеева) к сюжетам китайских народных картин: к картинам с изображением богов-привратников (мэнь-шеней), купленным на Новый 1909 год в Пекине и привезенным из Ханькоу, Сучжоу и Шанхая; «Альбом 萬神» [Альбом *ваньшэнь* — «весь пантеон божеств»] — пояснения *сяньшэнов* о пантеоне китайских богов, изображаемых на бумажных иконах *чжима*; «Альбом 門神» [Альбом мэнь-шеней — «духи-привратники», т. е. хранители дверей] — пояснения *сяньшэнов* к народным картинам с изображением богов-привратников (мэнь-шеней); «Альбом 灶» [Альбом Цзао — «о боге очага»] — пояснения *сяньшэнов* к народным картинам с изображением Цзаована — бога домашнего очага; «Альбомы 符 и 午» [Альбомы фу (талисманы) и у (циклический знак)] — пояснения *сяньшэнов* о талисманах и сюжетах

народных картин, приуроченных к празднику драконьих лодок — 端午 [«дуань»] праздник начала лета (5-го числа 5-го месяца по старому календарю)] (в ходе работы над проектом этот блок пояснений *сяньшэнов* был переведен на русский язык и частично опубликован в статьях);

— автографы *сяньшэнов*, датированные 1912 г.: пояснения к храмовой эпиграфике (надписям, скопированным в храме Чэнхуана — бога-патрона города — в Фучжоу, провинция Фуцзянь; в пользующихся особым почитанием среди верующих храмовых комплексах, посвященных бодхисатве милосердия Гуань-инь в Нинбо и на о. Путошань);

— рабочие записи, заметки и библиография на русском, китайском и английском языках, составленные В. М. Алексеевым по теме «Религии, проповедуемые в Китае», а также приобретенные во Владивостоке в 1930 г. и привезенные А. Г. Шпринциным материалы на китайском языке по антирелигиозной пропаганде в Китае;

— материалы на уйгурском языке — вырезки из печатной прессы 1935–1936 гг. на темы социального обеспечения, культурного развития и организации просвещения населения в Синцзян-Уйгурском районе Китая;

— рукописный оригинал подготовленных по заказу Музея истории религии в Ленинграде этикеток для выставки «Китайская народная религия» 1938 г. и письмо академика Алексеева в МИР, датированное 1941 г.¹⁷;

— переводы на русский язык отдельных пояснений *сяньшэнов* из Дневников I и II, выполненные от руки или машинописью его учениками и коллегами: И. С. Гуревич, Л. Н. Меньшиковым, В. А. Вельгусом, О. Л. Фишман, Б. Б. Вахтиным, Р. Ф. Итсом, И. Э. Циперович (?).

Анализ хранящихся в архиве материалов позволил сделать вывод, что представленные в нем документы являются важнейшим источником для изучения коллекции китайских народных картин из собрания музея, хранящихся в фонде «Восток», т. к. являются своеобразным ключом к расшифровке заключенных в них символических ребусов и содержат более или менее исчерпывающие комментарии к картинам (их сюжетам, персонажам, символам и литературным источникам), составленные по заказу В. М. Алексеева специально для этого нанимаемыми профессиональными консультантами — *сяньшэнами*. Также эти документальные материалы из архива В. М. Алексеева служат ценным историческим источником для изучения китайского религиозного синкретизма, бытовавшего в начале XX в., в последние годы правления династии Цин (1644–1911).

3. Проблема терминологии и типологии китайских народных картин

Одна из самых распространенных проблем, которая встает в связи с изучением китайской народной картины, — проблема терминологии и типологии.

Обзор русскоязычной литературы показывает, что сложился устойчивый круг следующих терминов, которые используются при работе с произведени-

ями китайского народного изобразительного искусства: картина, картинка, икона и лубок¹⁸.

Первые три термина мы находим в работах самого В. М. Алексева. Примеры тому статьи, опубликованные исследователем в 1910–1930-х гг.: «О некоторых главных типах китайских заклинательных изображений по народным картинам и амулетам» (1910), «Китайский фольклор и китайская народная картинка» (1935), «Ботаник В. Л. Комаров и русская китаистика» (1939). Знакомство с текстами статей позволяет сделать вывод, что автор использовал все три термина как синонимы. Так, академик Алексеев с успехом оперировал термином «картинка» в своем докладе на сессии Академии наук по Отделению общественных наук 23 марта 1935 г. (на нем была впоследствии основана упомянутая выше статья 1935 г.) Хотя значительно ранее, в написанной под впечатлением от только что завершившейся поездки в Китай статье 1910 г., в которой «Алексеев впервые в синологии обратился к китайской народной картине как к доказательному материалу»¹⁹, он писал: «Перехожу теперь к подробному иллюстрированию вышесказанного некоторыми, наиболее интересными картинами из моей коллекции. Часть их рисована от руки, часть гравирована на дереве и эстампирована, часть печатана с деревянных же досок. Последнего типа картины суть порождение наиболее грубой и, вместе с тем, интересной для наблюдения фантазии»²⁰. Однако в последней из выше названных статей академик в связи с готовившейся в Музее истории религии Академии Наук СССР выставкой, посвященной религиям Китая и борьбе с ними, писал, что на выставке можно будет увидеть «1000 китайских икон, собранных мною в Китае и составляющих ныне коллекцию Музея». Подготовленный Б. Л. Рифтиным к 80-летию В. М. Алексева и вышедший через 15 лет после его кончины сборник статей академика называется «Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях» и демонстрирует, что, обращаясь к термину «китайская народная картина» как к устойчивому понятию, обозначающему определенный вид «ксилографического искусства» в Китае, связанный, прежде всего, с празднованием Нового года, отличающийся «неимоверной распространенностью» и являющийся «предметом обихода в самом широком смысле этого слова»²¹, исследователь не отказывался и от слова «картинка», когда говорил о конкретных экземплярах этого вида искусства. Так, например, при упоминании ботаника В. Л. Комарова и той «маленькой яркой картинки», привезенной им, которая некогда подобно бомбе упала «в стоячее болото» студентов-синологов²².

В работах младшего ученика В. М. Алексева академика Б. Л. Рифтина можно также наблюдать использование различных терминов (картина, картинка, лубок, икона) в качестве синонимов. Вслед за своим учителем в посвященной ему статье «Путешествие русского китаевода в Китай» он писал о том, как «с неподдельным энтузиазмом бросился молодой синолог [В. Алексеев] скупать дешевые бумажные иконы, печатавшиеся с досок,

и красочные новогодние картинки»²³, а в открывающей книгу «Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях» вступительной статье «От редактора» он указывал на то, что «с книги о китайской народной картине В. М. Алексеев, молодой выпускник Петербургского университета, мечтал начать свою научную деятельность... В. М. Алексеев первым в мировой науке определил место китайского лубка в исследовании истории культуры, в изучении внутреннего характера жизни народа и верований его»²⁴. Заметим, что применительно к Рифтину бросается в глаза использование терминов «картина» и «лубок» как взаимозаменяющих. В статье «Праздничные картинки няньхуа. Редкие китайские лубки из фондов РГБ»²⁵ он отмечал: «Искусство китайского лубка *няньхуа* (дословно — новогодние картинки) известно с давних времен», а в книге «Редкие китайские народные картины из советских собраний» поместил свою статью под названием «О китайском народном лубке и его русских собирателях»²⁶, хотя одна из последних и «наилучшая в смысле полноты и точности, а главное, исполненная истинной преданности ученому-первооткрывателю китайкой народной картины, переведшему ее из предмета любительского коллекционирования в неисчерпаемый источник научных исследований»²⁷ называлась «Академик В. М. Алексеев — первый ученый собиратель китайских народных картин»²⁸. Подобное взаимозаменяющее использование терминов «китайская народная картина» и «китайский лубок» для Рифтина было чрезвычайно важно и, на его взгляд, позволяло подчеркнуть роль знака в китайской культуре, которая была несравненно большей, чем, например, в русской культуре, и проистекала из особенностей китайского языка. Именно лубочная картина, рожденная в народной культуре, по его мнению, была наиболее ярким примером того вида искусства, в котором знаки понятны для тех, кто владеет навыками их восприятия²⁹. Надо отметить, что и дочь академика, М. В. Баньковская, возможно, вслед за Б. Л. Рифтиным, свободно оперировала понятиями «лубок» и «картина», когда писала о собирательской и исследовательской деятельности своего отца³⁰.

Термина «лубок» придерживался и другой крупный отечественный исследователь искусства стран восточной и юго-восточной Азии, доктор искусствоведения И. Ф. Муриан, опубликовавшая в 1960 г. монографию под названием «Китайский народный лубок», которая открывалась словами: «Китайский народный лубок представляет собой своеобразный вид искусства, существующий уже много веков. Лубок тесно связан с обычаями народа, его жизнью и бытом. В Китае любимый национальный праздник — встреча Нового года, всегда сопровождается украшением дома яркими лубочными картинами. Не случайно почти все лубки в Китае называются *няньхуа*, что значит “новогодняя картинка” <...> К лубочному искусству можно было бы отнести и такие виды массового изобразительного искусства, как дешевые живописные картины, массовую религиозную гравюру, картины для просмотра через фонарь и т. п., но все эти разрозненные формы иногда

недостаточно профессионального искусства не имеют устойчивых традиций и общей основы — они не образуют самостоятельного вида искусства, каким является в Китае новогодняя картинка — *няньхуа*. Поэтому под понятием «китайский лубок» надо иметь в виду в первую очередь новогоднюю картинку, а историю лубка рассматривать как историю *няньхуа*³¹.

