

Т.И. Виноградова*

О новизне «новых народных картин»

АННОТАЦИЯ: В статье рассматриваются образцы новогодней картины конца Цин и первых лет Республики, анализируются их сюжеты и художественные особенности. Традиционная народная гравюра была готова к развитию в новых исторических условиях. Во многих аспектах такие картины оказываются более новыми, чем «новые новогодние картины», которые стали частью коммунистической пропаганды с конца 30-х гг. XX в.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: китайская новогодняя картина, «новые новогодние картины», Республиканский Китай, коммунистическая пропаганда, новые сюжеты.

«Новые новогодние картины» (*синь няньхуа* 新年画) — термин, обозначающий явление вполне конкретное: имитацию традиционных народных картин, печатавшуюся в коммунистических районах Китая с конца 30-х годов прошлого века и в первые годы Китайской Народной Республики. Коммунистические идеологи рассчитывали, что выполненные профессиональными художниками с привлечением мастеров традиционных промыслов картинки, по форме многое заимствующие от старых картин, привлекут новизной коммунистического содержания большие массы крестьян и рабочих. О том, что основное внимание уделялось именно пропаганде среди крестьян, свидетельствует, помимо теоретических построений, которые донесли до нас периодические издания того времени, и реальная художественная практика. Действие большинства картин происходит в деревне, богатой процветающей новой деревне, в которой организованы кооперативы и появились тракторы.

* Татьяна Игоревна Виноградова, кандидат исторических наук, Отдел литературы стран Азии и Африки Библиотеки Российской Академии наук, Санкт-Петербург, Россия; E-mail: ptat-vinogradova2008@yandex.ru

Теоретическое обоснование «новым няньхуа» дали в 30-ые годы художники из Яньани 延安, стремящиеся найти способ говорить с народом на его языке после провала предпринятого академией графики Лу Синя 鲁艺 эксперимента «Движение за новую гравюру» (新木刻运动), целью которого было создание массовой китайской гравюры по европейским лекалам: чёрно-белая цветовая гамма, светотень, экспрессионистические линии, и столь же экспрессионистический трагизм содержания.

Для создания «новых няньхуа» в помощь профессиональным гравёрам привлекали мастеров из тех промыслов традиционных няньхуа, которые были изначально ориентированы на обслуживание сельского населения, таких например как местечко Янцзябу 杨家埠 провинции Шаньдун. Имитировалась яркая цветовая гамма картинок, воспроизводилась их композиция. Основным методом при создании новых картин полагали «вливание старого вина в новые мехи» [4, с. 376]. Гораздо реже к работе по распространению «новых» картин привлекались промыслы, где производились картинки для городской публики. В местах, обойдённых вниманием коммунистических пропагандистов, продолжали печатать картинки со старых досок, что, судя по дискуссиям в прессе, волновало идеологов нового искусства. Впрочем, художественное значение старых картин коммунисты осознавали: в 1956 г. официальная делегация КНР преподнесла в дар Государственному Эрмитажу коллекцию народных картин местечка Таохуа'у 桃花坞 близ Сучжоу, состоящую из новых отпечатков со старых досок: дверные боги *мэньшэни* 门神 [1, ил. 204], Лю Хар с золотой жабой [1, ил. 207, 208, картины без названия], божество — покровитель литераторов Куй-син 魁星 [1, ил. 209]. Продукции старейших в Китае сучжоуских промыслов в собрании Эрмитажа до того времени было немного.

Странным образом термин «новые няньхуа» окончательно закрепил за традиционной протонародной печатной графикой её нынешнее название *няньхуа*. В старом Китае протонародная гравюра называлась просто «картинками» — *хуар* 画儿. В.М. Алексеев не употребил бином *няньхуа* ни разу, только *хуар*. Изобретённый для коммунистических лубков термин не вполне удачен, поскольку трёхсложное сочетание можно разделить по смыслу двояко: *синь няньхуа* («новые няньхуа») или *синьянь хуа* («новогодние картинки»), но так принято интерпретировать двухсложное слово *няньхуа*.

