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)

АВТОРЕФЕРАТ
Диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва
2025

Диссертация выполнена на кафедре история искусств и гуманитарные науки ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»

Научный руководитель: **Докучаева Елена Евгеньевна**
кандидат искусствоведения, профессор кафедры история искусств и гуманитарные науки Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова

Официальные оппоненты: **Неглинская Марина Александровна**
доктор искусствоведения, заведующая Отделом восточного искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительного искусства Российской Академии художеств (НИИ РАХ)

Вострикова Екатерина Александровна
кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Международного учебно-научного центра кореееведческих исследований Института стран Азии и Африки ФГБО ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»

Ведущая организация: ФГАОУ ВО Московский политехнический университет (Московский Политех) институт графики и искусства книги им. В.А. Фаворского

Защита состоится «____» _____2025 года в 12.00 час. на заседании Диссертационного совета 24.2 440.01 на базе Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова по адресу: 125080, г. Москва, Волоколамское шоссе, 9.

С диссертацией можно ознакомиться на официальном сайте https://академиястроганова.рф и в библиотеке РГХПУ им. С.Г. Строганова. Просим принять участие в защите диссертации и направить отзыв в двух экземплярах по указанному адресу.

Автореферат разослан «___»_____2025 г.

Ученый секретарь Диссертационного совета,

Доктор искусствоведения А.В. Трощинская

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. 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. Новогодние картины няньхуа （ 年 画 ） пропитаны позитивным духом благих пожеланий и защиты от 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 народные традиции. На фоне бурного 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. В то же время эпоха развивающегося искусственного интеллекта использует программное обеспечение для обработки изображений на гравюрах, что также позволяет осуществлять анализ художественных характеристик ксилографических новогодних картин. Анализ художественных особенностей изображений духов мэншэней на новогодних картинах няньхуа имеет важное просветительское значение для будущих поколений, на основе которого они смогут изучать и перенимать культурное наследие, национальный дух и формы народного творчества, которые заложены в данных гравюрах.

Объект исследования. Ксилографические изображения духов охранителей входных дверей мэншэней Цинь Шубао （秦叔宝） и Юйчи Гуна （尉迟恭), которые в процессе эволюции стали наиболее популярными образами новогодних картин наньхуа, изготовленных в четырех северных и южных центрах Китая – Чжусянь, Янлюцин, Таохуау, Мяньчжу.

Предмет исследования: особенности формирования и эволюция образов мэншэней в китайских гравюрах няньхуа северных и южных центров, их иконографические особенности, связанные с определенными обрядами и верованиями в процессе художественного развития, с особыми художественно-образными и технико-технологическими характеристиками.

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, Таохуау времени правления династии Цин (1644-1912), с исследованием

иконографических, технико-технологических и художественных особенностей.

Задачи исследования:

1) Определить основные формы, характеристики и особенности обычаев, связанных с 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.

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» («Custom of China»), опубликованном в Великобритании в 1800 году. В российском искусствознании 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 выставку в Санкт-Петербурге.

В Китае научное исследование новогодних гравюр няньхуа начинается с середины XX века. Среди тех монографий, которые посвящены новогодним картинам няньхуа, а также затрагивают проблему изображений духов мэншэней, можно выделить несколько наиболее значимых изданий. Это исследование Цянь Синцуня «Краткая история развития китайской

новогодней живописи» (1954)[1], где описан процесс возникновения и развития новогодних картин няньхуа, начиная с династий Тан (618-907) и Сун (960-1279) до существования наиболее поздних мастерских в эпоху династии Цин в деревнях Янлюцин и Таохуау. К работам общего характера, посвященным народным новогодним картинам няньхуа относятся исследование Го Вейцзюй «Очерк истории китайской гравюры» (1962)[2], где в контексте рассмотрения зарождения и развития гравюры в Китае рассматриваются 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)[3] и «Сборник исторических трудов о народных новогодних картинах» (1991)[4] Ван Шуцуня. В данных работах упоминаются новогодние картины с изображением духов мэншэней, описываются легенды, связанные с их образами и анализируются ключевые характеристики, однако, в них не проводится анализ региональных художественных особенностей данных изображений. Еще одной примечательной работой является «Сборник китайских ксилографических новогодних картин» под редакцией Фэн Цзицай (2005-2011)[5]. Однако в данном сборнике не рассматривалась подробно эволюция новогодних традиций и обычаев, а также техник изготовления новогодних картин няньхуа с изображением духов мэншэней. В 1998 году Бо Суннянь написал книгу «Картины духов мэншэней в Китае»[6]. В данном исследовании содержится краткое описание верований в духов дверей, автором приводятся фольклорные истории. Другой китайский исследователь Ван Шуцунь в 2005 году опубликовал исследование, посвященное эволюции образа духов мэншэней. В своей работе ученый кратко рассматривает эволюцию образов духов дверей, а также поверхностно дает описание некоторых региональных изображений духов мэншэней. В 2011 году Ян Вэйхуа и Чэн Ботао

---

[1] 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

[2] 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

[3] 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

[4] 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

[5] Фэн Цзицай. Сборник китайских ксилографических новогодних картин. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2005-2011. 冯骥才，中国木版年画集成，北京：中华书局，2005 -2011

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

выпустили книгу под названием «Божество дверей»[7], которая была опубликована в издательстве «Китайское общество». Авторы проанализировали различные изображения духов дверей мэншэней, а также рассказы и легенды, которые связывались 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»[8]. В данной работе проведена первичная классификация образов мэншэней, но не проведен анализ региональных художественных особенностей. В конце XX – начале XXI вв. возрос интерес к исследованию художественных особенностей няньхуа с образами духов-охранителей. Среди основных следует указать работы: Яо Цзянь «Новогодняя картина из Таухуау» (1985), Чжоу Дунхай «Цветовая палитра няньхуа Чжусяня» (2002), Цуй Сюлянь «Эстетика новогодних ксилографических картин в поселке Чжусянь» (2003), Чэн Чэн «Характерные особенности цветовой палитры няньхуа в Таохуау» (2013). Ци Бачэн «Становление и трансформация новогодних деревянных гравюр Янлюцина» (2021), Се Цзяньхуа «Об эстетических особенностях няньхуа в Мяньчжу» (2010), Чжун Жэньцзе «Исследование няньхуа в Янлюцине периода поздней Цин – ранней Республики» (2019)[9]. Вышеперечисленная литература, однако не обладает строгим научным аппаратом и не отличается детальным анализом художественных региональных особенностей, в ней преобладает описательный характер произведений и не рассматривается эволюция образов мэншэней. В данных исследованиях иногда не представлена строгая аргументация, доказательная база, авторы во многом опираются на личные ощущения, а не научный художественный анализ. В целом рассмотренная выше литература обладает в большей степени скорее историческим, фактологическим и описательным 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

---

[7] 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

[8] Инь Вэй, Чэн Цзяньцян. Народные духи мэншэни. 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

[9] Чжун Жэньцзе. Исследование няньхуа в Янлюцине периода поздней Цин – ранней Республики. Уху: Аньхойский инженерный университет, 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

актуальности. В.М. Алексеев одним из первых обратил внимание на важность образов мэншэней в новогодних картинах и изучении их эволюции.

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 же 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 она обращается к образам Цай-шэня и Гуань Юя в статье, опубликованной в сборнике «Страны и народы Востока» (1971). М.Л. Рудова также провела систематизацию няньхуа на примере коллекций ленинградских художественных собраний 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 Государственного музея истории религии хранятся гравюры с образами мэншэней и записи В.М. Алексеева с комментариями о значении образов, записанные им у китайских учителей и художников.

В 2000-е годы намечается новый интерес к новогодним ксилографиям, 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 образам мэншэней ведущих региональных школ не было уделено значительного внимания. 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).

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 и рассказывали о новогодних обрядах и месте и роли няньхуа в праздновании Нового года.

Изучением китайской ксилографии занимались такие зарубежные исследователи как Эдвард Вернер «Словарь китайской мифологии («A Dictionary of Chinese Mythology», 1932), Жан-Пьер Дюбоск «Выставка популярных изображений китайских новогодних божеств («Exposition de portraits folkloriques du Nouvel An divin», 1942). Помимо общих работ, во Франции также было опубликовано исследование под названием «Популярные изображения китайского Нового года» («Imagerie populaire chinoise du Nouvel an par», 1978). В Германии в 1961 году в Дрездене вышла работа под названием «Китайские новогодние изображения (Chinesische Neujahrsbilder». Среди исследований последних лет наиболее примечательными являются следующие: «Исследование народных божеств счастья, достатка, долголетия» (The Iconography of the Popular Gods of Happiness, Emolument, and Longevity», США, 1991), «Исторический контекст китайской ксилографии» (チユウゴク モクハンガシ ノ ナガレ：ガイセツ», 2014). Несмотря на наличие публикаций по данной теме, ни в одном из вышеперечисленных исследований не проводился глубокий художественный анализ образов мэншэней и их региональные художественные отличия.