М. Е. Кравцова в монографии «История искусства Китая», напротив, настаивает на том, что в ряду чаще всего используемых в отечественных изданиях терминов «народная», «простонародная», «популярная картина» и «лубок» последний термин «представляется достаточно неудачным. Он не соответствует ни материалу *няньхуа*, которые, в отличие от собственно лубка, исполнялись исключительно на бумаге, ни их происхождению — не в крестьянской, а в мещанско-городской среде, ни их тематике, образности и стилистическим характеристикам»³².

В работах другого видного отечественного исследователя китайского народного искусства — М. Л. Рудовой, долгие годы хранившей коллекцию *няньхуа* в Государственном Эрмитаже и защитившей в 1968 г. диссертацию на тему «Китайская народная картина как исторический источник», напротив, наблюдается стремление избегать применительно к китайской народной изобразительной традиции термина «лубок», и в ее статьях, посвященных проблемам систематизации и изучения эрмитажной части коллекции В. М. Алексеева, используются термины «китайская новогодняя картина (*няньхуа*)»³³, «народная картина»³⁴, «религиозные *няньхуа*» или «иконы»³⁵, просто «*няньхуа*»³⁶. В современной отечественной историографии наметилась устойчивая традиция именовать этот вид китайского традиционного изобразительного искусства народной картиной. Примеры тому — многочисленные публикации, посвященные искусству *няньхуа*, Ю. Г. Лемешко³⁷ и Т. И. Виноградовой³⁸.

Такая же неоднозначная ситуация сложилась и в вопросах систематизации китайских народных картин: как показывает анализ имеющихся отечественных и зарубежных публикаций, не существует единой, признанной всеми типологии. В большинстве случаев мы встречаем примеры типологии с учетом тематики и функций картин в культуре. В данной статье впервые осуществляется опыт систематизации китайских народных картин из собрания Музея истории религии.

С точки зрения выполняемых в культуре функций китайские народные картины традиционно принято делить на две большие группы: *няньхуа* (年畫) — новогодние народные картины, отличающиеся плотностью бумаги, тщательностью исполнения и особой декоративностью, и *чжима* (紙馬) — простые, лаконичные, стереотипные, безыскусные в исполнении бумажные иконы с изображением различных божеств, выполненные на тонкой рисовой бумаге и предназначенные для сжигания во время религиозного ритуала.

По мнению исследователей, производство *чжима* в Китае уходит своими корнями в глубокую древность, в эпоху Тан (618–907)³⁹ и, возможно, пред-

шествует появлению *няньхуа*. С точки зрения функционального назначения эти два вида китайских традиционных изображений выступают как самостоятельные явления: если *няньхуа* присутствовали в доме на протяжении всего года, выполняя широкий спектр благопожелательных и охранительных функций, и обновлялись каждый Новый год, то *чжима* имели исключительно ритуальное назначение и сжигались в ходе ритуальной практики. Функция *чжима* в ритуале — служить подношением богам и одновременно являться инструментом, при помощи которого чаяния и молитвы верующих достигают богов. Этим объясняется сам термин *чжима*, дословно означающий «лошадка из бумаги», вследствие чего в нижней части *чжима* иногда изображена лежащая лошадь, которая и призвана осуществлять доставку просьб и молитв на небеса.

Разнообразие представленных на *чжима* персонажей поставило исследователей этого вида китайского народного искусства перед необходимостью выработки принципов систематизации того изобразительного материала, который сохранился в музейных собраниях. Весомый вклад в решение данной задачи внес исследователь Тао Сьянь в опубликованной на Тайване работе «Китайские [бумажные иконы] чжима» (《中國紙馬》, 台北:台灣東大圖書公司, 1996), в которой предложил собственную типологию бумажных икон на основе принципа принадлежности к культуре того или иного божества в контексте китайской политеистической религии с присущей ей синкретизмом: иконы с изображением небесных богов (*тяньшиэнь* 天神), иконы земных духов (*дишиэнь* 地神), иконы божеств, связанных с заботой о доме (*цзяшиэнь* 家神), иконы духов природы (*цзыжаньшиэнь* 自然神), иконы с изображениями мифологических, возведенных в ранг божества героев прошлого (*жэньцзешэнь* 人杰神), иконы даосских святых (*даосишиэнь* 道系神), иконы с изображением персонажей буддистского пантеона (*фосишиэнь* 佛系神) и др.

Разнообразие сюжетов, изображенных на новогодних картинах, также поставило перед исследователями задачу выработки их классификации. Первая попытка систематизации *няньхуа* была предпринята еще самим В. М. Алексеевым в 1939 г. в статье «Ботаник В. Л. Комаров и русская китаистика», в которой он выделил 28 тем, устойчиво прослеживающихся на собранных им в Китае лубках: китайские дети и китайские сказки на китайской народной картине; китайский народный театр; символ в народном искусстве Китая, китайский народный праздник; китайская история для китайского народа; китайская литература в народных изображениях; китайская пословица и китайская загадка; китайский быт в народных изображениях; богач и бедняк; китайское народное искусство; привет и благопожелание; война и мир; китайский мандарин; китайский спиритизм; китайский лицевой календарь; брак и семья; красота и мода; китайский орнамент; китайская поэзия; китайский плакат; бог и бес; китайская народная религия; мир чудес; европеец; китайская мораль; китайский ученый; китайский школьник; китайская деревня⁴⁰. Данный перечень едва ли можно назвать классифика-

цией в полном смысле слова — по признанию самого исследователя, это был скорее «схематичный и суммарный» список тем, которые «могли быть трактованы всецело» из имеющегося у него изобразительного материала⁴¹. Тем не менее, это была первая в отечественной историографии попытка внести элемент систематизации в чрезвычайно широкое разнообразие сюжетов и образов, представленных на китайской народной картине. В этой же статье В. М. Алексеев высказывал намерение подготовить альбом «Китайская народная картина. Альбом воспроизведений, исследований и переводов», в котором он планировал воспроизвести не менее 500 типов и столько же подтипов картин.

Ученица В. М. Алексеева и долгие годы хранитель коллекции китайской народной картины в Эрмитаже М. Л. Рудова сформулировала свои принципы систематизации имеющегося в ленинградских музейных собраниях изобразительного материала по тематическому принципу или «отдельным группам сюжетов»⁴². Она выделила и описала семь групп произведений: 1) «картины с религиозными сюжетами, т. е. иконы различных божеств народной религии», с устоявшейся иконографией, при рассмотрении которых прослеживается религиозный синкретизм и лежащие в его основе древнейшие культы природы, предков и Конфуция, элементы даосизма и буддизма, а также локальные верования; 2) «символическая (благопожелательная) картина», часто многофигурная и сложная по композиции, характеризовавшаяся дешевизной, яркостью и наличием понятного китайскому покупателю состоящего из символов и атрибутов божества ребуса, облаченного в художественную форму и имеющего благопожелательную функцию в повседневной и праздничной культуре, происхождение которой было также тесно связано с традиционными китайскими мифологическими представлениями и религиозными верованиями; 3) «картины с литературными сюжетами», на которых представлен эпизод из литературного произведения на фоне реального пейзажа или интерьера; 4) «театральная картина», представляющая исполнителей и постановки Пекинской музыкальной драмы; 5) «бытовая народная картина», которая являлась «живым, непосредственным откликом на текущие события в жизни народных масс», в которой на смену символу пришло реалистическое изображение будней и праздников; 6) пейзаж; 7) народная картина с историческими сюжетами. Внутри бытовой картины М. Л. Рудова выделяла подтипы: 1) иллюстрации быта, 2) сатира, 3) сцены назидательного характера⁴³. Как мы видим из перечня, классификация Л. М. Рудовой опиралась не только на сюжетный принцип, но и на функциональный. Более отчетливо это видно в статье «Няньхуа с религиозными сюжетами (по ленинградским собраниям)», в которой на основе коллекций Государственного Эрмитажа и Географического общества с помощью данных письменных источников автор предприняла анализ одиночных и групповых икон с изображением божеств китайского синкретического пантеона и указала на их тесную связь с отправлением религиозных культов⁴⁴.

Широту тематического охвата *няньхуа* отмечал в качестве маркирующего признака этого вида китайского изобразительного искусства и китайский исследователь Ван Шуцунь 王树村 (1923–2009). Он писал: «Тематика *няньхуа* широка, и круг тем здесь значительно разнообразнее, чем, например, в традиционной китайской живописи». При этом он предлагал выделять следующие типы народных новогодних картин: 1) картины на сюжеты старинных эпосов и романов, 2) картины на сюжеты старинных исторических преданий, 3) картины нравоучительного характера («картины, проповедующие различные заповеди и призывающие людей творить добро»), 4) картины, представляющие народные обычаи и праздники, 5) картины с изображением современных военных действий и общественных событий, отражающие интересные новости или курьезы, 6) благопожелательные картины, отвращающие всяческие напасти и бедствия⁴⁵. Упомянутая ранее И. Ф. Муриан в монографии, посвященной китайскому новомуднему лубку, отмечала богатство «сказочных, фантастических и реально-жизненных образов», населявших китайскую картину. Анализируя собрания московских музеев, она выделяла по форме исполнения реалистические «сюжетные сценки» и «символически зашифрованные ребусы», а по содержанию — аллегорические благопожелательные и жанрово-развлекательные (бытовые, сельскохозяйственные, литературные и историко-мифологические) картинки⁴⁶. Петербургский искусствовед Г. С. Гульгяева в диссертации на соискание степени кандидата наук «Китайская народная картина няньхуа XX века: типология жанров и эволюция» (2007) предложила выстраивать типологию китайской народной картины *няньхуа* (первой половины XX в.) по жанрам: картины, созданные по сюжетам классических литературных произведений, легенд и мифов, картины с религиозными и символично-благопожелательными сюжетами, картины бытового содержания, видовые и декоративные картины, картины на общественно-политические темы, календарные и рекламные картины⁴⁷. По мнению другого отечественного исследователя Ю. Г. Лемешко, «китайская народная картина-няньхуа или, точнее, *мубаньняньхуа* (木板年画), выполненная с использованием традиционных технологий (оттиска с деревянных досок), делится на сюжетную и бессюжетную. К бессюжетным няньхуа относятся многочисленные картинки с изображением одного, двух или нескольких божеств». Сюжетные *няньхуа* Ю. Г. Лемешко классифицирует по жанрам на благопожелательные картинки, картины на бытовые темы, картины с познавательно-развлекательными сюжетами, исторические, театральные, литературные *няньхуа*, каждая из которых отличается стилистикой и набором образов⁴⁸.