Картинки, печатавшиеся при Республике (т.н. *миньго няньхуа* 民国年画), относят к старым, традиционным, однако правомерность этого вызывает сомнения.

Приметы нового времени проникали на листы народных гравюр довольно активно, художники пытались удовлетворить запросы покупателей нового поколения, т.е. процесс модернизации шёл естественным путём, а не по приказу свыше. Это касается и внедрения новых технологий для увеличения тиражей и снижения себестоимости производства, и постепенного проникновения на листы старых гравюр примет нового быта, которое началось уже при Цин и отражало знакомство китайцев с западной цивилизацией (часы, велосипеды, автомобили, железная дорога). Запечатлевались на народной картине и сами иностранцы, и китайцы, приехавшие из-за границы, разбогатевшие, в дорогих европейских костюмах.

Появление новых сюжетов в последние годы империи было очень распространённым явлением. В собрании Кунсткамеры (МАЭ РАН) есть два календаря на 1912 год, отпечатанных в разных типографиях Шанхая. Один из них явно произведён ещё в 1911 г., так как отражает политические реалии Цинской империи [2, ил. 205]. Собственно календарь уместился в двух верхних углах, а весь лист занимает изображение придворной аудиенции, композиция которой организована в подражание театральной мизансцене. В центре за столом сидит великий князь-регент Чунь 醇亲王 (1883–1951) с малолетним императором Пуи 溥儀 (1906–1967) на коленях. По сторонам выстроились главы различных министерств и ведомств: их должности написаны рядом с каждым персонажем. Календари с изображением политических деятелей стали печатать лишь в самом конце Цин, заменив привычные листы с благожелательной символикой, а изображение на народной картине действующего императора, пусть и младенца, явление уникальное, свидетельствующее о колоссальных сдвигах в общественном сознании.

События 1 января 1912 года, запечатлённые в том числе на народной картине «Юань Шикай вступает во дворец и династия маньчжуров отрекается от престола» (袁世凱進宮滿清遜位) [1, ил. 191], заставили печатников срочно выпустить новый календарь на уже начавшийся год [2, ил. 206]. Листы с портретами президента Сунь Ятсена и других новых политиков пользовались огромной популярностью среди местного населения и иностранцев.

Ещё до падения Цин художники народной картины предпринимали отдельные разрозненные попытки осмыслить события недавнего прошлого. Лист «Вновь изданная картина о мерах по запрету курения опиума и поощрению тех, кто бросил курить; вторая часть» (新出戒鴉片修程勸世圖後本) разделён на 8 частей, каждая сцена демонстрирует одну из правительственных мер по борьбе с наркотиком [1, ил. 188]. Как явствует из названия, должен быть ещё один, предшествующий лист на этот же сюжет.

Картина «Император Сянь-фэн династии Цин проводит время с наложницами во дворце Юаньмин-юань» (圓明園清咸豐寵愛姬) [1, ил. 189] — редкий пример политической сатиры на нравы императорского двора. Изображение вполне целомудренно, но то, как именно изображён император (танцует, расставив руки в стороны, одной рукой держит наложницу за плечо, сам будучи в жёлтом церемониальном халате), свидетельствует о крайней степени десакрализации «Сына Неба». К сожалению, нет возможности точно датировать эту картину.

Другой образец политической сатиры с участием коронованных особ можно увидеть на картинке без названия, которая озаглавлена издателями «Пиршество» [1, ил. 192]¹. Поводом для пиршества считается окончание строительства в конце 20-х гг. прошлого века Южно-маньчжурской железной дороги. Главный герой картинки — император Маньжоу-го Пуи предстаёт зрителям в виде толстого отрока в церемониальном головном уборе. Заметим, что Пуи в эти годы был гораздо старше, а Кан Ю-вэй 康有為 (1858–1927) с Чжан Цзо-линем 張作霖 (1875–1928) едва ли могли в реальности принять участие в подобном мероприятии. Помимо трёх означенных персон изображён ряд неидентифицированных китайских офицеров и чиновников, музицирующие девицы разных национальностей и пьяные японцы. Объектом сатиры являются развлечения китайской элиты с японскими офицерами. Гравюра перегружена символами: это и накрытый на европейский манер стол, и японский офицер, который одновременно размахивает японским императорским и 5-цветным флагом Китайской Республики, и босой моряк как свидетельство предельного обнищания китайского флота.