Источниковая база исследования. Важным источником для исследования эволюции и региональных особенностей изображения мэншэней являются древнекитайские трактаты: «Записи прекрасных снов о Восточной столице», (东京梦华录) эпохи Сун авторства Мэн Юаньлао, изданный в 1998 году издательством «Культура и искусство», «Записи бесед в Мэнси»（梦溪笔谈）научного и политического деятеля Шэнь Ко, изданные Яньшаньским издательством Пекина в 2007 году. Важно отметить издание трактата «Записки о правилах благопристойности»（礼记译注）Шанхайского

издательства «Древняя книга» с переводом и комментариями Ян Тяньюя, а также «Исторические записки царства Чу» (荆楚岁时记) с переводом и комментариями Тань Линя.

В исследовании использованы ксилографические картины из собраний китайских музеев: Национальный музей Китая, Пекинский музей Гугун, Тайваньский музей Гугун, Тяньцзиньский музей, Национальная библиотека Китая, Музей изобразительных искусств Китая, Чунцинский музей региона Санься, Музей провинции Сычуань, Сычуаньское управление по защите и надзору за культурным наследием поселка, Библиотека Центральной академии изящных искусств, Музей города Цзиньцзян, Чжусяньское общество картин няньхуа, Шаньдунский музей восточно-китайского народного искусства, Шаньсийский музей народных искусств Динцунь в округе Линьфэнь, Сучжоуский музей ксилографических картин няньхуа из поселка Таохуау, Сычуаньский музей картин няньхуа из поселка Мяньчжу, Чжанчжоуский музей ксилографических картин няньхуа из поселка Яньцзиньхуа. 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».

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.

Впервые 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 функцией 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 северных и южных центров няньхуа с мэншэнями 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 региональные особенности каждого центра, сложились собственные иконографические, художественные и технико-технологические предпочтения, повлиявшие на расположенные рядом сопредельные 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 мэншэней, в частности в северных и южных центрах 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 приемы в композиции, линейном рисунке, колорите. Иконографический метод был одним из основных в научном анализе для изучения процесса формирования и причин сложения определенных схем и композиций образов мэншэней, закрепленных со временем в новогодних ксилографиях различных художественных центров Китая и выявлением специфических приемов отхода от иконографических схем в различных регионах. Иконологический метод искусствоведческого исследования использовался в анализе благожелательной и охранительной символики 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 в изображении китайских новогодних картин с образами мэншэней. Материалы и выводы могут быть использованы в практике художников-графиков и дизайнеров, а также в формировании учебных курсов художественных вузов, сделав их более систематическим и полным. Благодаря этому исследованию традиционные культурные концепции будут переосмыслены с современной точки зрения и образа мышления для художественного творчества. Данная работа может быть полезна в музейной и выставочной практике. Традиция украшения новогодними картинами 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, художественный язык постоянно обновляется, чтобы китайская культура могла совершенствоваться и развиваться, 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 оберегов. 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 росписью 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: некоторые материалы исследования и выводы диссертации представлены в семи публикациях, в том числе в пяти 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. Среди традиционных

форм празднования Нового года в Китае одной из наиболее примечательных является традиция наклеивания новогодних картин няньхуа на двери или стены жилища, которая сохранилась до наших дней. В качестве одного из средств охраны жилища от злых духов используются гравюры с изображением духов-защитников дверей мэньшэней, которые появились и стали развиваться в ходе формирования традиций, связанных с празднованием Нового года в Китае.

1.1. Обрядовая практика в новогодних традициях Китая. В древнем Китае была сформирована концепция о 24 периодах года, согласующихся с лунным календарем, которая возникла в результате наблюдений за климатическими изменениями в периоды существования династий Шан (XVI – XI вв. до н.э.) и окончательно сформировалась во время династии Чжоу (XI – III в. до н.э.), получив дальнейшее развитие во время династий Цинь (221-206 гг. до н.э.) и Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.). Таким образом, после утверждения и стандартизации лунного календаря начали формироваться традиции и обычаи, связанные с теми или иными периодами в году, среди которых наиболее распространенными стали новогодние празднования, сопровождавшиеся жертвоприношениями, гуляниями, поздравлениями, обрядами изгнания злых духов, исцеления и снятия порчи и пр. В числе подобных обрядов в начале года по лунному календарю совершались жертвоприношения духам дверей жилища. Так, например, в книге «Цзинчу суй шицзи» («Записи о временах года в царстве Чу») отмечалось, что на двери приклеивали изображение петуха, на которое дополнительно вешалась тростниковая веревочка, а также устанавливались дощечки из персикового дерева. Все данные предметы служили оберегами от нечистой силы. В период династии Тан （618 – 907 гг.), когда Китай достиг значительного культурного и экономического развития, ежегодные обычаи и традиции стали общепринятыми, стандартизированными и шире распространились по всей стране. Так, Новый год в Китае стал отмечаться в первый месяц в один из дней между 21 января и 21 февраля по лунному календарю.

1.2. Процесс исторической эволюции образов мэншэней. Верования в защитников дверей мэншэней возникли на основе культа поклонения природным явлениями и веры в существование различных духов. Термин «мэншэнь», который дословно переводится как «дух дверей» впервые появился в литературных источниках при династии Хань. Так, в «Ли цзи» (礼记) в разделе, посвященном траурным ритуалам, описан случай, когда незадолго до начала похоронной церемонии в доме умершего чиновника, правитель государства, который пришел проститься с известным человеком,

при входе в дом положил овощи в качестве жертвы для духа мэншэня, поскольку, как утверждалось, мэншэнь не видел правителя ранее. 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. Поскольку двери преграждали проход внутрь жилища, то возникли определенные обряды, связанные с поклонением духам дверей. В качестве прообраза будущих изображений духов защитников мэншэней, изгоняющих нечистую силу, первоначально использовали останки животных и людей, которые помещали под порогом. Со временем место жертвоприношений изменилось и вместо порога их стали располагать над дверями. Вначале это были мэншэни из древесины персикового дерева в виде животных и растений, по представлениям, обладающие магическими свойствами, которые привлекали благополучие и ограждали от нечистой силы. Их вешали либо над дверями, либо слева и справа от двери. Затем их стали изображать в образах Шэнь-шу и Юй-люя. Философ-энциклопедист Ван Чун（王充） в своем произведении «Взвешивание суждений»（论衡）, писал о том, что посреди океана на горе Душо растет огромное персиковое дерево, с северо-восточной стороны которого, между ветвями находятся Ворота Демонов, через которые проходят все духи. На горе жили два божества, одного звали Шэнь-шу, второго Юй-люй, они отвечали за контроль над всей нечистой силой. Если они обнаруживали духа, который причинял зло, то связывали его тростниковыми веревками и скармливали тиграм. Это первый письменный источник, в котором были зафиксированы образы Шэнь-шу и Юй-люй. Со временем, божки из персикового дерева Шэнь-шу, Юй-люй эволюционировали от природных объектов в персонифицированную форму. Изначальной формой Шэнь-шу и Юй-люя были растения. Шэнь-шу происходит от цветка персика, Юй-люй от лотоса. Поскольку божества скармливали тиграм злых духов, образ тигра также стал важным для изгнания нечистой силы. В период династии Тан на дверях и воротах часто стали изображать Чжун Куя – одного из главных божеств даосского пантеона, а также сцены того, как он ловит и поедает злых духов. Важно указать, что в эпоху Тан изображения мэншэней все более приобретают антропоморфные черты. Появлялось множество новых образов, но самой распространенной и долговременной парой мэншэней после Шэнь-шу и Юй-люя стали Цинь Шубао и Юйчи Гун, которые пользовались наибольшим доверием простых людей и по сей день являются главными духами защитниками дверей. Известно, что в канун Нового года в столице империи Сун Кайфыне уже продавали печатные и нарисованные от руки

изображения мэншэней. По сравнению с предыдущей эпохой, периоды династий Мин (1368–1644) и Цин （ 1644 – 1912 гг.) были богаты на изображения мэншэней. Под влиянием широко распространившихся театральных представлений цзацзюй, где ключевыми персонажами были мэншэни, они все чаще изображались в военном обличии. В дополнение к первоначальному назначению – изгнанию злых духов, устранения бедствий, защиты от нечисти, мэншэни также получили новую функцию – привлечение удачи, защиты и добрых предзнаменований. 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 Цинь Шубао – Юйчи Гуна.

1.3. Технико-технологические особенности ксилографических картин няньхуа. Изобретенная в династии Тан техника ксилографической печати стала более совершенной во время династии Сун, что обеспечило материальную и техническую поддержку для дальнейшего развития новогодних картин няньхуа. Процесс создания рисунка требовал от художника высочайшего мастерства и знаний в области иконографии образов и сюжетов, а также особенностей последующего технологического процесса гравирования и цветной печати. Изготовление печатной доски подразделялся на два вида: клише для нанесения основных линий и для нанесения основных цветов. 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 и вырезали рельефные детали. Данный вид клише использовался только для нанесения желтого и красного цветов. Помимо этого, существовал также отдельный вид «осенних» клише цюцзибань（秋季版）, 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 чуньцзибань（春季版）, которые использовались уже после встречи Нового года. Мастера в это время имели гораздо больше времени, по причине этого данные клише имели более высокое качество, а также большее количество деталей. Как правило, при помощи таких клише наносили семь и более цветов. Иными словами, в дополнение к клише, которые использовались осенью (цюцзибань),

добавлялись еще два клише. Так, например для того, чтобы создать разные оттенки черного цвета при печати глаз, бороды, шлемов и прочих элементов, их наносили тушевыми клише шуймобань （水墨版）. При обработке доспехов и украшений мэншэней использовали специальные клише под названием таоцзиньбань（套金版）, которые передавали металлический блеск доспехов. 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. При резьбе клише более крупных размеров использовались гвозди в форме финиковых косточек для соединения нескольких дощечек вместе, что позволяло увеличивать площадь доски. При помощи клейкой рисовой смеси на поверхность доски обратной стороной наносили подготовленный рисунок и смазывали его растительным маслом для более четкого выявления линий В целях экономии материала клише обычно делали на двух сторонах деревянных досок. 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 цвета.