Е. М. Кравцова отмечала условных характер предлагаемых в научной литературе вариантов жанрово-тематической типологии *няньхуа* и называла восемь относительно самостоятельных жанрово-тематических групп, каждая из которых обладала собственным образным набором и стилистикой: 1) картины на религиозные темы; 2) картины благопожелательного содержания;

3) картины на историко-литературные темы; 4) «театральные» картины; 5) картины познавательно-назидательного характера; 6) картины бытописательного характера; 7) видовые картины; 8) картины на политические темы⁴⁹.

Один из наиболее наглядных примеров классификации китайской народной картины в западной историографии — монография Джона Ласта⁵⁰, в которой он также не смог обойти вопрос о категориях *няньхуа*. Этому посвящена пятая глава его исследования. В отличие от рассмотренных выше типологий Дж. Ласт создает классификацию, которая учитывает сразу несколько составляющих и в этом отношении может считаться комплексной. Деление картин по тематике он дополняет новым фактором — «целевой аудиторией», потребителем, которому данный вид картин был адресован и для которых служил определенным целям, т. е. выполнял свою заданную функцию, например: лубки для селян служили календарным справочным пособием по времени производства сельскохозяйственных работ; лубки для детей (а именно, мальчиков), которые охватывали весь диапазон их жизни от рождения до отрочества, являли им разнообразие игрушек и домашних животных, выполняли для них образовательную и защитную функцию; лубки для коммерсантов, призванные привлечь внимание покупателей; для горожан, в жизнь которых в XIX в. стали проникать запечатленные на картинах новые веяния европейской цивилизации — железные дороги, элементы гардероба, электрификация и т. д. Также Ласт делит картины по сюжетам на театральные лубки, лубки с изображением сцен развлечения (цирковых представлений, спортивных и настольных игр), картины комедийного и сатирического содержания, «бестиарии» или своего рода «анималистический маскарад» — картины с изображением животных, разыгрывающих сцены из жизни людей, лубки на политические темы, картины религиозного содержания (с изображением персонажей из мира духов с целью защиты от них)⁵¹. Кроме этого, исследователь предлагает выделять картины по месту их бытования — снаружи или внутри помещения, и ставит в отдельную группу картины votivного назначения — ранее упоминаемые *чжима*, или лошадки.

Не безынтересен в контексте данного исследования и опыт систематизации одной из частных коллекций — коллекций Фонда Мубан (Лондон), которая насчитывает порядка 300 картин и является одной из наиболее представительных по численности коллекций китайской народной картины на Западе⁵². Автор каталога коллекции Элен Джонстон на основе анализа имеющего в собрании материала предложила, возможно в силу частотности, выделять в отдельные группы картины с изображением мэнь-шеней — богов дверей, Цзао-вана — бога очага, Цай-шэня — бога очага, и Чжун Куя, — защитника от демонов. Также она выделяет картины благопожелательного назначения, лубки с изображением патронов и покровителей профессий и домашних животных божеств (бога планеты Марс, богов воды и огня, лошадей и буйволов и др.) и многофигурные иконы с изображением пантеона божеств⁵³.

4. Типология картин *няньхуа* из коллекции ГМИР

Коллекция китайских народных картин В. М. Алексеева из собрания Государственного музея истории религии чрезвычайно широка по тематике и содержит иллюстративный материал для всех изложенных выше классификаций. В ней можно выделить картины сюжетные и бессюжетные, выполняющие магическо-охранительные, защитные, благопожелательные и иные функции, адресованные различным категориям потребителей и избыточные разнообразием тематики и представленных на них персонажей. Однако, с точки зрения авторов данной статьи, систематизация коллекции Музея истории религии должна строиться с учетом следующих основополагающих принципов: включенность или не включенность картин/иконов в ритуальную практику, их функциональное назначение, тематика.

Опираясь на эти принципы, мы можем выделить две большие группы картин:

— картины, включенные в практики поклонения: картины/иконы с изображением богов, подразделяемые на искусные *няньхуа* и сжигаемые в ходе ритуалов дешевые *чжима*;

— картины, не связанные с конкретными культами религий Китая и определенными практиками храмового или домашнего ритуала: *няньхуа* на литературные, театральные, историко-политические и бытовые сюжеты, а также картины благопожелательного и назидательного содержания. К картинам на историко-политические сюжеты относится стоящая особняком подборка *няньхуа* из 32 листов на антихристианские сюжеты.

По функциональному назначению: предназначенные для вывешивания внутри помещений *няньхуа* были выполнены с большим тщанием, их меняли раз в год, а грубо исполненные «бумажные лошадки» *чжима* сжигали после совершения молитвы в качестве подношения божеству народного пантеона.

В группе с изображением божеств, в свою очередь, могут быть выделены две подгруппы — иньские и янские, на основе того деления божеств, которое существовало в китайском традиционном обществе. К числу иньских божеств (*иньшэнь* 陰神) относились божества, отвечавшие за дела в загробном мире и судьбы душ умерших, а янские божества (*яншэнь* 陽神) были ответственны за дела в посюстороннем мире — свадьбу, детей, очаг, успех в профессиональной деятельности. В раскиданных по всему Китаю лавочках можно было приобрести *чжима*, адресованные всем этим многочисленным богам.

Особняком в коллекции стоят даосские и буддийские талисманы, обладающие в контексте китайской народной культуры магической силой и выполняющие защитную функцию.

Также важно разделять картины по месту их производства — большое количество картин из собрания музея происходит из Янлюцина, но немало и из других центров: Шанхая, Сучжоу, Чжусяньчжэня, Тайаня и проч.

Различаются картины и по способу производства, большинство *няньхуа* представляют собой ксилографии с раскраской от руки или цветные ксилографии, на которых раскраска от руки выполнена только на «личном письме», *чжима*, в большинстве своем, дают образцы цветной ксилографии, но имеются и черно-белые отпечатки.

По темам в коллекции Государственного музея истории религии можно выделить следующие группы китайских народных картин:

- бумажные иконы *чжима* — около 207 ед.
- даосские талисманы *фу* — 46 ед.
- картины с изображением мэнь-шней — 251 ед.⁵⁴
- картины, приуроченные к празднику *дуаньуцзе* — 75 ед.
- картины с изображением Цзао-вана⁵⁵ — 22 ед.
- конфуцианские назидательные картины — 2 ед.
- картины с изображением буддистских божеств, буддистские талисманы — 28 ед.
- благопожелательные картины — 305 ед. (включая изображения Цай-шэня и его свиты (48 ед.), лунных зайцев (7 ед.), Лю-хара и Хэ-хэ (16 ед.), благопожелательные изображения мальчиков (73 ед.) и других даосских божеств)
- картины с изображением бытовых сцен — 9 ед.
- театральные и литературные картины⁵⁶ — 19 ед.
- картины антихристианского содержания⁵⁷ — 32 ед.

В этой статье мы остановимся на краткой характеристике тех тематических блоков, которые ранее не стали предметом отдельного обсуждения в публикациях авторов.

5. Бумажные иконы *чжима*

Бумажные лошадки *чжима* составляют порядка четверти от общего числа картин. Среди изображений можно выделить «божницы», именуемые В. М. Алексеевым «байфыр», кит. *бай фэньэр* 百分兒, на которых в иерархическом порядке изображены сидящие рядами божества буддийского и даосского пантеонов, на верхних рядах высшие божества, рядами ниже — более низкого ранга (инв. №№ Д-3366-VII, Д-3351-VII). Большую часть *чжима* составляют типовые изображения одиночных или парных (с супругой) божеств, которым и были адресованы эти иконы. Все они представлены в сопровождении слуг, помощников или предстоящих божеств низшего ранга, в руках у которых предметы и атрибуты, характеризующие этих божеств. Вверху в рамке, как правило, указано имя божества, что облегчает его идентификацию. Не обладая такой же высокой художественной ценностью, как картины *няньхуа*, *чжима* являются ценным источником для изучения бытовавших в народной среде верований, дают четкое представление о наиболее почитаемых и популярных божествах, их иерархии. Предположительно, все они были приобретены В. М. Алексеевым в Пекине

и Тяньцзине, так как выполнены в стилистике, характерной для этого региона. Учитывая, что эти грубо исполненные изображения сжигались после ритуального действия, символизируя обращение молитв к тому божеству, что изображено на иконе, становится понятно, что усилиями В. М. Алексеева был сохранен бесценный материал по народной религии начала XX столетия. Среди изображенных персонажей встречаются как наиболее популярные буддистские божества, в частности, бодхисатва Гуань-инь (инв. №№ Д-3376-VII, Д-3375-VII, Д-3373-VII), так и немало высших божеств даосского пантеона, а также патроны различных профессий (инв. №№ Д-3460-VII, Д-3388-VII, Д-3459-VII), покровители домашнего скота (инв. №№ Д-3453-VII, Д-3452-VII), врачеватели (инв. №№ Д-3457-VII, Д-3458-VII, Д-3530-VII, Д-3528-VII), матушки *нян-нян* (инв. №№ Д-3500-VII, Д-3488-VII, Д-3485-VII) и т. д. Описание этого блока изображений было полностью выполнено в ходе проекта на основе имеющихся в рукописном архиве академика (в Научно-историческом архиве ГМИР) комментариев одного из *сяньшэнов* В. М. Алексеева (в архиве это «Альбом 萬神» [Альбом ваньшэнь — «весь пантеон божеств»]). Комментарии, помимо формального описания того, что изображено на иконе, нередко содержат дополнительные сведения о божествах: во что они одеты и что держат в руках. Нередко *сяньшэн* описывает легенды или поверья, связанные с тем или иным божеством. В частности, указывается, каким типам божеств поклонялись чиновники каких должностей. Заметки изобилуют уточняющими карандашными пометками и вопросами В. М. Алексеева и ответами на них *сяньшэна*⁵⁸.