Народных картин на сюжеты текущей политики постепенно становилось всё больше. Напомним, что на картине цинского времени политику заменяла история в её театральном преломлении. Все сколько бы значимые события китайской истории были переосмыслены и стали сюжетами пьес традиционного театра, которые в свою очередь иллюстрировались народной картиной. Конечно, театральные *няньхуа* оставляли возможность для намёков, реминисценций, параллелей, но всё в скрытом, крайне завуалированном виде. Практически не было картин, про которые можно было бы с уверенностью сказать, что их действие происходит именно при Цин, это касается и театральных, и бытовых, и благопожелательных картин. Множество *няньхуа* желают покупателям карьеры, продвижения по

¹ Республиканские картинки специально собирал китаевед В.С. Стариков, в эрмитажном собрании около 100 листов из его коллекции.

службе, при этом оперируют старинными, освящёнными традицией примерами из прошлых династий, чаще всего Тан или Сун. Могут привести лишь одну гравюру, которая содержит пожелание карьерного роста здесь и сейчас, лист так и называется «Стать чиновником Первого ранга при нынешней династии» (朝當品一) [1, ил. 98].

Из современных политических событий чаще всего изображались на народной картине войны, которыми столь изобиловала новейшая китайская история. Современную войну художники стали изображать старыми проверенными методами, т.е. представляя всякую батальную сцену как театральную, причём настолько преуспели в изображении битв в виде сценических мизансцен, что не нуждались в драматургическом материале для того, чтобы представить недавно отгремевшее сражение как театральное действие. Никого не смущало, что войны были уже другие: велись новым оружием, появились новые противники. Хуже было то, что недавние войны очень часто не были победоносными, а новейшая история не спешила выдвигать новых героев. Позитивная и оптимистическая по самой сути своей народная картина была немыслима без фиксации победы добра над злом. Поэтому герои «назначались», пусть даже для этого приходилось фальсифицировать историю.

Первыми по моменту появления на народных картинах «новыми врагами» стали японцы. Картина «Тайваньский флот» (臺灣軍船圖) [2, ил. 200] зафиксировала мощь китайского военного флота в Тайваньском проливе. Предыстория такова. В 1874 г. аборигены убили членов экипажа потерпевшего кораблекрушение японского парусника. Японцы использовали это как предлог для завоевания острова. Цинскому правительству после выплаты контрибуции и при посредничестве англичан удалось добиться отзыва японского контингента. Китайцы после этого стали уделять большое внимание развитию своего флота, проводили учения, но во время войны с Японией в 1894–1895 гг. цинский флот был разгромлен, а Тайвань захвачен Японией. Очевидно, что картина отпечатана до этих событий. Обращает на себя внимание фигура мужчины в европейской штатской одежде, стоящего спиной к зрителям в весельной лодке на первом плане, он оживлённо беседует с китайскими военными: знак модернизации флота по западному образцу.

Картина под длинным названием «Предводитель японцев, поплевав на руки, захватывает Тайбэй. Лю И, пылая гневом, связывает генерала Кабаяму» (倭酋唾手德台北, 劉義憤怒縛樺山) [2, ил. 201] перегружена деталями. Обширная надпись в верхней части листа подробнейшим образом рассказывает о том, что собственно происходит.

В конце мая 1895 г. началась высадка японской гвардейской дивизии под командованием заранее назначенного генерал-губернатором Тайваня Кабаямы Сукэнори 樺山資紀 (1837–1922) на север острова. Кабаяма хвалился, что занять весь остров ему будет так же легко, как поплевать на ладонь. За четыре дня до высадки десанта на острове было провозглашено независимое от Цинской империи Государство народовластия с избранным президентом Тан Цзин-суном 唐景嵩 (1841–1903) во главе. Однако при приближении японцев он бежал на немецком торговом судне, а оборону острова возглавил Лю И 劉義, другое имя — Лю Юн-фу 劉永福 (1837–1917), участник народного восстания на юге Китая в 1857 г. Он провозгласил себя президентом, при помощи китайских войск и аборигенов некоторое время сдерживал продвижение японцев на юг. В это время Кабаяма явился к Лю И, предложив тому за вознаграждение сдать ся японским властям. На картине изображён момент, когда Лю И с гневом отвергает попытку подкупа.