Глава 2. Историко-культурное развитие и художественные особенности няньхуа «Северная ива» центров Чжусянь и Янлюцин. В первом разделе рассматриваются исторические условия формирования, средства художественной выразительности, образные трактовки мэншэней центра Чжусянь, история возникновения здесь ксилографии, своеобразие технологии, иконографии и художественно-образных решений. Поселок Чжусянь, расположенный рядом с городом Кайфын, являлся одним из самым ранних мест изготовления новогодних картин няньхуа из-за своей близости к столице династии Северная Сун, удобного водного и наземного транспортного сообщения, способствовавших раннему ксилографическому производству. Живое светское искусство, литература и театр питали художественное творчество народных новогодних картин няньхуа, а также определяли эстетический вкус широкой публики. Помимо мэншэней, чжусяньское традиционное искусство няньхуа также включало, так называемые драматические няньхуа и воплощало традиционный репертуар китайских опер «Чанбаньпо», «Эрцзиньгун», оказавших влияние на образы мэншэней, которые могли лаконично и доходчиво представить сюжет и ключевых персонажей китайского театра. Именно эти черты сохранили и наполнили ксилографическое искусство поселка Чжусянь жизненными силами и

художественными особенностями. Среди наиболее известных центров производства няньхуа в Чжусяне в эпоху Цин были четыре мастерские-лавки: Тяньчэн, Тянчэндэ, Эрхэюн и Тяньидэ. В диссертации проанализированы художественные и иконографические особенности гравюр: ***мэншэни Юйчи Гун и Цинь Шубао с плетью и булавой; Цинь Шубао и Юйчи Гун верхом на конях с длинными мечами и вазой-сокровищницей; Цинь Шубао и Юйчи Гун с алебардой дадао и жезлом исполнения желаний жуйи.*** Иконография относится к типу «интянь лиди» «исполины». Пропорциональное соотношение голов к телу представлено как 1:3. Фигуры воинов выглядят крепкими, мощными, сильными. Широкие плечи, низкий рост, большая голова, крупные руки, крепкое телосложение – все эти характеристики с точки зрения китайской культуры являются признаками военного человека, генерала. Направление оружия в руках, разворот плеч и расположения знамен находятся в гармонии с центральной осью картины и уравновешивают композицию. Следует особо отметить моделировку лиц мэншэней, характерную для Чжусянь: с обеих сторон они расписаны линиями, которые используются в масках персонажей народных театральных представлений со схожими контурами, но при этом применены разные цвета. В цветовой моделировке лиц мэншэней следует отметить иконографически сложившийся темный грим Юйчи Гуна и светлый Цинь Шубао, однако общий тон лиц одинаков, но черным цветом обведены контуры маски лица Юйчи Гуна. Толщина линий по большей части однородна, черные линии контура более четко сформированы, а также не полностью покрыты краской. Относительно равномерный тональный эффект показывает, что все работы были созданы только при помощи ксилографической печати без ручной росписи. Исходя из анализа колорита видно, что были использованы пять других цветов, которые перечислены в порядке убывания: желтый, красный, зеленый, оранжевый, фиолетовый. Образы Юйчи Гуна и Цинь Шубао во всех вариантах решены одинаково, но иногда в композиции включают дополнительные изображения и символы, которые уточняли охранительную и разнообразили благожелательную символику гравюр. Так, мэншэни, изображенные верхом на боевых конях, усиливали образную трактовку силы и защиты такими качествами как совершенная доблесть и аристократизм. Вазы в руках мэншэней были связаны с тем, что слово «ваза» в китайском языке созвучна словам «мир, спокойствие». Три «цзи» (стрелы, находящиеся в вазах) символизируют «три ранга», что в итоге может означать: «спокойно подняться на три ранга», то есть продвижение по службе. Композиции гравюр с мэншэнями центра Чжусянь – крупные, компактные. С одной стороны, они

помогают воспринимать все изображение сразу, окинув их единым взглядом, с другой стороны, обилие деталей, орнаментальных украшений, символических предметов, заставляет более внимательно рассматривать гравюру, разгадывая ее смысловое значение.

Во втором разделе второй главы рассматривается история становления и развития, иконографические и художественные особенности гравюр с мэншэнями поселка Янлюцин – второго значимого центра северной школы няньхуа. Несмотря на то, что история развития картин няньхуа в поселке Янлюцин, расположенном рядом с городом Тяньцзинь сравнительно недолгая, данные гравюры обладали высоким художественным уровнем, а их содержание было неотделимо от географии, культуры и традиций города Тяньцзиня, расположенного недалеко от Пекина. 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. Массово, няньхуа начали изготавливать в Янлюцине во времена династии Мин, а расцвет приходится на начало правления династии Цин. Это был период бурной деятельности семейных мастерских: Дай и Ци. Кроме того, переезд некоторых художников, таких как Цянь Хуэйань и Чжан Синцзе, а также возвращение мастеров, которые работали в императорской академии живописи «Жуигуань» («Палата исполнения желаний»), среди которых были Гао Тунсюань и Чжан Чжусань, способствовало развитию и художественному совершенствованию новогодних картин няньхуа в поселке Янлюцин. Были нередки случаи, когда один мастер мог сразу работать в двух ксилографических направлениях – народном и придворном. Художественные особенности картин няньхуа поселка Янлюцин характеризуется сочетанием ксилографической техники и ручной росписи. Это определило их уникальный стиль и высокое качество. Кроме того, близость Тяньцзиня и императорскому двору, оказало значительное влияние на эстетику новогодних картин няньхуа, которые были также рассчитаны на высший класс китайского общества. Именно это позволило данным гравюрам стать образцами для других центров производства няньхуа. Их часто подносили в качестве даров императорскому двору во время празднования Нового года. Еще одной отличительной особенностью гравюр Янлюциня являлось включение в композицию текстов, дополняющих и объясняющих содержание, представленное на изображении. В качестве примеров гравюр с образами мэншэней рассмотрены: ***Цинь Шубао и Юйчи Гун с плетью и булавой; Цинь Шубао и Юйчи Гун с плетью и***

цзянем верхом на суаньни; Цинь Шубао и Юйчи Гун с плетью и булавой на фоне благопожелательного орнамента.

Пропорции головы и тела в изображении мэншэней Янлюцин укладываются в отношение 1:5, что свидетельствует о желании более анатомически правильно изобразить фигуры и показать их изящными, хотя позы и динамика в постановке фигур повторяет устойчивую иконографическую схему. Расположенный слева Юйчи Гун изображен с темным лицом и свирепым выражением глаз с увеличенными белками, что усиливает выражение гнева и агрессии. Брови достаточно широкие, на них нанесен густой слой краски. Линии толстые, контрастные. Лицо расположенного справа Цинь Шубао показано тонкими линиями, лицо светлое, выражение спокойное, миролюбивое. В образах мэншэней, как это было принято, основные элементы композиции повторяются, но всегда присутствуют различия в деталях, что делает изображения более разнообразным. Орнамент и цветовые сочетания элементов одежды и доспехов мэншэней, практически, идентичны, но, как это было принято, одинаковые элементы окрашены попарно контрастными цветами. 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 оранжевый, хотя в колористических парах, особенно в мелких деталях часто сочетание дополнительных цветов зеленого и красного.

Помимо основной иконографической схемы «мэншэни с плетью и булавой», в гравюрах Янлюцина встречаются такие варианты как «мэншэни на суаньни». По преданию, суаньни был пятым сыном дракона. Изначально «суаньни» также именовался «гордый лев», который был сильнее тигров и гепардов, любил фейерверки, мог скрываться от злых духов и демонов. В иконографии «мэншэни на суньни» охранительная символика удваивается, поскольку сами львы являются значимыми магическими оберегoвыми символами. Важно отметить, что этот тип изображений в настоящее время встречается только в поселке Янлюцин.

Отличительным признаком гравюр Янлюцина с изображением мэншэней является декоративное решение фонов, заполненных сплошным ковровым узором, в который включены традиционные мотивы, также усиливающие благожелательную символику всей композиции. Так, декоративный узор в виде облаков с древних времен символизировал легкий ветер и благоприятный дождь, хороший урожай, что обеспечивало благоденствие и счастливую жизнь. Позже узор в виде облаков означал

исполнение желаний и все счастливые предзнаменования. Кроме того, в орнамент включены цветы пиона – символ знатности и аристократизма, а также китайский традиционный благопожелательный орнамент ба-сянь (八仙, «восемь Бессмертных»), представленный восемью атрибутами даосских Бессмертных. Это тыква-горлянка, опахало, корзина цветов, бамбуковый барабан, лотос, меч, флейта и китайский ударный музыкальный инструмент пайбань. На гравюре эти атрибуты размещены свободно между облачными и цветочными мотивами, что обеспечивает насыщенность, красочность и декоративность всей композиции. Вследствие яркости фона 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 нарядного, пышного украшения входа в жилище. В гравюрах Янлюцина толщина линий по большей степени однородна. Общий рисунок получается чрезвычайно четким и детально проработанным.