6. Талисманы и картины-обереги в праздник *дуаньцзе*

Немногочисленную, но весьма интересную для исследователей группу составляют талисманы *фу* 符, история использования которых уходит корнями в глубокую древность и связана с даосизмом (инв. №№ Д-2903-VII, Д-2902-VII, Д-2859-VII, Д-2858-VII, Д-2857-VII). Они выполняли функцию оберега для жилья и человека, а также использовались как метод терапии в «магической медицине». Для немалой части талисманов в рукописном архиве В. М. Алексеева имеются пояснения *сяньшэна*, что значительно облегчает задачу интерпретации стилизованных иероглифов⁵⁹, которые и выполняют роль оберега от вредоносных влияний, как считается в Китае, особенно активных в период начала лета по лунному календарю. Также на ряде талисманов изображены фигуры покорителей нечистой силы — Чжун Куя, Небесного наставника Чжана и имеющих защитную и оберегающую функцию предметов и животных — тыквы-горлянки, тигра, горящих жемчужин. В архиве эти комментарии хранятся в конверте с пометкой: «Альбомы 符 и 午» [Альбомы фу (талисманы) и у (циклический знак)] — пояснения *сяньшэнов* о талисманах и сюжетах народных картин, приуроченных к празднику драконьих лодок — 端午 [«дуань» праздник начала лета (5-го числа 5-го

месяца по старому календарю)]. По представлениям китайцев, магической силой иероглифы на талисманах обладали потому, что изначально, еще в начале новой эры, они были начертаны Небесным наставником Чжаном и наделены силой через его заклинания. Впоследствии их неоднократно воспроизводили посвященные даосы. Считалось, что силой против нечистой силы обладает также печать Небесного наставника Чжана и печать из ямэня уезда Линбао в провинции Хэнань. Так, например, *сяньшэн* указывает: «это начертанный Небесным наставником Чжаном оберегающий жилище талисман. В праздник пятого месяца его вешают над дверным проемом, как будто сам Небесный наставник тут. Все оборотни и нечисть само собой станут невидимыми и укроются далеко»⁶⁰. Есть основания предполагать, что В. М. Алексеев приобрел весь блок талисманов в одном месте в период праздника *дуаньуцзе*, т. к. они сходны по стилистике каллиграфии, композиционному решению и цветовому исполнению. Часть талисманов начертана кистью от руки, часть получена оттиском с деревянной доски.

Тему защиты от вредных влияний продолжает серия картин, связанная с праздником начала лета *дуаньуцзе*, когда, как считалось, было необходимо усилить охрану дома и собственного тела от нечистой силы. Опубликованные В. М. Алексеевым статьи про богов «заклинателей», где исследуются образы Чжун Куя, Небесного наставника, талисманы, заклинательные надписи⁶¹, наиболее ранние из которых появились через год после его возвращения из командировки в Китай 1909 г., позволяют утверждать, что у исследователя еще в ходе поездки сложился устойчивый интерес к этому типу изображений. Необходимо отметить, что в коллекции музея имеются картины этой тематики из нескольких регионов, которые были приобретены как во время экспедиции с Шаванном по северному Китаю, так и во время поездки в южный Китай в 1909 г. В первую поездку он приобретал изображения «заклинателей» в провинциях Шаньдун (Тайань), Шаньси (Тайюань), Шэньси (Сиань, Ханьчжун), Хэнань (уезд Линбао, Лоян, Чжусяньчжэнь, Кайфэн). В 1909 г. значительные закупки картин этой тематики он осуществил в Сучжоу и Шанхае. Во время второй короткой поездки на юг Китая (20 дней) маршрут В. М. Алексеева был следующий: Ханькоу — Учан — Шанхай — Сучжоу — Ханчжоу. В предисловии Б. Л. Рифтина к переизданию книги «В старом Китае» (2012) есть важное замечание: «В первую очередь интересовала этнография, культы известных божеств и, конечно, народные картины, которых он немало купил в Сучжоу, знаменитом центре их печатания, впрочем, оказалось, что многие купленные им картины были напечатаны не в Сучжоу, а в Шанхае, с которым у сучжоуских печатен были тесные связи»⁶². Также у него упомянуто, что привезенные из Шанхая и Сучжоу картины были истолкованы по просьбе В. М. Алексеева *сяньшэном* Тянь Хаожу 田浩如. Отметим, что основная часть изображений «заклинателей» из Сучжоу и Шанхая из коллекции ГМИР не находит подкрепления в музейном рукописном архиве академика, а картины с пометкой «Сучжоу»,

как правило, изготовлены более современным литографским способом. Характерным признаком сучжоуских картин является наличие в верхней части красного иероглифа «высочайший указ» *чилин* 敕令, означающего приказание Небесного наставника нечисти убраться. По сторонам от него тройные галочки — обозначение трех высших божеств даосизма, ниже по центру символ инь-ян в окружении восьми триграмм. По бокам две красные печати, слева: «[печать] Линбао оберегает жилье» *линбао линчжай* 靈寶鎮宅, справа: «изгоняет нечисть, ниспосылает счастье» *цуйсе цзянфу* 驅邪降福. Возможно, большая часть южных картин происходит из одной мастерской, многие имеют отметку мастерской 吳太元 «у тай юань». Южные и северные картины содержат изображения разных покорителей нечистой силы: Небесного наставника Чжана (инв. №№ Д-2750-VII, Д-2716-VII, Д3288-VII), мага древности Цзян Цзыя 姜子牙 (инв. №№ Д-2749-VII, Д-2751-VII, Д-2778-VII), в районе Тайяня — «священного тигра горы Тайшань» *тайшань шэньху* 泰山神虎 (инв. №№ Д-2779-VII, Д-2880-VII).

Образ «киноварного» судьи Чжун Куя 鐘馗 (инв. №№ Д-2690-VII, Д-2692-VII, Д-2693-VII), вершащего суд над демонами, был подробно изучен на материалах из ГМИР профессором Ян Юйцзюнь с Тайваня⁶³. Немалая часть Чжун Куев сопровождается пояснениями *сяньшэна*, которые содержат сведения об этом персонаже. Приведем пример: «Киноварный бог-судья, в руке держит волшебный меч семи звезд, рядом красная летучая мышь, внизу пять ядовитых насекомых, сверху печать Небесного наставника».

7. Картины с изображением бога богатства Цай-шэня

Особое внимание В. М. Алексеев уделял изучению культа бога богатства Цай-шэня. Достаточно упомянуть, что в 1925 г. им была прочитана посвященная этому божеству лекция в Лондоне, а в сборнике его статей «Китайская народная картина» есть отдельная статья о культе бога богатства⁶⁴. В архиве ГМИР были обнаружены и уже исследованы упоминаемые выше этикетки к готовившейся в 1938 г. выставке о народной религии Китая, из которых следует, что на ней этому божеству китайского политеистического пантеона должно было быть отведено заметное место⁶⁵. В коллекции ГМИР насчитывается около ста картин, связанных с поклонением богу богатства, направленным на призвание и пожелание богатства (инв. №№ Д-3562-VII, Д-3588-VII, Д-3590-VII). По композиции часть из них представляет собой икону Цай-шэня в окружении свиты, либо являет нам многофигурную композицию на какой-то сюжет с участием божества. Существовало деление на гражданского и военного бога богатства, в роли которых могли выступать разные персонажи, но чаще всего это были чиновник неба Тянь-гуань и военный бог Гуань Юй. Гражданский бог богатства изображается в сопровождении Бессмертного чиновника, призывающего благополучие и выгоду в торговле, и Отрока, призывающего богатство. Также выделялась

группа из богов богатства Пяти дорог *улу цайшэнь* 五路財神 — чаще всего они изображались на народных картинках в сопровождении двух или более бессмертных, мальчиков и благопожелательных предметов.

Отдельную группу, отличающуюся самобытным стилем, представляет группа картин из мастерской «дэ юань» 德源 в уезде Вэйсянь 濰縣, провинции Шаньдун, в верхней части которых отпечатаны пояснения к изображенному сюжету. Особую ценность для понимания культа Цай-шэня представляют картины изысканной работы из мастерской «дай лян» 戴廉增 в Янлюцине. Так на картине Инв. № Д-3331-VII вверху написано название «Почитание Цай-шэня на второй день первого месяца». На картине изображен хозяин богатого дома — старик в шубе и меховой шапке. Вместе с молодой женой и маленьким сыном они совершают поклонение богу богатства у алтаря. На столе два подсвечника, курильница, рыба, курица, хурма и гранаты, рядом слитки юаньбао и длинные листы вырезанной желтой бумаги — бумажные деньги. У порога приготовлены петарды. Далеко у входа слуга с фонарем, на котором начертано 來財 «Прибыло богатство».