Композиция построена как театральная мизансцена, что подчёркивается театральными позами второстепенных военных персонажей. Действие разворачивается в интерьере присутственного места. В центре чинно восседают японский и китайский военачальники. Вдоль воображаемых кулис выстроились китайские офицеры и голые по пояс аборигены в набедренных повязках из листьев, с перьями на голове. За спинами у китайцев можно увидеть японских офицеров.

Надпись на картине гласит, что после удачных действий китайских войск японцы прекратили наступление. В действительности же Лю бежал с острова на английском судне 18 октября 1895 г. Знал ли об этом художник и постарался скрыть, чтобы не повредить хвалебному тону картины, и представить Лю И настоящим героем, или же картина была вырезана и отпечатана в короткий период лета — начала осени 1895 г., когда войска Лю ещё пытались сопротивляться? Последнее едва ли возможно, учитывая большие размеры гравюры (57×105), многочисленность персонажей, тонкость резьбы, хорошие краски и обширную надпись.

Две отпечатанные в пров. Шаньдун гравюры под названием «Бьём японское государство из пушек» (炮打日本國) [2, ил. 202, 203] запечатлели, очевидно, первые дни китайско-японской войны, когда была ещё сильна вера в непобедимость модернизированной китайской армии.

Главным героем обоих листов является Сун Цин 宋慶 (1820–1902), военачальник, выдвинувшийся ещё при подавлении восстания тайпинов. Во время боевых действий в Корее в ходе первой китайско-японской войны он должен был предотвратить переход японцами реки

Ялу. Хотя народная картина представляет его героем, он был крайне непопулярен в войсках, что привело к массовому дезертирству его солдат, поражению китайцев в битве при Цзюляньчэне и форсированию японцами реки Ялу в октябре 1894 г. Последний эпизод запечатлён на японской гравюре укиё-э «Жестокое сражение на наплавном мосту у Цзюляньчэна» (清日九連城游戰船橋) [6] художника Кобаяси Тосимицу 小林利充 (работал в 1877–1904). Японцы переходят реку Ялу по понтонному мосту, несмотря на ожесточённый огонь китайской артиллерии, столь высоко ценимой китайскими художниками.

На самом деле трудно точно определить, что за битва изображена на первой картине. Китайская «армия» — слева, вооружена пушками и ружьями, над командующим армией солдат держит флажок с его именем Сун-лаоши 宋老師, т.е. Сун Цин, он предстаёт перед нами как театральный генерал, облик завершает иероглиф *лин* 令 (приказ), вышитый на флажке. Японцы же выглядят удивительно. Каждый из них меньше любого китайца, они защищаются от китайских пушек щитами, а вооружены копьями. Военную мощь китайской армии подчёркивает монохромное изображение трёх пушек в «арьергарде» китайской армии.

Сюжет второй картины определяется более конкретно. В 1894 г. Япония под предлогом усмирения крестьянского восстания в Корее ввела в Сеул свои войска, захватила дворец корейского короля и здание управления китайского наместничества. Китай был вынужден вступить в войну с Японией, к которой, несмотря на утверждение первой картинки, был совершенно не подготовлен. На этой картине слева изображён Сун Цин с флажком «приказ» и другие китайские генералы (рядом подписаны их фамилии). В правой части листа японцы окружили корейского короля, рядом присутствует французский военачальник — лысый старец с окладистой рыжей бородой, он держит флажок с надписью Франция 法國. Надпись на картине гласит, что действие происходит «8-го числа 9-ой луны», тогда как один из генералов погиб почти на месяц раньше. Театральность поз и костюмов генералов не вызывает никаких сомнений.