Глава 3. История возникновения и художественное развитие няньхуа «Южный персик» центров Таохуау и Мяньчжу. В первом разделе главы рассматривается история возникновения, своеобразие образных трактовок мэншэней, художественные и технологические особенности центра Туохуау в Сучжоу. 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 ширину более 50 сантиметров). Техническая сложность и деликатность гравированных матриц отражают высокий уровень мастерства резчиков. Все это свидетельствует о высоком уровне развития ксилографии в Таохуау в период между правлением Канси (1662 – 1722 гг.) и Цяньлуна (ок. 1763 – 1770 гг.). Квалифицированные художники, принимавшие участие в создании ксилографий, подражали традиционной живописи с использованием приемов, характерных для техники кистевой росписи. На текущий момент известно как минимум 40 официально задокументированных ксилографических мастерских, существовавших во время династии Цин в Таухуау, но наиболее известны мастерские Люйюньтай и Люцзюньхань, которые были основаны в период ранней династии Цин. Их название происходит от имени основателя Люй Юньтая.

Для выявления художественных особенностей изображения мэньшэней центра Таохуау выбраны следующие гравюры: ***мэншэни с плетью и булавой; Цинь Шубао и Юйчи Гун с секирой и божествами богатства цайшэнями;***

Цинь Шубао и Юйчи Гун вооружены плетью, булавой и секирами в окружении пяти мальчиков-подростков.

Иконография мэншэней с плетью и булавой повторяют традиционную схему активного движения в замахе на невидимого противника. Мэншэни с дополнительными образами цайшэней и пятью мальчиками представлены в анфас, что также отличает композиции Таохуаy. 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, в руках они держат высоко поднятые секиры, которые часто изображались у мэншэней именно в южных регионах Китая, на севере этот атрибут встречался реже.

Усложнение композиций образами пяти мальчиков усиливало благожелательную символику. Мальчики, находящиеся в центре, изображены верхом на мифическом звере цилинь, который символизирует счастливое предзнаменование. Число «пять» в китайской культуре также означает связь неба и земли, почитавшуюся жителями Китая. 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 сферах культуры. Изображение цилиней рядом с мэншэнями, а также легендарных сюжетов «Цилинь приносит сыновей» и «Все пять сыновей сдали экзамены на учёную степень» является отличительной особенностью мэншэней южной школы.

Характер линейного рисунка центра Таохуаy отличается: преобладают тонкие дуговые линии, толщина линий неоднородна и в зависимости от расположения отдельных элементов она могла меняться, что визуально создавало некое впечатление объема. В отдельных деталях орнамента и декоративных узоров большая часть цвета нанесена поверх черных линий базового слоя. В некотором случае, когда надо создать эффект объема, края растушевываются, что отличает рисунок от более аккуратно созданных линий путем ксилографической печати с однородным цветом. Эти приемы в рисунке и цвете свидетельствовали о желании сделать изображения более объемными. Использованы пять базовых цветов: красный, фиолетовый, желтый, персиковый, светло-зеленый, что создавало контраст на большой площади, которую занимают мэншэни на листе бумаги. 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, своеобразное перекрестное расположение цветовых пятен дополнительных цветов в окраске одинаковых элементов в одежде и вооружении в значительной степени обогащало детали. Технология изготовления картин няньхуа в поселке Таохуау отличалась 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. 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.

Во втором разделе третьей главы анализируются условия становления и развития няньхуа центра Мяньчжу, особенности технологии производства и художественной выразительности гравюр с мэншэнями. Город Мяньчжу расположен примерно в 80 километрах от города Чэнду, который является столицей Сычуани. Чэнду уже при древней империи Цинь (III в. до н.э.) стал столицей наравне с Чанъанью (совр. Сиань), лидируя в политической и экономической жизни страны. Художники активно работали при императорском дворе, даосских и буддийских монастырях и храмах Дашэнцы, Шэншоу. В период Тан (618–907) Чэнду был одним из центров развития печати, а крупномасштабная творческая деятельность местных художников привела в движение развитие народной культуры, что, безусловно, оказало влияние на раннее производство новогодних картин няньхуа. Мяньчжу был центром бумажного производства. В частности, здесь была разработана техника изготовления особой розовой бумаги, которая обладала сравнительно низкой себестоимостью, была нежной на ощупь и полупрозрачной. Изготовление новогодних картин в Мяньчжу начинается не позднее конца династии Мин (1368–1644). На характер новогодних картин няньхуа значительное влияние оказали росписи буддийских и даосских храмов. В период Цин (1644–1912) многие художники новогодних картин параллельно создавали храмовые росписи, поэтому в гравюрах использовались такие средства художественной выразительности как сложный линейный рисунок, штрихи, особый цветовой спектр. К особым приемам мастеров Мяньчжу относится «минчжань мингуа 明展明挂» - перепад золотого цвета 沥金» с эффектом поэтапных тональных переходов, использовавшихся в росписи буддийских храмов. Эта техника встречается и изображении духов мэншэней. В Мяньчжу была сформирована народная организация «Фусихуэй», которая два раза в год занималась оценкой имевшихся картин няньхуа, что также

стимулировало художников Мяньчжу к повышению качества своих работ. Гравюры Мяньчжу вывозили во Вьетнам, Мьянму/Бирму, Индию и страны Юго-Восточной Азии. Сычуаньская опера и ее музыкальные особенности были интегрированы в духовную жизнь провинции Сычуань, поэтому в изображении духов мэншэней за основу были взяты сценические образы Юйчи Гуна и Цинь Шубао. 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. В процессе развития няньхуа в Мяньчжу появлялось множество мастерских, которые располагались в самом городе и пригородах. Среди всех мастерских, которые работали в эпоху Цин особо выделялась мастерская Юнхэчжай. В исторических записях, датируемых эпохой Цин, есть имена 31 мастера, но подробная информация сохранилась о трех мастерах, чьи работы дошли до наших дней: Мэн Шикан, Хуан Жуйху, Дэн Пэнсянь.

Цинь Шубао и Юйчи Гун, обхватывающие плеть и булаву; Юйчи Гун и Цинь Шубао с копьями с наконечниками в виде тыквы,

Пропорциональные соотношения головы к телу можно представить как 1:4, что делает фигуры более стройными. Постановка фигур разнообразна, есть стремление более реально передать движения. Важно отметить, что у обоих генералов борода и усы белого цвета, а иногда они представлены безбородыми, что не встречается в других местах изготовления картин няньхуа. Моделировка лиц мэншэней 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. Простота декора одежды объясняется местной особенностью новогодних картин в Мяньчжу и в других регионах встречается редко. Линии на гравюре весьма разнообразные: тонкие, толстые, прерывистые, что свидетельствует о большой доли ручной работы. Следует особо отметить, что в новогодних картинах Мяньчжу метод печати использовали только для очертаний фигур, а последующая окраска является полностью ручной работой, что заметно выделяет Мяньчжу среди других мест производства. Из цветового анализа видно, что порядок наибольшего присутствия цветов представлен следующим образом: синий, ярко-розовый, охра, травянисто-зеленый, светло-голубой. Как уже отмечалось, на образы стражей-охранителей в новогодних гравюрах няньхуа большое влияние оказала сычуаньская опера, поскольку наиболее репрезентативной частью

действия являлся гаоцян, в образах которого часто появляются военные персонажи ушэни в контрастных одеждах, а сами сценические костюмы генералов ушэней также выполнены с искажениями в пропорциях, чтобы продемонстрировать их силу и могущество. На гравюрах няньхуа центра Мяньчжу также использованы насыщенные цветовые контрасты и сопоставления. 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. В Мяньчжу на этапе печати лишь очерчивали черным цветом контуры фигур, далее белым цветом прорисовывали руки, лицо, рукава одежд, подошвы обуви. При помощи прозрачной золотисто-желтой краски рисовали 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. Следующим этапом пропечатывали черты лица при помощи персикового, белого и желтого цветов, а затем красно-бурым цветом прорисовывали 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 отдельных печатей на одежде, шлемах пропечатывали золотистые орнаменты. На этапе нанесения цвета на большой площади изображения, краски наносились вручную, черные контуры неяркие, в большинстве областей сверху на них нанесен слой цветной краски.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Ранние образы мэншэней были связаны с примитивным поклонением природе, тотемизмом и магией, природные объекты использовались в качестве оберегов и наделялись особой охранительной символикой. В эпоху Шан (XVI–XI вв. до н.э.), 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 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 черты Шэнь-шу и Юй-лю, первоначально зооморфного характера, а в гробницах появились

каменные изображения охраняющих вход стражников, тигров, мифологических существ. В эпохи: Суй (581–618), Тан и Сун среди изображений мэншэней стали чаще встречаться образы Чжун Куйя. До последних лет правления династии Цин самой распространенной формой мэншэней становятся образы генералов Цинь Шубао и Юйчи Гуна. Няньхуа, на которых изображены мэншэни, призваны были охранять жилища от злых духов, избавлять семью от несчастий. Они также являлись своеобразной молитвой для привлечения удачи, достатка, благополучия. Такие гравюры в Китае также назывались «у-мэншэни» 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.