Вызывают интерес картинки на сюжет о *хо цайшэнь* 活財神 — «живом боге богатства». Как указано в исследовании Люй Вэя «Культовый бог богатства» 財神信仰 (Пекин, 1995)⁶⁶, звания «живой бог богатства» удостаивались реальные исторические личности еще при жизни за свое баснословное богатство. На наших лубках и бумажных иконах встречается упоминание Шэнь Ваньсяня из Нанкина: на картине из Сучжоу Инв. № Д-3666-VII он представлен как персонаж романа о становлении династии Мин. На картине Инв. № Д-3553-VII изображены два других известных в Китае «живых Цай-шэня»: Ваншэнь в черном с цветами халате и Ши-чун в красном халате. Между ними — слуга в сиреновом халате держит поднос с жемчужинами. За его спиной стол с корзиной драгоценностей и пальчатым лимоном (*фошоу*), символом пожелания счастья и долголетия. На ряде картин из Янлюцина и уездов провинции Шаньдун изображена сценка прихода в дом «живого Цай-шэня» (Инв. № Д-3347-VII (Янлюцин), Д-3581-VII (Янлюцин), Д-3582-VII (Янлюцин)); заслуживает внимания шуба или полушубок, в которую одет хозяин богатого дома (он и есть «живой Цай-шэнь»), часто этот персонаж изображен везущим хозяевам тележку с богатствами (инв. № Д-3587-VII). На некоторых картинах фигурирует упоминание прибывшего «живого бога богатства», это выражено формулой: 此乃財神叫門來到咱家 «Это явился Цай-шэнь стучит в ворота, пришел к нам в дом» (инв. № Д-3582-VII). Часто встречаются изображения мужчины, везущего тележку с богатствами. На одном из них есть пояснение: «Торговля на стороне, разбогател и вернулся, увиделся с женой, богатство и знатность на десять тысяч лет» (Инв. № Д-3344-VII). К одному из *чжима* (Инв. № Д-3477-VII) *сяньшэнь* дал следующий комментарий: «Второй господин Ван, он толкает тележку, на ней таз, собирающий драгоценности, от них исходит свет на тысячи *чи*. в начале династии в Нанкине был вот этот богач, он делал много добрых дел,

потомки стали называть его господином Богом богатства. Он схож с тремя высшими сановниками Шэнем и Ванем из Нанкина».

8. Даосские божества на народной картине

Изображения даосских божеств на народной картине имело благопожелательную функцию. Среди них, кроме описанных выше Цзао-вана, Цай-шеня и Чжун Куя, в музейном собрании чаще всего можно встретить следующих персонажей: картины с изображением Верховного божества народного пантеона Нефритового императора Юй-Хуан Шан-ди (инв. №№ Д-2808-VII, Д-2811-VII); картины с изображением Восьми Бессмертных (*ба сянь*), картины с изображением летящих на облаке Ли Те-гуая и Хэ Сянь-гу (Инв. № Д-2687-VII), картины, представляющие «Три звезды» или три божества счастья: Фу-сина, Лу-сина и Шоу-сина (инв. №№ Д-2921-VII, Д-2922-VII, Д-2924-VII), картины с богом монет Лю-харом (инв. №№ Д-3166-VII, Д-3169-VII, Д-3177-VII), а также с духами мира и согласия Хэ-Хэ (Инв. № Д-3188-VII). Особенно многочисленны изображения даосских божеств в собрании *чжима*: среди них выделяются даосские боги-защитники алтаря, например, генералиссимус Чжао сокровенного алтаря (Инв. № Д-3475-VII), управляющие судьбой человека Господин семи звезд Северного ковша (Д-3417-VII), одно из ключевых божеств в школе даосизма Шэн-сяо или громового ритуала Небесный почтенный девяти небес, отвечающий первоначальному звуку грома Пухуа тяньцзунь (Д-3394-VII), а также божества — чиновники, управлявшие душами умерших: бог местности Туди (Инв. № Д-3425-VII, Д-3423-VII), бог города Чэнхуан (Д-3428-VII).

Почитание даосских божеств было связано с практичными народными верованиями, стремлением вымолить у божеств материальные блага в земной жизни — богатство, знатность, карьеру. Также оно было связано с представлениями о возможности достижения бессмертия, для чего еще в глубокой древности были разработаны различные практики. В перечне условий достижения бессмертия была добродетель: необходимо было выполнить 1200 (т. е. бесконечно много) добрых дел. Максима 和氣致祥 *хэци чжисян* «Мир приносит благо», запечатленная на лубке с изображением Хэ-Хэ (Инв. № Д-2946-VII), скорее свидетельствует о житейском опыте, чем о глубоком философском содержании. Область морали и нравственности оставалась сферой влияния конфуцианства.

Значительную часть коллекции составляют народные благопожелательные картины с изображением мальчиков. К ним можно добавить лубки со сценами семейной жизни и изображения божеств с детьми. Образы мальчиков — это, прежде всего, пожелание мужского потомства, дальнейшей карьеры и связанного с этим богатства. Атрибуты и символы на этих лубках выражают мечты о благополучии и процветании. Гранат и плод лотоса — пожелание большого потомства, жуи 如意 — жезл, выполняющий желания,

летучие мыши и драгоценный конь — пожелание счастья; персик и тыква горлянка — долголетия. Монеты, денежное дерево, денежный дракон, пылающая жемчужина, слитки золота и серебра — мечта о богатстве; книги и писчие принадлежности — надежда на карьеру чиновника, пион — цветок богатства и знатности. Количество мальчиков на лубках варьируется от одного до семи. Среди них можно выделить изображения мальчиков на цилиндре — мифологическом единороге, появление которого предвещает счастье и рождение сыновей; мальчиков на карпе (Инв. № Д-3197-VII); мальчиков, везущих тележку с деньгами и драгоценностями, мальчиков Хэ-хэ (духов мира и согласия). Отдельные группы составляют сцены семейной жизни, а также образы мальчиков рядом с даосскими божествами. Среди них бог счастья Фу-син, бог богатства Цао-шэнь, бог монет Лю-хар. В целом, изображения мальчиков в любых вариациях несут в себе вполне земное содержание, что характерно для народных, архаичных верований. Наличие в доме лубков выполняло магическую функцию: это не просто пожелание, но воздействие на мир духов в надежде получить от них желаемое.

Конфуцианские лубки немногочисленны. Картина 孔夫子周流列國 «Конфуций странствует по княжествам» (Инв. № К-3636-VII) рассказывает о постоянных переездах великого учителя из одного княжества в другое в поисках поддержки своего учения. На картине имеется текст, который содержит цитату, правда, записанную с множеством неверных иероглифов (омонимов), из «Песни холма», сочинения, созданного на рубеже III-II вв. до н. э. по случаю возвращения Конфуция из скитаний в княжество Лу: 孔子在衛季康子以幣迎歸 當作丘陵之歌曰登彼丘陵 峴施其阪 仁道在邇。求之來遠。遂迷不復。自嬰屯蹇。喟然回慮。題彼泰山。郁確其高。梁甫回連。枳棘充路。陟之無緣。將伐無柯。患茲蔓延。惟以永嘆。涕霑潺湲。載子貢有問曰 似其不急者似乎道之流行 而無盡矣水之德若此是故君子必觀 歲次 光緒乙巳春月下旬 津門 眾? 康合主人題識 — «Конфуций был в княжестве Вэй. Кан Цицизы с деньгами позвал его вернуться [в родное Лу]. Была написала “Песнь холма”, которая гласит: “Взойди на тот холм, зигзагами выются кручи. Гуманность неподалеку. А ищут ее далеко. Сбились с пути и не вернулись. Запутались и потерпели неудачи. Печально вздыхая, думают об одном и том же. Начертай это на горе Тайшань. Возвышенный облик превыше всего. Гора Лянфу тянется лентой. Заросла дорога терновником и жужубом. Не суждено подняться по ней. Нет, топора вырубить их. Сожалею, что всюду они расползлись. Остается лишь тяжело вздыхать. Капают слезы из глаз”. Ученик Цыгун спросил: Такая неспешность похожа на течение Дао, которое безбрежно. Добродетель воды именно в этом. Благородный муж обязан ее созерцать. 31 Год Гуансюя (1905) весна Тяньцзинь Начертал хозяин Чжун? Канхэ». Последний пассаж про «добродетель воды» восходит к 孔子家語 кунцзы синьюй «Новым речам Конфуция», авторство которых принадлежит 王肅 Вану Су, III в. В коллекции имеются два листа с иллюстрациями к двадцати четырем историям о сяо (инв. №№ К-6906-VII

и К-7640-VII) — сыновней почитательности. Их сюжеты весьма просты и назидательны, подчас неожиданны для европейцев: в этих историях не родители жертвуют собой ради детей, но дети претерпевают различные испытания из преданности родителям. Ряд лубков изображает таблички для поминания предков (инв. №№ Д-3282-VII, Д-2891-VII).