Далее в поле зрения народных художников попали боевые действия в ходе восстания ихэтуаней (1898–1901). Заметим, что восстанию предшествовало появление погромных антихристианских картинок, высмеивающих христианские догматы и богослужebную практику, призывая к расправе над иностранцами. Настроение таких «листовок» столь отлично от привычных благостно-благопожелательных новогодних картинок, что наводит на мысль, что деятели антихристианского движения лишь использовали производственные мощности промыслов, размещая заказы по своим эскизам. Подобная

практика была и во времена тайпинского восстания: тайпинская «религия» запрещала рисовать людей, поэтому на *няньхуа* того времени изображены только цветы и животные, вероятно, по эскизам художников из стана восставших.

Гравюра «Пушки в Пекине бьют по Сишику» (北京炮打西什庫) [1, ил. 256; 2, ил. 204] изображает бой ихэтуаней с французскими войсками около католического храма Сишику. Французы с ружьями, китайцы вооружены копьями и мечами. Главные героини картины — девушки-воительницы, каковых часто изображали на традиционных батальных картинах. Во время восстания в специальные отряды *Хундэн чжао* 紅燈照 («Красный фонарь горит») отбирались маленькие девочки, проходившие в монастырях подготовку, которая магическим образом делала их неуязвимыми для пуль, считалось даже, что девочки могли летать и с воздуха поражать иностранцев. Верхом на коне во главе воинства предстаёт генерал Дун Фу-сян 董福祥 (1839–1908), командующий правительственными войсками, которые вместе с ихэтуанями боролись с иностранцами.

Из всех эпизодов восстания ихэтуаней наибольшей популярностью у народных художников пользовались события, связанные с битвой за Тяньцзинь. Центральный персонаж этих листов генерал-патриот Не Ши-чэн 聶士成 (1836–1900) гораздо больше подходил на роль героя, чем Сун Цин, волею судеб ставший главным персонажем рисованной китайско-японской войны.

Картина «Отбили Тяньцзинь» (恢復天津) [5, с. 140] запечатлела события весны 1900 г. По трактовке публикатора картины У Цзы-ли, армия Восьми держав захватила Тяньцзинь, иностранцы стали убивать население и грабить жилища, а Не Ши-чэн героическими усилиями отбил город у иностранцев. Всё происходящее рассматривается как противоборство двух сторон — европейских агрессоров и защищающих родину китайцев. В действительности сторон было три — армия Восьми держав, восставшие боксеры-ихэтуани и войска Цинского правительства, которое поначалу поддерживало выступления боксеров против иностранцев.

Не Ши-чэн командовал корпусом императорских войск и до некоторых пор решительно и довольно успешно воевал против мятежников, что вызвало неудовольствие антииностранный группировки в правительстве. Когда его корпус был направлен для охраны Тяньцзиня от нападений ихэтуаней, Не Ши-чэн вошёл с ними в соглашение, они вместе осаждали европейские концессии города. Однако изуверские методы повстанцев вызывали у боевого генерала отвращение, конфликт между Не Ши-чэном и руководителями повстанцев стал неизбежен. Не Ши-чэн настоял на том, чтобы ихэтуани перестали

истреблять китайцев-христиан и пошли на штурм Тяньцзиня, который защищали иностранные войска. Договор просуществовал недолго, Не Ши-чэн был вынужден открыть огонь по мятежникам, что вынудило их отойти от Тяньцзиня. Тем временем к осаждённому городу подошли войска союзников под командованием генерала А.М. Стеселя. 9 июля 1900 г. Не Ши-чэн возглавил контратаку своих войск, заставив солдат прекратить отступление, но был убит осколком разорвавшегося рядом снаряда. Части его корпуса отступили от Тяньцзиня, сам же генерал вскоре после гибели стал прочитаться героем-патриотом, борцом за освобождение Китая от иностранного присутствия, в Тяньцзине ему установлен конный памятник.

На картине всё несколько не так. Видно, что китайцы входят в охраняемую крепость, откуда бегут иностранные военные. Что именно за китайцы — ихэтуани или регулярные части, или и те и другие вместе, непонятно.