2.В китайской архитектуре большинство ворот и дверей, выходящих на улицу, имеют прямоугольную двустворчатую форму. Изображения духов мэншэней традиционно располагались на створках данного вида ворот, что определило и стандартные размеры гравюр. 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 размеры входных дверей были более значительными. 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.

3.В ходе проведенного анализа выявлены общие художественные характеристики китайских новогодних картин няньхуа, изготовленных во время династии Цин, на которых были изображены духи охранители дверей мэньшэни 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.

4. В художественной манере северных и южных центров 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. Преобладает статика, 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 соответствие с этим наблюдаются отличия в технологии и художественно-образной трактовке изображений мэншэней. В гравюрах Чжусянь применяли только печать с деревянной доски, в то время как в поселке Янлюцин добавляли элементы в технике ручной росписи и орнаментальные, насыщенные символикой фоны. В южных центрах Таохуау и Мяньчжу доля ручной росписи была более значительной, особенно в Мяньчжу, где ксилографическим способом наносили основной черный контурный рисунок, а после этапа печати могли добавлять элементы ручной росписи, а также отдельные небольшие оттиски орнаментов, сделанных с отдельных печатей. В южной школе благодаря росписи увеличивалось число мелких деталей в рисунке, более сложным становился колорит.

5. На всех гравюрах помимо белого и черного цветов основного рисунка присутствуют еще по 5 базовых цветов. При этом цветовые комбинации в разных регионах, отличаются. В поселке Янлюцин – оранжевый, зеленый, красный, синий, желтый. В поселке Чжусянь – желтый, красный, зеленый, оранжевый, фиолетовый. Наиболее часто использующийся цвет на картине – желтый. В поселке Мяньчжу – оранжевый, синий, красный, светло-зеленый, желтый. Преобладающий цвет на картине – оранжевый. В центре Таохуау – красный, фиолетовый, желтый, персиковый, светло-зеленый. В южном

регионе в центрах Тоухуау и Мяньчжу обязательно завершали процесс печати ручной росписью.

6.Для китайцев и сегодня няньхуа являются насущной необходимостью, лубочные картины выступают носителями традиций встречи Нового года. В конце первой четверти XXI века, вследствие многочисленных научных открытий и стремительного развития интернета, цифрового искусства и искусственного интеллекта резко поменялся образ жизни людей, их эстетические потребности и стремления. Однако в любые эпохи люди стремились оградить себя от бед, жить мирно и спокойно, и эта психология не изменилась. Данные представления и сегодня являются основой создания няньхуа. В настоящее время, в связи с изменением образа жизни, осмысление образов мэншэней стало еще более широким, например, их изображения наклеивают на двери автомобилей. Во время использования смартфона, когда включается и выключается экран, также высвечивается заставка с изображением дверей, и когда идет разблокировка экрана, появляются образы мэншэней. То есть, 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, отгоняя зло и привлекая удачу. Трансформация понимания и потребностей 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, что, в свою очередь, привело к эстетической диверсификации. Для привлечения молодой аудитории художники, создающие образы 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 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 помимо прочего изменению подверглись и входные двери современного жилища. Так, например, традиционные двустворчатые деревянные двери были заменены на

более безопасные и практичные железные одностворчатые двери. Данные изменения оказывают влияние на способы размещения новогодних картин няньхуа с изображением духов мэншэней в современных бытовых условиях, заставляя художников задумываться о проблеме выборе композиции при создании няньхуа. Для того, чтобы приспособить их под современные потребности и реалии, композиции с изображением духов мэншэней приобрели форму ромба.

Таким образом, в процессе обучения навыкам изготовления новогодних картин няньхуа и изучения особенностей данного традиционного искусства необходимо не только изучить информацию о развитии и эволюции данного вида искусства, но и освоить традиционные техники изготовления картин, а также их отличительные характеристики, свойственные отдельным ремесленным центрам, расположенных в разных регионах Китая. Помимо этого, современным художникам необходимо четко улавливать изменения в современных эстетических потребностях, чтобы создавать такие произведения искусства, которые могли бы удовлетворять потребности современной аудитории. Иными словами, в современной среде, обладающей значительным разнообразием эстетических взглядов и потребностей, создание более инновационных произведений в искусстве требует углубленного изучения традиций.

Статьи, опубликованные по теме диссертации в изданиях, рекомендованны ВАК:

1. **Чжао Лилэ. Образы мэншэней и их символика в новогодних ксилографических картинах центра Чжусянь // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Научно-аналитический журнал по вопросам искусствознания. – М., 2023. – № 1. Часть 1, с. 349-358.**

2. **Чжао Лилэ. Анализ художественных особенностей формы и цветового решения «мэншэни с плетью и булавой» (Цинь Шубао и Юйчи Гун) в новогодних картинах Мяньчжу // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Научно-аналитический журнал по вопросам искусствознания. – М., 2023. – № 3. Часть 1, – с. 319-325.**

3. **Чжао Лилэ. Эволюция образов мэншэней в новогодних картинах няньхуа // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Научно-аналитический журнал по вопросам искусствознания – М., 2023. – № 4. Часть 2, – с. 380-388.**

4. Чжао Лилэ. Художественные особенности образов стражей-охранителей Цинь Шубао и Юйчи Гуна в новогодних картинах центра Таохуау // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Научно-аналитический журнал по вопросам искусствознания. – М., 2023. – № 4. Часть 2, – с. 389-398.

5. Чжао Лилэ. Новогодние гравюры мастерской Сюэхуншаньгуан поселка Янлюцин и творчество художника Гао Тунсюня // Вестник Гжельского Государственного университета. 2024. № 6. С. 454-465.

Публикации в других изданиях:

6. Чжао Лилэ. Новогодние ксилографические картины поселка Чжусянь: технико-технологические и художественные особенности // Сборник по итогам международной научно-практической конференции «Россия – Китай. Диалог пластических искусств» – М., 2023, – с. 226-236.

7. Чжао Лилэ. Традиции и новации в современных картинах няньхуа // Сборник по итогам первого международного российско-китайского форума: «Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века». – М., 2024, – с. 117-120.

Ряд положений диссертации изложены в докладах на научных конференциях и форумах:

1. Международная научно-практическая конференция «Россия – Китай. Диалог пластических искусств». Москва. 25 марта 2022 года.
2. Первый российско-китайский форум «Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века». Москва 10-13 октября 2023 г.
3. Всероссийский научный форум китайских учащихся. Москва. 24-25 октября 2023 года.

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)

摘要

艺术史博士学位论文

莫斯科

2025

论文在“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”的艺术史与人文科学系完成。

科研导师: **叶连娜·叶夫根尼耶芙娜·多库恰耶娃**
艺术学副博士，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《艺术史与人文科学》系教授

官方辩手: **玛丽娜·亚历山大罗夫娜·涅格林斯卡娅**
艺术史博士, 俄罗斯艺术科学院美术理论与历史研究所东方艺术系主任

叶卡捷琳娜·亚历山大罗夫娜·沃斯特里科娃
艺术学副博士, 莫斯科国立大学亚洲和非洲国家研究所韩国研究国际教育和科学中心首席研究员

主导机构: 莫斯科理工大学，图形与书籍艺术学院

答辩将于 2025 年_____月 《____》日 12 时，在俄罗斯国立谢尔盖·格里戈里耶维奇·斯特罗加诺夫工艺美术大学学位论文委员会 24.2 440.01 会议上进行，地址为：125080, 莫斯科，沃洛科拉姆斯克公路, 9 号。
论文可在官方网站 https://академиястроганова.рф 和俄罗斯国立谢尔盖· 格里戈里耶维奇· 斯特罗加诺夫工艺美术大学图书馆查阅。
请参加学位论文答辩，并将评语一式两份寄到指定地址。
摘要已发送 2025 年_____月《____》日。

学位论文委员会科学秘书
艺术史博士 A.B. 特罗辛斯卡娅

论文概述

研究的相关性. 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；门神图像的年画更是在中国民间艺术中占有重要地位。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。在科学技术飞速发展的背景下，新的工具和技术不仅使更科学地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。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进行更客观的呈现，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。

研究对象. 秦叔宝和尉迟恭的木刻门神形象，在演变过程中成为南北方四个年画制作中心-朱仙镇、杨柳青、桃花坞、绵竹中最流行的图像。

研究主题: 中国南北方主要的木版年画制作中心中门神形象的形成和演变特点，其形象特征与艺术发展过程中相关的某些仪式和信仰，具有特殊的艺术形象和工艺技术特征。

研究目的 研究在新年的传统习俗中，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、制作工艺和艺术特征。

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) 分析影响四个著名的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、绵竹年画中的门神图像。

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，确定其构图、动态节奏、线条、颜色偏好，并分析工艺特征对艺术形象塑造的影响。