9. Буддистские иконы

Буддийские бумажные иконы в коллекции В. М. Алексеева составляют немногочисленную группу и выражают идеи иного уровня сложности. В коллекции насчитывается девятнадцать буддийских икон и десять амулетов. Многие изображения содержат развернутые фрагменты молитвенных текстов. Среди них выделяются: образ Будды Шакьямуни (Инв. № Б-3655-VII), стоящего на двух красных лотосах в красном плаще, в окружении бодхисаттв и архатов, пять многофигурных образов будды запада Амитабхи; из них — два черно-белых (инв. №№ Б-3244-VII, Б-3594-VII) и три цветных (инв. №№ Б-3252-VII, Б-3256-VII, Б-3258-VII); девять образов бодхисаттвы милосердия Гуань-инь, из них четыре черно-белых (инв. №№ Д-3229-VII, Б-3235-VII, Б-3239-VII, Б-3254-VII) и пять цветных (инв. №№ Д-2732-VII, Б-3253-VII, Б-3259-VII, Б-3260-VII, Б-3245-VII). Изображение Гуань-инь в разных ипостасях встречается очень часто. Интересны четыре черно-белых оттиска, связанных с погребальным ритуалом (инв. №№ Б-3244-VII, Б-3239-VII, Б-3229-VII, Б-3235-VII), на них указано место изготовления — г. Тяньцзинь. Такого рода оттиски распространялись в буддийских храмах или странствующими монахами. На них имеются длинные тексты-пояснения, указывающие на то, что выпуск подобных оттисков рассматривался в качестве добродетельного поступка для улучшения кармы или в качестве благодарности богине Гуань-инь. Также оттиски содержат имена доноров. Нередок образ бодхисаттвы-покровителя путников и спасителя душ из ада Кшитигарбхи (кит. Дицзан пуса 地藏菩薩) с предстоящими: справа в буддийской рясе Дао-мин 道明, слева Минь-гун 閔公 (Инв. № Б-3255-VII); образ бодхисаттвы мудрости Манджушри (кит. Вэньшу 文殊) на льве (Инв. № Б-3257-VII); образ Вэй-то 韋駄 (Инв. № Б-3261-VII) — одного из хранителей сторон света, монастырей и учения Будды. На одной из икон (Инв. № Б-3252-VII) по центру изображен Будда в красной рясе, справа бодхисаттва Гуань-инь в белом, слева в зеленом, возможно, бодхисаттва Манджушри, сверху справа дано краткое описание изображенного: 西方三聖像, 中為阿彌陀佛像, 左為觀世音菩薩像, 右為大勢至菩薩像 — Трое святых с Запада: в центре Будда Амитабха, слева бодхисаттва Гуань-инь, справа бодхисаттва Махастхамапрапта. Эта группа картин выполнена методом цветной литографии, вероятно, они были приобретены в Шанхае. Имеется и бумажная икона с изображением чаньского учителя Пу-аня 普庵 в окружении защитников веры (инв. № Б-3269-VII), что довольно редко. Восемь бумажных икон с мантрой

ом в различных вариациях с текстами на китайском, тибетском, санскрите и старомонгольском языках (инв. №№ Д-2866-VII, Д-2867-VII, Л-3270-VII, Б-3273-VII, Л-3274-VII, Л-3276/1-VII, Б-Л-3276/2-VII, Л-3309-VII); два амулета: Ба гуа 八卦 — триграммы из Книги перемен (Инв. № Б-3275-VII); меч на лotosовом троне (Инв. № Л-3308-VII). Необходимо отметить, что эстетика буддийских изображений заметно отличается от народной картины: цветной рисунок более тонкий, краски часто более нежные. Эти образы предназначены, прежде всего, для молитвы. Они настраивают на созерцательный лад и несут в себе высокие духовные идеалы милосердия и сострадания, дают надежду на помощь высших сил, на улучшение кармы и благоприятные перерождения обращающегося к ним верующего. В народном восприятии буддийские образы должны были помогать и в земной жизни, следовательно, выполняли и магическую функцию. Но все же это представление было вторично по отношению к главному, буддийскому содержанию, обогатившему китайскую ментальность идеями, отсутствовавшими как в конфуцианской этике, построенной на чувстве долга, так и в даосизме, нацеленном на достижение бессмертия в физическом теле. Буддизм смягчал народные нравы, обогащал примитивную крестьянскую мораль новыми идеалами и это совершенно явно отразилось в эстетике буддийских изображений.

10. Картины с бытовыми сценами

Коллекция В. М. Алексеева включает в себя картины, не имеющие отношения к религиозной жизни Китая, а демонстрирующие различные бытовые сцены. Эта группа картин немногочисленна, но весьма репрезентативна.

Так, несомненный интерес представляют лубки с изображением сцен досуга китайских женщин из высших слоев общества (Инв. № В-3330–2-VII 九美音歌 «Звуки пения девяти красавиц» и № В-3337-VII 世下美人圖 «Картина с красавицами мира»), место производства которых пока не установлено, но по ряду стилистических особенностей можно предположить, что они происходят из Шанхая, самого вестернизированного города Китая поздней имперской эпохи. В отличие от других картин из коллекции, эти образцы *няньхуа* выполнены новейшим для Китая той поры литографским, а не традиционным ксилографическим способом. Несмотря на новизну технического исполнения, на картине «Звуки пения девяти красавиц» в интерьере зажиточного китайского дома изображена уже уходящая в прошлое в Китае начала XX в. идеализированная сцена: девять девушек в традиционных одеждах с маленькими ножками проводят время за традиционным женским досугом — музицированием. Пятеро из них играют на музыкальных инструментах — двое справа на цине 琴 в форме капли, одна на барабане с трещотками, двое — на струнных инструментах круглой формы: цине в форме месяца *юэцин* 月琴 и трехструнном щипковом инструменте *саньсянь* 三弦. Девушка в синем костюме

смотрит в книгу, возможно, с текстами песни или нотами, двое танцуют с платочками и веерами. «Картина с красавицами мира» демонстрирует другую типичную сцену из жизни китайских женщин той поры: их досуг занят настольными играми, музыцированием и чтением. Картина имеет декоративную рамку, повторяющимся элементом которой является летучая мышь 蝠 — омоним слова счастье 福. В левом нижнем углу картины имеется штамп — латинская буква K в круге. Его происхождение пока не установлено.

Как отмечала М. Е. Кравцова, подобные картины в стиле «красавицы» являются одной из самых специфических жанрово-тематических групп. На них воспроизводились современные авторам и зрителям *няньхуа* женские персонажи, собирательный образ «богатой красавицы» или «дамы света», о которых «грезила вся женская часть низового населения Китая... такие картины служили для сельских жительниц своеобразными журналами мод»⁶⁷.

Женскую тему продолжают няньхуа, выполненные в другой мастерской Шанхая, но в традиционной технике раскрашенной от руки кстилографии. Картины повествуют о новых, ставших типичными для Китая 1900–1920 гг. формах женского досуга, отражавших смену статуса женщины в китайском обществе и открывшиеся для нее возможности получения образования за пределами квартала проживания. Картина под Инв. № Д-3616-VII 文武女學堂 «Женское училище гражданских и военных наук» представляет дворик западного образца училища за оградой. Слева зал с большими воротами, внутри сидят три ученицы в плоских западных шляпах с тетрадами за столом, преподаватель одета в традиционное китайское платье. Во дворе три девушки в шляпах с плоским дном и военной одежде обучаются военным искусствам — держат винтовки, на поясе шпаги. Во дворе выставлены барабаны, горн и гонг, а также винтовки. За столиком во дворе сидит женщина и обучает девочку. В ворота с улицы заглядывает любопытствующий мужчина в костюме, сшитом по западной моде. Картина Инв. № Д-3619-VII имеет название в верхней части листа 新法時務女學堂 «Женское училище по новым законам (новому образцу)». Ниже располагается текст: 器械運動如啞鈴木竿等事人生二手每手五指五指之骨有十四故可伸屈霧便無此鳥獸無此天生 人手蓋以作 事人生要事 有三大端曰衣曰食曰住女子專職右於家政故針鑿之術烹飪之法曬掃之? 皆當習之然後可以衣食住女子務也者當強其身體強身之體在手體操體操之法如室內運動遊戲運動器械運動等皆是也。時在丁未新春前二日畫於竹翠山房南? 之下上海吳友如畫稿 — «Движение за снаряды как гантели и деревянные палки, у человека от рождения две руки, на каждой руке по пять пальцев, пять пальцев могут растягиваться и сжиматься 14 способами, в тумане нет таких птиц, дикие звери здесь не рождаются, рабочие руки человека превосходят [их], люди порождают важные дела, есть три великих принципа, говорят об одежде, еде и жилье. Девушки специализируются на искусстве владения иглой, правилах кулинарии, правилах уборки с метлой. Освоив все это, они говорят об овладении женскими обязанностями. Однако укрепление девичьего тела состоит в зарядке,

укрепление тела состоит в зарядке для рук, способы зарядки включают в себя спорт в помещении, игровой спорт на улице, спорт со снарядами и другие», который демонстрирует не только новые формы женского досуга, но и новые ценности, когда на смену традиционным женским занятиям приходит понимание важности физической крепости и способов ее достижения. Данная картина датирована 1907 г. подписана художником У Южу из Шанхая. Картина 時奧? 童女演對 «?Девушки выступают в шеренге» выполнена в той же стилистической манере, что и предыдущая, на основании чего можно предположить, что она также произведена в 1907 г. в Шанхае. На картине изображены два корпуса училища, построенного в западном стиле. Во дворе проходит военную подготовку шеренга девушек в штанах и западных по форме шляпках. У них в руках винтовки. Это, видимо, не совсем обычное зрелище вызывает неподдельный интерес у зевак, выглядывающих из-за стены. Эти картины с изображением проходящих военную и физическую подготовку девушек — яркие образцы особого тематического направления в лубках производства Янлюцина и Уцяна в период 1905–1920 гг., когда порвавшие со стандартами прошлого марширующие девушки стали не просто приметой времени, но и активными участниками революционных событий 1911 г.⁶⁸

Тема вестернизации различных сторон общественной жизни Китая рубежа XIX — начала XX вв. нашла свое отражение на другой серии лубков, изготовленных в мастерской: «дай лянъ цзэн» 戴廉增 в Янлюцине. Это картины Инв. № Д-3614-VII 北京城狂式鬧 «Внутри городских стен Пекина карнавальные безумия возле шлюза» и Инв. № Д-3621-VII 天津電車圖 «Картина с трамваем в Тяньцзине». На первой из них представлена плывущая по водной артерии баржа, на ней выступают акробаты и актер цирка в ярком костюме и шапке, который держит в руке шар из шелковых нитей, рядом с ним собаки-пекинесы. Слева на другую баржу носильщики грузят мешки с рисом. По мосту идет господин в шляпе по западной моде и традиционном халате, торговец предлагает ему дольки арбуза. Рядом пахарь с быком. На второй картине на первом плане изображены извозчик и две дамы в открытой повозке западного образца, запряженной двумя лошадьми. На заднем плане присутствуют такие символы западной цивилизации как трамвай, электропровода, велосипед, уличное освещение и шляпы с полями. Электрический трамвай, представленный на картине, был запущен в действие 16 февраля 1906 г., что позволяет рассматривать данное изображение как важное историческое свидетельство и отражение гибкого характера искусства *няньхуа*, которое впитывало в себя и постоянно обогащалось новыми сюжетами и образами, шло в ногу с меняющимся обществом и техническим прогрессом и в силу своей необыкновенной популярности и распространенности несло информацию об этих социальных и технологических новшествах в самые широкие слои сельского населения⁶⁹.