Похожая композиция, с удивительным смешением новых и старых вооружений, с театральными позами некоторых персонажей, встречается ещё на нескольких гравюрах, в качестве примера можно привести ещё одну картину о битве за Тяньцзинь (大戰天津) [5, с. 143, ил. 4], а также лист «Японские и немецкие войска ведут великий бой за Циндао» (日德大戰青島) [5, с. 143, ил. 3], это уже эпизод Первой мировой войны.

Событиям Синьхайской революции посвящена, среди прочих, и картина «Народная армия г. Учана подняла справедливое восстание, и китайский народ вновь возродился» (武昌府民軍起義漢人復興) [1, ил. 259]. Действие её переносит нас в начальный период революции, когда гарнизон г. Учана (пров. Хубэй) поднял восстание против маньчжурской династии. Выполненная в Тяньцзине картина являет причудливую смесь старого и нового. Революционные офицеры и солдаты одеты и вооружены по-современному, защитники же династии выглядят как театральные персонажи старых картин. Трудно сказать, использован ли этот приём сознательно, либо только наивности народного художника обязаны мы такой интерпретации борьбы между старым и новым.

Картина «Бай Лан штурмует Циньчуань» (白朗過秦川) [5, с. 141] повествует о крестьянском восстании, стихийно вспыхнувшем летом 1912 г. в провинции Хэнань. Повстанцы под руководством разорившегося помещика Бай Лана 白朗 (1873–1914) выступили против помещиков и чиновников. Они объединились в партизанскую армию, которая в течение двух лет вела военные действия против правительственных войск. Наивысшего подъёма восстание достигло в конце 1913 — первой половине 1914 г., охватив, кроме Хэнани, многие

уезды Хубэя, Аньхой, Шэньси, Ганьсу. В это время восставшие ставили своей главной целью свержение реакционной военной диктатуры Юань Ши-кая. Восстание было подавлено в августе 1914 г., тогда же погиб Бай Лан. Картина примечательна тем, что сейчас совершенно непонятно, кого в этой битве художник считает правым, а кого — виноватым. То же самое относится и к последней картине, которую мы упомянем в этой статье — «Великая битва за Шанхайгуань между Фэн и Чжи» (山海關奉直大戰) [1, ил. 258], эпизод войны Второй Чжиле-Фэнтяньской войны (第二次直奉戰爭) 1924 г. между двумя милитаристскими кликами. Противоборствующие стороны выступают под одинаковыми 5-цветными знаменами. В бою принимает участие пехота и кавалерия, но над полем брани парит самолет, символ новой эпохи, точно и понятно воспроизводит события которой художники народной картины так и не научились.

Собственно попытки освоить и сделать массовыми народные картины с изображением недавних политических событий закончились в конце 20-х — начале 30-х гг. неубедительными сценами недавних внутрикитайских конфликтов. В народных картинах 30-х гг. доминирует традиционная тематика пожелания богатства в новых политических и экономических условиях. На этот период пришёлся невиданный расцвет производства печатных иллюстрированных календарей (*юэфэньпай* 月份牌). Календари всегда желают покупателям богатства и процветания, поздние республиканские календари свидетельствуют о том, что благополучие стало однозначно ассоциироваться с Западом, с владением европейскими вещами, с европейской модой. Одинаковые лица-маски традиционных картин постепенно обретают индивидуальные черты, календари и рекламные плакаты, недалеко от них ушедшие по стилю, изображают почти реальных красавиц.

Это последнее направление, конечно, не получило развития в Новом Китае, но коммунистические художники, создавая «новые *няньхуа*», не стали продолжать опыты республиканских картин по обновлению художественных средств и сюжетов традиционной гравюры массового спроса. В.М. Алексеев в своих работах о народной картине часто повторял, что *хуары* есть отражение большой культуры в малой. С этой точки зрения у республиканских картин и «новых *няньхуа*» одна общая проблема — «большая культура» ещё не создана, вернее, создаётся одновременно с самими картинами. Художники республиканского периода пытались решить это противоречие естественным путём, модернизируя старые образцы так, как им подсказывало их «рыночное чутьё», они создавали новые формы, вводили новые сюжеты и образы. Результаты были не очень убедительны, но попытки работать с новым материалом достойны внимания и