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》。俄罗斯的艺术史上，对年画的研究兴趣起源于 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，可以找到几本最重要的出版物。它是钱杏邨的研究《中国年画发展史略》（1954 年）[1]，描述了中国年画的产生和发展过程，从唐朝（618-907 年）和宋朝（960-1279 年）时期的早期绘画到清朝时存在于天津的杨柳青和苏州的桃花坞现代所留存的画店。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）[2]，此书对年画的起源进行了考证。上世纪八、九十年代对此主题进行了重要研究的是，薄松年的《中国年画史》（1986 年）[3]和王树村的《中国民间年画史论集》（1991 年）[4]，这些著作中，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由冯骥才主编的《中国木版年画集成》（2005-2011 年）[5]，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。1998 年，薄松年写了《中国门神画》[6]，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

---

[1] 钱杏邨（1900-1977），中国年画发展史略，北京：朝花美术出版社，1954/06
[2] 郭味蕖，中国版画史略，北京：朝花美术出版社，1962/01
[3] 薄松年，中国年画史，沈阳：辽宁美术出版社，1986
[4] 王树村，中国民间年画史论集，天津天津杨柳青画社，1991
[5] 冯骥才，中国木版年画集成，北京：中华书局，2005 -2011
[6] 薄松年 ，中国门神画，广州：岭南美术出版社 ，1998/12

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 年写了同名书，是关于门神形象在社会文化中的演变，粗略地描述了门神地域形象的一些特征。2011 年，杨卫华、程波涛合著的《门神》由中国社会出版社出版[7]，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》出版[8]，本书对门神的多种不同形象及其基本分类，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初，中国研究者对年画中的门神形象艺术特点的研究兴趣日渐浓厚。主要的研究文章中，值得一提的是：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）、崔秀莲的《审美朱仙镇木板年画》（2003 年）、程诚的《苏州桃花坞木版年画的色彩特征及运用》（2013 年）、祁百成的《杨柳青木版年画的生成与流变研究》(2021 年)、谢建华的《论绵竹年画的美学特征》(2010 年）、童仁杰的《清末民初时期杨柳青年画研究》（2019 年）[9]。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，也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

[7] 杨卫华、程波涛，门神，北京：中国社会出版社，2011/04

[8] 殷伟、程建强，图说民间门神，北京：清华大学出版社，2014/04

[9] 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

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）。M.L.鲁多娃（М.Л．Рудова）还以《国家冬宫博物馆论文集》（1961 年）中列宁格勒博物馆中的收藏为基础将年画进行了系统化的梳理。此后，她还编著了《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，这是第一次对俄罗斯国家图书馆中的民间版画收藏进行研究和出版。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关于年画藏品的论文：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，研究者对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。在俄罗斯发表论文的中国研究者中，值得一提的是周兴的文章，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）。

中国研究者的几本书已被翻译成俄文：宋兆麟《中国传统节日》（2012 年）和邰高娣的著作《年画》（2020 年），这些书面向的是大众读者，对读者来说是新事物，讲述关于年俗及年画在节庆中的地位和作用，并无更深入的研究。

研究中国木版画的其它国家的人如下：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），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。

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《礼记译注》、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，到以传统军事将领的形式出现的"武门神"所形成既定规范的形象，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；其在象征意义和语义上，由于构图中的象征物体和图像内容的比例增加，有明显倾向于将古代原始的巫术补充到年画的祈福作用。

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，例如北方的杨柳青、朱仙镇，以“北柳”最为著名；南方的绵竹、桃花坞，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，特别是在清代中国雕刻的南北方中心。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。通过比较分析的方法，可以确定构图、用线、色彩、手绘等方面的特征手段。图像学方法是科学分析的主要方法之一，对于研究中国各个区域中心的木版年画门神图像的形成过程以及添加特定方案和构图的原因，这些图像随着时间的推移而固定在各艺术制作产地的年

画中，并确定了不同地区摆脱图像方案的具体技术。在文学资料的介入下，运用艺术批评研究的图像学方法分析了门神中祈福和防护的象征意义。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木版年画作品在门神形象方面的独特审美特征的基础。文中的材料和结论可用于平面艺术家和设计师的实践中，也可用于艺术院校培训课程的教学，使其更加系统和完整。通过本研究，可从新的视角和思维方式重新思考传统文化观念，为现代艺术创作提供更多视角。本研究可在博物馆和展览实践中发挥作用。在中国，春节时在门上张贴门神的传统一直延续至今，因此，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。只有依托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。

提交答辩的科学观点：

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，以武士型门神秦叔宝和尉迟恭为形象的年画最终成型，多张贴于各地民居临街的大门上。在个别的制作产地，对门神画的象征含义有了自己的方案，在作品的构图中增加祈福的元素，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 研究的一些材料和论文的结论在七份出版物中发表，包括高级认证委员会推荐的五种科学出版物和三份在科学会议和论坛上提出。

论文结构 论文由引言、三个章节及其分部分、结论、参考文献，以及一个单独卷形式的插图附录所组成。

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 在中国庆祝新年的习俗形式中，最著名的形式之一是在门或者墙壁上张贴年画的习俗，这种习俗一直延续至今。作为保护家庭免受邪魅侵害的手段之一便是在门上贴门神形象的木版年画，但它是在中国庆祝新年的习俗形成过程中出现并开始发展的。

1.1. 中国年俗的仪式实践 在中国古代，形成了与农历一致的一年当中二十四节气的观念，这一观念是在商代（公元前 16-公元前 11 世纪）对气候变化观测的结果，最终在周代（公元前 11-公元前 3 世纪）定型。在秦代（公元前 221-206 年）和汉代（公元前 206-公元 220 年）得到了进一步的发展。因此，在颁布农历和标准化后，与一年中某些时期相关的传统和习俗开始形成，其中新年庆祝活动最为常见，伴随着祭祀、庆祝、祝贺、驱邪等仪式。在这些仪式中，每年农历的年初，都要祭祀家门神灵，例如《荆楚岁时记》中记载，门上贴有公鸡图案，并挂有芦苇和桃木板，所有这些物品都可以起到祛除邪魅的作用。在唐代（618-907 年），中国文化和经济发展显著，年的习俗和传统在全国被民众普遍接受、规范和广泛传播。因此，中国的新年开始在农历一月二十一日至二月二十一日之间的某一天庆祝。

1.2. 门神形象的历史演变过程 对于门神具有防护作用的信仰，是在对自然中神秘力量的崇拜和万物有灵论的信仰的基础上产生的。“门神”一词，最早出现在汉代的古籍中，《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”。门神守护的形象来源与早期人们对门的功能与意义有关，即从自然空间到居住空间的屏障。由于门挡住

了进屋的通道，具有阻挡外界侵入的作用，于是产生了对门的守护者“门神”的礼祀相关的仪式，早期是用动物或人的遗骸，放置在门槛下。随着时间的推移，礼祀的地点由门槛下转变至门或门的上方；礼祀物转换成用桃树木制成的动植物形状的具有祛除邪魅功能的符号，它们挂在门上，或门的左、右两侧。然后，它们被描绘成神荼和郁垒的图像，王充的著作《论衡·订鬼》所引的《山海经》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”。这是中国首次出现于文献中且最早的门神，即：神荼和郁垒。随着时间的推移，桃符由用自然物的形式转换为用拟人化的神荼和郁垒形式。神荼、郁垒的原型是鲜花，神荼是白茅花，郁垒是莲花。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。唐代时，门上常常开始挂有描绘道教主神之一的钟馗，以及他捕捉和吃鬼的场景。需要指出的是，到了唐代，门神形象日趋拟人化。此后，虽然许多新的形象开始出现，但继神荼和郁垒之后，名声最大、流传范围最广、持续时间最久且持续影响至今的一对门神是秦叔宝和尉迟恭，他们最受百姓信赖，至今仍是门的主要守护神。据史书记载，北宋的首都开封，在除夕之夜，已经开始售卖印刷和手绘的门神图像。与此前的时代相比，明代（1368-1644 年）和清代（1644-1912 年）时期的门神形象更加丰富。受广泛传播的以门神为主题的杂剧表演的影响，他们越来越多地被描绘成将军形象。 门神除了原有的驱邪、消灾、辟邪的作用外，还获得了祈福、纳祥、迎财等新功能。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，张贴以秦叔宝和尉迟恭的武士型门神图像为特色。

1.3. 木版年画的工艺特点 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。绘制样本的图稿对画师的艺术水平要求很高，年画的取材选题和作品绘制