Тему патриархального Китая в бытовом блоке картин представляют лубки Инв. № Д-3639-VII 春得一犁兩秋收萬石糧 «Весной надо пропахать

дважды, по осени соберешь двадцать тысяч *ши* зерна» и Инв. № Д-3578-VII 盼子得子 «Ожидание сына, обретение сына» (мастерская «дай лянъ цзэн» 戴廉增 (Янлюцин).

11. Живописные и печатные изображения божеств народного пантеона из провинции Шаньдун

В коллекции ГМИР привлекает к себе особое внимание подборка изображений, насчитывающая порядка 60 ед., отличающаяся манерой исполнения, большинство из них имеет на оборотной стороне выполненные кистью пояснения *сяньшэна*. По стилю живописи и степени проработки деталей можно сделать вывод о том, что они принадлежат разным мастерским. Возможно, они могли быть выполнены художниками, которые расписывают храмы. На оборотной стороне двух картин есть карандашные пометки В. М. Алексева о месте приобретения: на картине, где в два яруса изображены гражданский и военный боги богатства (Инв. № Д-2727-VII), написано: «От главы уезда Цюйфу (пров. Шаньдун) Лю Цзиньгэня», на обороте картины с изображением белохитонной Гуань-инь (Инв. № Д-2732-VII) карандашом написано: Тайань 太安 (верное написание: 泰安), на обороте изображения женской и мужской сидящих фигур (Инв. № Д-2794-VII) также карандашом написано Тайань-фу 太安府 (верно: 泰安府). Оба эти уездных города в провинции Шаньдун посещал Алексеев. Отдельное внимание в этой подборке привлекают изображения бессмертных духов-лисиц *хусянь* 狐仙, или лис-оборотней, культ которых не получал официальной поддержки властей в Китае, но широко бытовал в народе. Наличие подобных картин говорит о том, что превентивное поклонение им велось открыто (важно помнить, что лисы воспринимались одновременно и как источник бед, и как податели богатства). Известно, что в Шаньдуне лисам-оборотням поклонялись с древности, свидетельство тому — сборник новелл цинского литератора Пу Сунлина 蒲松齡 (1640–1715) «Заметки об удивительном из кабинета Ляочжая» 聊齋志異. На картинах представлены лисы супруги, тетушка Ху (Лисица) или группа лис. Помимо духов лис в этой группе много изображений Цай-шэня, Гуань-инь и «трех звезд».

Как видно из представленного обзора, Государственный музей истории религии является обладателем обширной коллекции китайской народной картины, собранной академиком В. М. Алексеевым, и рукописных документальных материалов, выполненных по заказу собирателя его китайскими помощниками-информантами *сяньшэнами*. Благодаря проделанной работе по анализу и переводу пояснений, их сопоставлению с изобразительным материалом, а также систематизации имеющихся в коллекции картин, стало возможным не только ввести в научный оборот ранее неопубликованные данные из архива академика, но и значительно расширить возможности интерпретации и толкования сюжетов и персонажей, представленных на картине,

и актуализировать произведения китайского народного искусства в качестве важного исторического источника для изучения религиозного синкретизма эпохи поздней империи Цин.

Примечания

- * Публикация подготовлена в рамках поддержанного гранта РФФИ научного проекта №15–21–10001.
- ¹ Результаты этой экспедиции были опубликованы им в нескольких томах: *Chavannes É. Mission archéologique dans la Chine septentrionale*. Paris: Imprimerie nationale, 1909; *Chavannes É. Mission archéologique dans la Chine septentrionale*. Paris: E. Leroux, 1913–1915.
 - ² *Алексеев В. М.* В старом Китае. М., 2012. С. 402.
 - ³ Там же.
 - ⁴ *Завидовская Е. А., Терюкова Е. А.* Академик В. М. Алексеев и Музей истории религии (Из истории создания экспозиции по истории религий Китая и формирования китайской коллекции ГМИР) // Труды Государственного музея истории религии. Вып. 15. СПб., 2015. С. 78–104.
 - ⁵ *Гаранин И. П.* Китайский антихристианский лубок XIX в. // Ежегодник Музея истории религии и атеизма. Т. 4. М. — Л., 1960. С. 403–426.; Китайский благопожелательный лубок из коллекции В. М. Алексеева // Ежегодник Музея истории религии и атеизма. Т. 5. М. — Л., 1961. С. 315–327.
 - ⁶ Китайский лубок из собрания Государственного музея истории религии. СПб., 2015.
 - ⁷ Электронный ресурс: <http://gmir.ru/virtual/virt-collection/chinese-folk-painting/>. Дата обращения 4.08.2017.
 - ⁸ Исследование было поддержано фондом РГНФ, проект №15–21–10001.
 - ⁹ Yang Yujin. The Interpretation and Misinterpretation of Folk Pictures: A Case of the Zhong Kui Pictures Held in Russian Museums, *Minsuquyi* 民俗曲藝. 181 (2013: 9). P. 223–264; Yang Yu-jun 楊玉君. 俄藏清末鍾馗圖象考釋 (Studies on the Late Qing Pictorial Images of Zhong Kui Held in Russia) // *Zhongzheng hanxueyanjiu* 中正漢學研究. 2014. Issue 1 (June). P. 25–52; Yu. Yang. Chinese Zhima Prints Held in Russian Collections. Part I // *Manuscript Orientalia*. Vol. 19. № 1. P. 14–19; Yu. Yang. Chinese Zhima Plates Held in Russian Collection. Part II. God of Wealth // *Manuscript Orientalia*. Vol. 19. № 2. P. 26–30; Ян Юйцзюнь. Чжун Куй в России: Исследование изображений Чжун Куя из коллекции китайских лубков ГМИР // Труды Государственного музея истории религии. Вып. 13. СПб., 2013. С. 28–59., Ян Юйцзюнь. Народные картины из российской коллекции, изображающие Чжун Куя с пятью демонами: ошибки в интерпретации // Труды Государственного музея истории религии. Вып. 14. СПб., 2014. С. 113–140.
 - ¹⁰ Российское собрание гравюры *няньхуа* периода поздней Цин *элосы дяньцзан ваньцин мубань няньхуа* (俄罗斯典藏晚清木板年画). / Гл. ред. Ян Юйцзюнь 楊玉君. Тайвань: Центр исследования культуры Мацзу при университете Чжунчжэн, 2016.
 - ¹¹ *Терюкова Е. А., Завидовская Е. А.* Народные картины и эстампажи из коллекции академика В. М. Алексеева в Государственном музее истории религии: Новый материал для исследования народной религии // *Религиоведение*. № 2. 2015. С. 73–90; *Терюкова Е. А., Завидовская Е. А.* Академик В. М. Алексеев и Музей истории религии (Из истории создания экспозиции по истории религий Китая и форми-

- рования китайской коллекции ГМИР) // Труды Государственного музея истории религии. Вып. 15. СПб., 2015. С. 78–104; *Терюкова Е. А., Завидовская Е. А.* Академик В. М. Алексеев — исследователь и собиратель народной китайской картины (По материалам коллекции Государственного музея истории религии) // Образ Поднебесной. Взгляд из Поднебесной. Сборник научных статей XXI Царскосельской конференции. СПб., 2015. С. 420–431; *Терюкова Е. А., Завидовская Е. А.* К вопросу о методах исследования китайской народной картины (По материалам коллекции академика В. М. Алексеева из собрания ГМИР) // Религиоведение. № 3. 2016. С. 63–69; *Терюкова Е. А., Завидовская Е. А., Хижняк О. С.* В. М. Алексеев о методах исследования китайской народной картины // Труды Государственного музея истории религии. Вып. 16. СПб., 2016. С. 106–124; *Хижняк О., Терюкова Е.* «Три учения» в китайских народных картинах // Восточная коллекция. № 3. 2015. С. 137–145; *Терюкова Е. А., Завидовская Е. А.* Из истории изучения в России народной религиозности в позднимперском Китае: Архив академика В. М. Алексеева в Музее истории религии // Успехи современной науки. № 2. Т. 5. 2017. С. 149–155; *Teryukova E., Zavidovskaya E., Khizhnyak O.* Academician V. M. Alexeev's Methods of Studying Chinese Popular Prints: Case of Collection From at the State Museum of the History of Religions // Manuscripta Orientalia. Vol. 22. No. 1. 2016. P. 37–54.; *Zavidovskaya E., Teryukova E.* Chinese Poplar Prints of Gods and Talismans Protecting a House from the Collection of Academician V. M. Alexeev in the State Museum of the History of Religion // Manuscripta Orientalia. Vol. 22. No. 2. December 2016. P. 18–35; *The Archives of Academician V. M. Alexeev from the Collection of the State Museum of the History of Religion* // Manuscripta Orientalia. Vol. 23 No. 1. 2017. P. 61–69; *Мазурина В. Н., Кормановская М. С.* Серия театральных лубков из коллекции ГМИР // Труды Государственного музея истории религии. Вып. 16. СПб., 2016. С. 131–142.
- ¹² *Алексеев В. М.* По старому Китаю. Дневники путешествия 1907 г. М., 1958. С. 32.
- ¹³ *Баньковская М. В.* Василий Михайлович Алексеев и Китай: Книга об отце. М., 2010. С. 92.
- ¹⁴ Группа исследователей благодарит хранителя Научно-исторического архива И. В. Тарасову за помощь в работе.
- ¹⁵ *Терюкова Е. А., Завидовская Е. А.* Из истории изучения в России народной религиозности в позднимперском Китае: Архив академика В. М. Алексеева в Музее истории религии // Успехи современной науки. № 2. Т. 5. 2017. С. 149–155.
- ¹⁶ Научно-исторический архив Государственного музея истории религии. Ф. 45. Оп. 1.
- ¹⁷ *Терюкова Е. А., Завидовская Е. А.* Академик В. М. Алексеев и Музей истории религии (Из истории создания экспозиции по истории религий Китая и формирования китайской коллекции ГМИР) // Труды Государственного музея истории религии. Вып. 15. СПб., 2015. С. 78–104.
- ¹⁸ Проблема терминологии применительно к китайской народной картине стала одним из предметов дискуссии на международной конференции «Folk Images and Late Imperial China» (29.06–1.07.2017 г., Санкт-Петербург), поэтому ей уделяется отдельное внимание и в этой статье.
- ¹⁹ *Баньковская М. В.* Преемственность: Василий Михайлович Алексеев — Борис Львович Рифтин // Труды Института восточных культур и античности. Вып. 25. Китай и окрестности. Мифология, фольклор, литература. С. 39.
- ²⁰ *Алексеев В. М.* О некоторых главных типах китайских заклинательных изображений по народным картинам и амулетам. СПб., 1910. С. 19.