изучения. Коммунистические же художники много теоретизировали по поводу того, какими должны быть новые картины, однако в некоторых аспектах их продукция ближе к традиционному новогоднему лубку. Новые народные картины не воспользовались достижениями и художественными наработками ранних республиканских картин. На *синь няньхуа* нет реальной политики и осмысления событий недавнего прошлого, нет сатиры, по сути есть только благопожелание, обещание счастья от новой власти, облечённое в весьма традиционные формы. Республиканские гравюры с их наивными, смешными иногда попытками использовать старые приёмы для новых сюжетов оказываются на поверку более новыми, чем «новые *няньхуа*», они — продукт естественного развития популярного жанра, а не идеологической установки. Республиканская печатная графика ещё обладала потенциалом естественного внутреннего развития.

В последнее время в синологии появляются работы, постулирующие, что традиционное китайское общество обладало всем необходимым для своей модернизации, которая могла бы произойти без вмешательства западных идей и технологий. Яркий пример тому — монография Дэвида Дэр-вэй Вана «Великолепие конца века. Подавленный модернизм поздней цинской прозы, 1849–1911» [3], показывающая, что цинская литература имела все признаки модернизации, ростки которой были уничтожены вмешательством извне. Д. Ван выступает непосредственно против Движения Четвёртого мая и его идей, которые изменили естественный ход развития китайской литературы, направив его по западному пути. Точно так же естественная эволюция традиционной китайской народной картины была прервана борцами за новое коммунистическое искусство, которые уничтожили старинное искусство, не предложив жизнеспособной и привлекательной модели развития на новом историческом этапе. Все нынешние попытки возродить работу промыслов *няньхуа* по сути являются их музеефикацией, одним из многих способов привлечения туристов. Отрадно лишь то, что исследователям и энтузиастам удаётся собирать и издавать должным образом сохранившиеся старые картины.

Литература

1. Китайская народная картина *няньхуа* из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. СПб.: Славия, 2003.
2. Редкие китайские народные картины из советских собраний / сост. Б.Л. Рифтин и Ван Шуцунь. Ленинград: Аврора; Пекин: Народное искусство, 1991.
3. Wang David Der-wei. Fin-de-Siècle splendor. Repressed modernities of Late Qing fiction, 1849–1911. Stanford: Stanford University Press, 1997. 433 p.

4. Wyss Marie. De la relation entre les “nouvelles *nianhua*” et “les *nianhua* populaires”: exemples d’intericonicité dans un art de propaganda // De Gruyter. Asiatische Studien. Études Asiatique. Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft. Revue de la Société Suisse-Asie. 2014. Vol. 68. N 1. P. 373–400.

5. Wu Zi-li 吳自立。Qing mo, Min chu zhanshi muban nianhua chutan 清末民初战事木版年画出探 (Предварительные разыскания в области народных ксилографических картин *няньхуа* о военных делах, конец Цин — начало Республики) // 年画的价值 — 中国木版年画国际论坛会议论文集 (The value of New Year Prints. Proceedings of the international Symposium on China woodblock New Year Prints). Tianjin: Feng Jicai Institute of literature and art in Tianjin university, 2011. P. 140–147. (На кит. яз.).

6. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Crossing_the_Yalu_at_Jiuliancheng.jpg . Дата обращения 30 октября 2014 г.

*T.I. Vinogradova**

Novelty of new popular prints

ABSTRACT: The article analyzes subjects and artistic features of some samples of New Year prints produced during the late Qing and early years of the Republic. Traditional folk woodcut was ready for development in the new historical conditions. In many aspects, Republican prints have greater novelty than the “new New Year prints” as a part of communist propaganda in the late 30’s of XX century.

KEYWORDS: Chinese New Year picture, “new New Year prints”, Republican China, communist propaganda, new stories.

Vinogradova Tatiana Igorevna, PhD (History), Department of Literature of Asian and African countries, Library of the Russian Academy of Sciences, St.-Petersburg, Russia; E-mail: ptat-vinogradova2008@yandex.ru