的尺寸大小需调研并定稿，此后的刻版和印色环节都需依此样本进行制作。雕刻的印版分两类：“印制主体线条用的版”和“套印颜色用的版”，但除此之外，还制作模块来印制各个细节，因此，在多层的厚皮纸上制作特殊的镂刻版，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。此外，还有一种俗称“秋季版”的类型，用于新年到来前批量制作年画，而省略了精致印色的环节，通常用五个颜色的版。与此同时，也有“春季版”，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，即在“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”；为了显得更辉煌灿烂，用金粉来印门神身上穿戴的铠甲等的“套金版”。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，堆在通风的屋内干燥一至两年后才能用。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。为节省板材，通常将一块木板的正反两面都用来雕刻。 印刷颜色的顺序有以下顺序：黑色，黄色，红色，绿色，紫色。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。第一部分考察了朱仙镇年画制作中心形成的历史条件、艺术表现手段、形象诠释，木版印刷的出现历史、技术、图像学、艺术和形象解决方案的独特性。位于开封郊区的朱仙镇，由于靠近北宋都城，水陆交通便利，是最早的木版年画制作产地之一。繁荣的世俗艺术、文学和戏曲滋养了民间年画的艺术创造力，也塑造了广大民众的审美趣味。除门神外，朱仙镇传统年画艺术中还包括戏曲年画，体现中国戏曲传统剧目的《长坂坡》、《二进宫》，它们影响了门神的形象，能够简明扼要地呈现故事情节，以及戏剧中的关键人物。正是这些特点使朱仙镇的木版年画艺术得以充满生机活力和艺术特色。清代，朱仙镇木版年画制作中心里最有名的有“天成”、“天成德”、“二合永”、“天义德”四个画店。本文分析了***门神秦叔宝和尉迟恭手持鞭***

*锏、秦叔宝和尉迟恭手持长刀和宝瓶骑在马上、秦叔宝与尉迟恭站立手持长刀和如意*的版画艺术和图像特征。图像属于“顶天立地”“巨人”类型。头与身体的比例为 1:3。将军们的身影都看起来十分的强大、威武。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。手中兵器的方向、肩膀的转动、令旗的朝向都与画面的中轴线相协调，平衡了构图。尤其值得一提的是朱仙镇的门神的面颊造型，两侧人物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。在门神脸部的色彩造型上，值得注意的是尉迟恭的浓妆和秦叔宝的淡妆处理，不过，脸部的大体颜色基调是相同的，但尉迟恭的脸谱轮廓不同，为黑色。线条处理，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。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，而不是手绘上去的。从颜色分析中可以看出，还使用了另外五种颜色，按降序排列：黄、红、绿、橙、紫。尉迟恭和秦叔宝的形象在各版本中都采用了相同的设计方案，但有时在构图中加入额外的图像和符号，从而明确了木版年画的防护性和祈福的象征意义。因此，骑着战马的门神年画中强化了对力量和防护的象征性诠释，具有骁勇和贵族气质。门神手中的宝瓶，瓶与升平的平同音；瓶子中插有三只戟，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。朱仙镇门神版画的构图大而紧凑。一方面，使观众一眼就能看到整个图像，另一方面，丰富的细节、装饰物、象征性物体让观众能更仔细地观察作品，揭示其语义。

第二部分 以北派年画的第二个重要制作中心杨柳青镇为题，考察了版画的形成与发展历史、图像和艺术特征。位于天津市附近的杨柳青镇的年画发展历史虽然较短，但这些版画具有很高的艺术水平，其主题内容与当地的地理、文化和习俗密不可分。天津市，位于北京附近，该地区被誉为南北戏曲传统的交汇点，是代表中华文化先进性的重点地区之一。明代开始，杨柳青镇开始量产年画，清初繁荣，这是

戴氏和齐氏家庭画坊活跃的时期。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。经常有这样的情况，一位工匠在两个区域都从事刻印。杨柳青木版年画的艺术特点是木版印刷技术与手绘的结合，这决定了其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，成为贡品，专门为朝廷在春节时所使用。杨柳青版画的另一个显著特征是构图中刻绘出诗词文字，以补充和阐释图像中呈现的内容。作为门神版画图像的案例，可以参考以下内容：***秦叔宝和尉迟恭手持鞭锏；秦叔宝和尉迟恭骑狻猊手持鞭锏；以吉祥图案为背景的秦叔宝和尉迟恭手持鞭锏。***

杨柳青门神图像中头部与身体的比例为 1:5，这表明希望更准确地描绘人物并表现其优美的姿态，尽管人物的动态在设计时重复了稳定的图像方案。左边的尉迟恭，肤色黝黑，眼神凶狠，眼白部分大，眼珠小，增强了愤怒和攻击性情绪。眉毛非常宽，线条粗，并且整体涂色浓密，对比鲜明。右边的秦叔宝脸上使用了细线条，面色明亮，表情平静祥和。按照惯例，在门神的图像中，构图的主要元素是重复的，但细节上总是存在差异，这使得图像更加丰富耐看。将军的服装和盔甲元素的装饰和颜色组合实际上是相同的，但按照惯例，相同位置的元素被涂上对比色。通过对杨柳青版画颜色的分析，可以看出，除了主要的黑色线条外，还使用了五种颜色，按降序排列：橙色、绿色、红色、蓝色、黄色。最常见的颜色是橙色，尽管在色彩组合中，特别是在小细节中，通常会有绿色和红色的额外颜色组合。

除了《鞭锏门神》的基本图像方案外，杨柳青的版画中还有《狻猊门神》等变体。据传说，狻猊是“龙生九子”中的第五个儿子。最初，狻猊被比喻为“无畏的狮子”，狮子的样貌气派且是降服虎豹的动物。它喜欢烟火，可避猛兽恶魔。在《狻猊门神》中，防护的象征意义加倍，因为狮子本身就是重要的神奇防护的符号。值得注意的是，此类图像目前仅在杨柳青年画中出现。

杨柳青门神版画的一个显著特点是背景的装饰设计，充满了连续的地毯图案，其中包含传统图案，这也增强了整个构图的吉祥象征意义。因此，自古以来，云纹装饰就象征着风调雨顺和丰收，确保了五

谷丰登的生活。后来，云纹的含义是愿望的实现和一切吉祥的预兆。此外，装饰物还包括象征高贵和贵族的牡丹花，以及中国传统吉祥装饰纹样“暗八仙”，以八位道教神仙的法器为代表，分别是葫芦、扇子、花篮、渔鼓、荷花、宝剑、横笛和拍板。这八种装饰图案处在云纹和花卉图案之间，增加了画面的丰富性，使画面绚烂，极富装饰性。由于背景的低明度以及人物服饰的大部分图案和武器的色彩组合，门神的形象几乎与装饰背景融为一体，但视觉焦点主要集中在将军的脸上。这样，就解决了使构图中充满重要符号和优雅、华丽的装饰住宅入口的任务。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。

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 本章第一部分考察了苏州桃花坞制作产地的历史起源、门神图像的独特性和工艺特点 从年画的技法和工艺来看，苏州年画的特点是雕刻细致、构图复杂、尺寸较大（有的版画高约一米，宽五十厘米）。雕刻刻版的技术复杂性和精致程度体现了雕刻师的高超技艺。这一切都证明了康熙（1662-1722 年）至乾隆（1763-1770 年）年间桃花坞木版印刷的发展高度。 参与木刻创作的技艺高超的艺术家模仿传统绘画，运用传统水墨画中手绘技法的特点。目前，有文献明确记载的清代画店至少有 40 个，其中最著名的画店是建于清初的吕云台画店、吕君翰画店。画店的名称是由创始人吕云台的名字而命名的。

为了明确桃花坞门神形象的艺术特点，选取以下版画：***鞭锏门神；秦叔宝和尉迟恭手持斧头（身旁有财神）；秦叔宝和尉迟恭手持斧头和鞭锏（五子登科）。***

*手持鞭锏的门神图像重复了门神挥舞打击的传统动态模式。以财神和五子的正面形象呈现的门神，是桃花坞的构图特色。*与北方所采用的尉迟恭形象的图像呈现不同，他的表情平静，没有一丝愤怒。两侧门神腰间均佩剑，手持高举的斧头，这在中国南方地区的门神中较为常见，而在北方则少见。

五个男孩形象的复杂构图增强了祈福的象征意义。位于中间的一个男童骑着神兽“麒麟”，象征祥瑞。数字“五”以“天地之中数”而被世人所崇尚，所以以五子的形象象征着科举考试、仕途进取的求吉心理。这一情节被积极运用于中国传统艺术、戏曲、小说等文化领

域。门神旁边的财神形象、以及传说中的《麒麟送子》、《五子登科》等传奇情节，是南方门神的一大特色。

桃花坞的用线图案性质不同：以细弧线为主，线条的粗细不均匀，根据所处理的部分不同，局部的线条也有粗细变化，在视觉上增加画面的丰富性。在个别的装饰图案中，大面积的颜色覆盖在底层的黑色线条上。在某些情况下，当需要创造体积效果时，边缘会被晕染着色，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。这些晕染着色工艺表明了使图像更加丰富的愿望。使用了五种基本颜色：红色，紫色，黄色，桃色，浅绿色，这占据画面中大面积的门神形成了对比。另外，正是在细节上，尉迟恭和秦叔宝的形象存在差异，使整体构图更加富于变化和趣味。例如，在更小面积的色彩对比中，肚子部分添加的龙形图案周围和兽形图案等元素，为了在画面左右两侧的用色上有更多的呼应。此外，在服装和武器中相同元素的着色中，对比色的色点交叉排列大大丰富了细节。桃花坞年画制作的工艺特点是在最后阶段积极使用毛笔手绘细节。另一种独特的手法是在门神的脸颊处涂上赭石色，对表情进行更具体的描绘。对称地，对比色用于构图的相似位置：红色和紫色、亮粉色和浅绿色。铠甲、服饰、动物及物品上的装饰物都刻画的很精细。