- ²¹ *Алексеев В. М.* Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М., 1966. С. 18–19.
- ²² Там же. С. 16.
- ²³ *Рифтин Б. Л.* Путешествие русского китаевода в Китай // Вестник Новосибирского государственного университета. Т. 11. № 10. 2012. С. 93.
- ²⁴ *Рифтин Б. Л.* От редактора // *Алексеев В. М.* Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М., 1966. С. 3
- ²⁵ *Рифтин Б. Л.* Праздничные картинки няньхуа. Редкие китайские лубки из фондов РГБ // Восточная коллекция. 2002. № 2. С. 104.
- ²⁶ *Рифтин Б. Л.* О китайском народном лубке и его русских собирателях // Редкие китайские народные картины из советских собраний. Л., 1991. С. 1–20.
- ²⁷ *Баньковская М. В.* Преемственность: Василий Михайлович Алексеев — Борис Львович Рифтин. С. 42.
- ²⁸ Академик В. М. Алексеев — первый ученый собиратель китайских народных картин // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 5. М., 2008. С. 180–200.
- ²⁹ *Рифтин Б. Л.* Система знаков-символов на народной картине // Восточная коллекция. 2012. № 1. С. 134–135.
- ³⁰ *Баньковская М. В.* Преемственность: Василий Михайлович Алексеев — Борис Львович Рифтин. С. 40.
- ³¹ *Муриан И. Ф.* Китайский народный лубок. М., 1960. С. 3, 7.
- ³² *Кравцова М. Е.* История искусства Китая. СПб., М., Краснодар. 2004. С. 656.
- ³³ *Рудова М. Л.* Систематизация китайских новогодних народных картин (няньхуа) ленинградских собраний // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 5. Л., 1961. С. 268–298.
- ³⁴ *Рудова М. Л.* Коллекция Академика В. М. Алексеева // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. 19. Л., 1963. С. 38–41.
- ³⁵ *Рудова М. Л.* Няньхуа с религиозными сюжетами (по ленинградским собраниям) // Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока. Л., 1975. С. 38–111.
- ³⁶ *Пчелин Н. Г., Рудова М. Л.* Няньхуа. Горный журнал. 2008. С. 85–105.
- ³⁷ *Лемешко Ю. Г.* Искусство народной картины-няньхуа как часть нематериального культурного наследия Китая // Проблемы Дальнего Востока. № 4. 2013. С. 160–163.
- ³⁸ *Виноградова Т. И.* Мир как «представление»: Китайская литературная иллюстрация. СПб., 2012.
- ³⁹ *Лемешко Ю. Г.* Бумажная икона чжима как объект системного изучения в современном Китае // Религиоведение. 2014. № 1. С. 106.
- ⁴⁰ *Алексеев В. М.* Ботаник В. Л. Комаров и русская китаистика // Известия государственного географического общества. № 10. 1939. С. 1424–1425.
- ⁴¹ Там же.
- ⁴² *Рудова М. Л.* Коллекция Академика В. М. Алексеева // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. 19. Л., 1963. С. 39.
- ⁴³ *Рудова М. Л.* Систематизация китайских новогодних народных картин (няньхуа) ленинградских собраний // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 5. Л., 1961. С. 294.
- ⁴⁴ *Рудова М. Л.* Няньхуа с религиозными сюжетами (по ленинградским собраниям) // Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока. Л., 1975. С. 134.

- ⁴⁵ Ван Шуцунь. К истории китайской народной картины // Редкие китайские народные картины из советских собраний. Л., 1991. С. 33.
- ⁴⁶ Муриан И. Ф. Китайский народный лубок. М., 1960. С. 5–6.
- ⁴⁷ Электронный ресурс: <http://www.dissercat.com/content/kitaiskaya-narodnaya-kartina-nyankhua-xx-veka-tipologiya-zhanrov-i-evolyutsiya>. Дата обращения 04.08.2017.
- ⁴⁸ Лемешко Ю. Г. Специфика благопожелательных символов народной картины — няньхуа // http://old.amursu.ru/attachments/article/9531/N52_27.pdf. Дата обращения — 10.08.2017.
- ⁴⁹ Кравцова М. Е. История искусства Китая. С. 663.
- ⁵⁰ Lust, J. Chinese Popular Prints. Leiden — New York — Köln, 1996.
- ⁵¹ Lust, J. Chinese popular prints. P. 212–241.
- ⁵² Johnston, E. L. Art and Aesthetics in Chinese Popular Prints. Selections from the Muban Foundation Collection. Vol. 94. Michigan University Press, 2002.
- ⁵³ Johnston, E. L. Liang Art and Aesthetics in Chinese popular prints: selection from the Muban Collection // The University Michigan, 2002. P. 203.
- ⁵⁴ Терюкова Е. А., Завидовская Е. А., Хижняк О. С. В. М. Алексеев о методах исследования китайской народной картины // Труды Государственного музея истории религии. Вып. 16. СПб., 2016. С. 113–122.
- ⁵⁵ См. в настоящем сборнике: Хижняк О. С., Завидовская Е. А., Терюкова Е. А. К вопросу об источниках изучения культа китайского бога очага Цзао-вана (По материалам коллекции В. М. Алексеева из собрания ГМИР). С. 115–144.
- ⁵⁶ См. в настоящем сборнике: Кормановская М. В. Серия китайских литературных картин «Сон в красном тереме» из коллекции ГМИР. С. 145–151. Мазурина В. Н., Кормановская М. В. Серия театральных лубков из коллекции ГМИР // Труды Государственного музея истории религии. Вып. 16. СПб., 2016. С. 131–142.
- ⁵⁷ Гаранин И. П. Китайский антихристианский лубок XIX в. // Ежегодник Музея истории религии и атеизма. Т. 4. М. — Л., 1960. С. 403–426; Виноградова Т. И. Альбом «Давайте следовать высочайшему указу об истреблении нечисти» из коллекции академика В. М. Алексеева в собрании ГМИР // Труды Государственного музея истории религии. Вып. 16. СПб., 2016. С. 125–130.
- ⁵⁸ Zavidovskaya E., Teryukova E. Chinese Poplar Prints of Gods and Talismans Protecting a House from the Collection of Academician V. M. Alexeev in the State Museum of the History of Religion // Manuscripta Orientalia. Vol. 22. No. 2. December 2016. P. 18–35.
- ⁵⁹ Ibid.
- ⁶⁰ Научно-исторический архив Государственного музея истории религии. Ф. 45. Оп. 1.
- ⁶¹ Алексеев В. М. Заклинатели демонов в китайских народных верованиях // Китайская народная картина. М., 1966. С. 207–226; Алексеев В. М. О некоторых главных типах китайских заклинательных изображений по народным картинам и амулетам // Записки Восточного отделения императорского Российского археологического общества (ЗВОРАО). Т. 20. 1910. С. 1–36, 71–76.
- ⁶² Алексеев В. М. В старом Китае. М., 2012. С. 19.
- ⁶³ Ян Юйцзюнь. Чжун Куй в России: Исследование изображений Чжун Куя из коллекции китайских лубков ГМИР // Труды Государственного музея истории религии. Вып. 13. СПб., 2013. С. 28–59.

- ⁶⁴ The Chinese Gods of Wealth. A lecture delivered at the School of Oriental Studies, University of London, on 26th March, 1925 by Basil M. Alexeiev. London: School of Oriental Studies in conjunction with The China Society, 1928; *Алексеев В. М.* Цай-шэнь — бог денежного изобилия // *Народная картина Китая*. М., 1966. С. 160–171.
- ⁶⁵ *Терюкова Е. А., Завидовская Е. А.* Академик В. М. Алексеев и Музей истории религии (Из истории создания экспозиции по истории религий Китая и формирования китайской коллекции ГМИР) // *Труды Государственного музея истории религии*. Вып. 15. СПб., 2015. С. 78–104.
- ⁶⁶ Люй Вэй 吕微. «Культ бога богатства» *цай шэнь синь ян* 财神信仰. Пекин, 1995.
- ⁶⁷ *Кравцова М. Е.* История искусства Китая. С. 666.
- ⁶⁸ *Lust, J.* Chinese popular prints. P. 232.
- ⁶⁹ *Flath, J. A.* The Chinese Railroad View: transportation themes in poplar prints, 1873–1915 // *Cultural Critique*. 2004. # 58. P. 171.