第三章的第二部分 分析了绵竹年画制作中心的形成和发展条件、门神版画的制作工艺和艺术特点。绵竹市距四川省会成都约 80 公里。在帝国的政治和经济生活中，成都成为与长安相提并论的秦帝国的另一重要都城。艺术家们活跃于宫廷、道教、佛教寺院以及“大圣慈”、“圣寿寺”等地。早在唐代，成都就已是雕版印刷的中心之一，当地艺术家的大规模创作活动带动了民间文化的发展，这对年画的早期制作产生了一定的影响。绵竹是造纸的中心，特别是这里开发了一种特殊的“粉笺纸”的制作技术，成本相对较低，手感柔软，莹白细腻。绵竹年画的制作最晚开始于明朝末年，绵竹年画早期的发展深受寺庙和道观中的壁画的影响。清代，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。，版画采用了复杂的线描、笔触和特殊的色阶等艺术表现手段。绵竹大师的特殊技法叫做“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；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，这种手法也见

于门神的描绘中。在绵竹，形成了伏羲会组织，每年两次对现有的年画作品进行评估，这也刺激了绵竹艺术家提高作品质量。绵竹的版画还出口越南、缅甸、印度及东南亚国家。川剧及其音乐特色融入了四川省的精神生活，所以尉迟恭和秦叔宝的舞台形象被作为描绘门神精神的基础。这尤其体现在军装元素的减少，以及增加更鲜艳的色彩。另外，绵竹门神背后还有四面三角形彩旗，这是川剧的典型特征。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。清代所有作坊中，云鹤斋画店最为突出。史料记载有画匠名字信息的，共 31 人。但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。

秦叔宝和尉迟恭抱鞭抱锏；秦叔宝和尉迟手持金瓜。

头部和身体的比例为 1:4，使人物显得更加修长。人物的舞台出场多种多样，有一种更真实地传达运动的愿望。需要注意的是，两位将军的胡须和小胡子都是白色的，有时也表现为没有胡子，在其它年画的制作产地中没有出现过。门神脸型大体相同。然而，脸部较深的色彩和脸颊上的多条线条暗示了尉迟恭的凶猛性格，而秦叔宝的表情依旧平和。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。雕刻中的线条多种多样：细的、粗的、断断续续的，这表明作品中手绘成分占很大比例。尤其需要指出的是，在绵竹年画中，印色方法仅用于人物的轮廓，后续的着色完全是手工绘制，这与其它产地的年画有明显的区别。从色彩分析中可以看出，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。如前所述，年画中的守护者形象深受川剧的影响，其中最具有代表性的动作是高腔，其中武生将军的形象常常穿着对比鲜明的服装，而武生将军本身的舞台服装也被按比例扭曲，以显示他们的力量和威力。绵竹制作中心的木版年画也运用了丰富的色彩对比和组合。木版年画中的守护神形象，不仅表现了参加戏曲表演的舞台人物的姿势和面部表情，而且还表现了演员的化妆和服装。绵竹在印刷阶段，只用黑色印制出人物的轮廓，然后用白色画手、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。门神衣服的颜色有橙色、蓝色、红色、淡绿色、黄色等。这些都是大色块，用“原色”直接画上去。在此基础上用金色、银色作为调和色，画旗帜的边缘部分。接

下来是用用桃红色加白色、黄色，调和成肉色，画在人物的脸上；然后用红棕色画出鼻翼、耳朵、眼睛和瞳孔的线条。下一步是画眉毛和胡须，最后阶段画嘴巴。接下来，用毛笔在门神的衣服上画上金色的花饰，最后用单独的印章将金色的饰物印在衣服和头盔上。在对图像大面积上色的阶段，是手动上色的，黑色轮廓较暗，大部分区域都在上面涂了一层彩色颜料。

结论：

1. 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。在商代，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制成的护身符。根据信仰，这样的装饰可以吸引神力并免受邪灵侵害。汉代，门的守护神的形象从自然物演变成拟人化的形式，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，在墓葬中墓室的门口出现了守门的守卫画像、老虎图案的画像石等。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。直到清末，以唐代名将秦叔宝、尉迟恭为代表的门神形象最为流行。年画中描绘的门神形象，旨在守护家园免受邪灵侵犯、解除厄运。它们也是一种祈祷，以吸引好运、繁荣和幸福，这种版画在中国也被成为“武门神”，字母意思是武士型威猛的将军。这些以尉迟恭、秦叔宝为代表的将军形象在明末已完全形成，并在清代最为流行。

2. 中国建筑中的大多数临着街道的大门是双扇竖向的矩形门板所构成。这类们传统上在门上放置门神图像，这就决定了雕刻的标准尺寸。但值得注意的是，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。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。

3. 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的象征性含义中，一方面是武力驱邪，另一方面是祈福。画面构图饱满，呈现出武将的强大和力量感，并呈现出运动状态的姿势，手中握着兵器或礼器，如鞭、锏、戟、金瓜、斧头等。人物形象和身体比例夸张，以显示其武将的强大和力量感，在不同的制作产地，比例从 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。

4. 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。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，受到专业画家绘画的影响，面向的是中国上层阶级的。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，动态姿势与空间感更自然。与此对应的是，门神图像的工艺性、象征性的诠释也存在差异。在朱仙镇版画中，只用木版印刷，而在杨柳青镇，则加入了手绘工艺和富有象征意义的装饰背景。在桃花坞和绵竹等南方制作产地，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。

5. 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。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。在南方地区，桃花坞和绵竹制作中心中，印制过程后期是用手绘上色完成的。

6. 对于今天的中国人来说，年画是一种迫切的生活必需品，它承载着庆祝新年的传统。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。如今，由于生活方式的改变，人们对于“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，还会显示带有门神图像的屏保，当屏幕解锁时，会出现门神图像。也就是说，驱邪避害的观念仍然存在，由实体的“门”转变成虚拟的随时可以开和关的“门”。因此，门神原本是新年时的用品，如今已成为人们日常生活的一部分，具有驱邪纳详的作用。 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，年轻人也加入了消费群体，这直接导致了审美上的多元化。为了吸引年轻化的消费群体，艺术家在创作形象时注重卡通化和娱乐化倾向。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，这在门神图像中表现得尤为显著。如今，他们经常被描绘成人民警察的形象，动物、卡通人物或动漫等著名人物都可以作为“门神”来呈现。

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。

因此，在学习年画的制作技巧和研究这一传统艺术的特点的过程中，不仅需要研究这一艺术形式发展演变的信息，更要掌握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。此外，当代艺术家需要敏锐的捕捉现代审美需求的变化，才能创作出满足现代消

费者审美需求的艺术作品。换言之，在审美观念和需求显著多元化的现代社会，创作出更具创新性的艺术作品需要对传统进行深入的研究。

在出版物上发表的关于论文主题的文章

高级认证委员会推荐：

1. **赵理乐，朱仙镇木版年画的中的图像及其象征意义，装饰艺术与主题空间环境，研究艺术问题的科学分析期刊，莫斯科：俄罗斯国立工艺美术大学学报，2023 年,第 1 期,第 1 卷,第 349-358 页**
2. **赵理乐，绵竹年画“鞭锏门神”（秦叔宝、尉迟恭）造型与色彩的艺术特点分析，装饰艺术与主题空间环境，研究艺术问题的科学分析期刊，莫斯科：俄罗斯国立工艺美术大学学报，2023 年,第 3 期,第 1 卷,第 319-325 页**
3. **赵理乐，年画中门神形象的演变，装饰艺术与主题空间环境，研究艺术问题的科学分析期刊，莫斯科：俄罗斯国立工艺美术大学学报 ，2023 年,第 4 期,第 2 卷,第 380-388 页**
4. **赵理乐，桃花坞年画门神中的秦叔宝和尉迟恭的艺术特点分析，装饰艺术与主题空间环境，研究艺术问题的科学分析期刊，莫斯科：俄罗斯国立工艺美术大学学报，2023 年,第 4 期,第 2 卷,第 389-398 页**
5. **赵理乐，杨柳青木版年画雪鸿山馆与艺术家高桐轩的作品，格热利大学学报，2024 年,第 6 期,第 454-465 页**

在其它出版物上发表的文章：

6. 赵理乐，朱仙镇木版年画：技术、工艺和艺术特点，莫斯科：国际科学研讨会《俄罗斯与中国，造型艺术对话》论文成果集，莫斯科，2023 年，第 226-236 页
7. 赵理乐，当代年画的传统与创新，莫斯科：首届俄中国际科学研讨会《艺术教育的理论与实践：二十一世纪现代性、传统与民族风格的挑战》论文成果集，莫斯科，2024 年，第 117-120 页

该论文的一些内容在科学会议和论坛的报告中提出：

1. 国际科学研讨会《俄罗斯与中国，造型艺术对话》。莫斯科，2022 年 3 月 25 日
2. 首届俄中国际科学研讨会《艺术教育的理论与实践：二十一世纪现代性、传统与民族风格的挑战》。莫斯科，2022 年 10 月 10-13 日
3. 2023 全俄中国留学生学术论坛。莫斯科，2023 年 11 月 24-25 日