

Санкт-Петербургский государственный университет

*СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ МЕТОДОВ ПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИКО-
ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ КИТАЯ НА ПРИМЕРАХ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА И ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ИСТОРИИ РЕЛИГИИ*

Выпускная квалификационная работа по направлению 51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия»

Основная образовательная программа «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия»

Исполнитель

Новикова Юлия Александровна

Научный руководитель

Доктор культурологии, профессор
Цветаева Марина Николаевна

Рецензент

Ведущий методист Научно-методического сектора НПО
Государственного Эрмитажа
Козловская Марина Вадимовна

Санкт-Петербург
2018

Содержание

Введение	3
Историографический обзор	7
Глава 1 – Историко-художественное наследие Китая в культуре России	13
1.1 Краткий обзор историко-культурных связей России и Китая с XVII по XXI вв.	13
1.2 Особенности восприятия китайского искусства: слово и образ	24
Глава 2 – Сравнительный анализ постоянных экспозиций Государственного музея истории религии и Государственного Эрмитажа	33
2.1 Теоретические и практические аспекты проектирования экспозиции китайской культуры	33
2.2 Анализ постоянной экспозиции «Религии Китая» Государственного музея истории религии	43
2.3 Специфика презентации искусства и культуры Китая в Государственном Эрмитаже	52
Список использованной литературы	63
Приложение 1	69
Приложение 2	72
Приложение 3	73

Введение

Темы курсовых работ предыдущих лет затрагивали вопросы формирования музейных коллекций по восточной тематике. Дипломная работа продолжает этот дискурс и исследует вопросы презентации искусства Востока, в частности, Китая в музейном пространстве. Помимо этого, одним из наших ключевых стремлений было упорядочить методы и выявить специфику экспонирования выделенных в исследовании видов предметов. Впоследствии удачное упорядочивание сведений может лечь в основу создания методических рекомендаций в области проектирования экспозиций, представляющих искусство и культуру Китая.

Выбранная тема является крайне актуальной на сегодняшний день по той причине, что она не только затрагивает вопросы и возникающие проблемы экспонирования предметов историко-художественного наследия Китая, но и демонстрирует тенденции в репрезентации определенного облика Китая для людей, воспитанных в рамках западноевропейской культуры.

Целью данного исследования является выделение и сопоставление основных методов экспонирования предметов историко-художественного наследия Китая в Государственном Эрмитаже и Государственном музее истории религии.

Для реализации указанной цели были поставлены следующие **задачи**:

1. проследить развитие интереса к культуре и искусству Китая в России с XVII по XXI век;
2. охарактеризовать специфику презентации словесно-художественного образа Китая;
3. выявить основные теоретические и практические аспекты экспонирования предметов восточной культуры;

4. исследовать концепцию и экспозицию Государственного музея истории религии, посвященную духовно-эстетической культуре Китая;
5. проанализировать основные методы экспонирования китайского искусства в Государственном Эрмитаже;

Итак, **объектом** исследования является историко-художественное наследие Китая в музейном пространстве.

Предметом исследования является сравнительный анализ методов презентации культуры и искусства Китая в Государственном музее истории религии и Государственном Эрмитаже.

В работе была применена следующая методология исследования: методы анализа и синтеза - при сопоставлении основных экспозиций обозначенных двух музеев, сравнительно-описательный метод – при изучении источников и историографии, искусствоведческий, культурологический и религиоведческий подходы – для выявления особенностей каждого выделяемого типа предметов.

Структура дипломной работы выстроена следующим образом: введение, историографический обзор, две главы, заключение, список использованной литературы и приложения.

В первой главе мною были рассмотрены предпосылки зарождения интереса к искусству и культуре Китая в России. В первую очередь акцент был сделан на восприятие Китая в общественной среде – любопытство и интерес со стороны массового общества, а также деятельность ученых и коллекционеров. От отдельных частных коллекций происходит плавный переход к рассмотрению выставочной деятельности в области презентации искусства Китая в XX веке. Глава завершается параграфом, посвященным

особенностям, лежащим в основе китайского искусства, которые зачастую требуют особой подготовки для восприятия конкретных образов и сюжетов.

Вторая глава полностью обращена к анализу экспозиций – Государственного Эрмитажа и Государственного музея истории религии. Основное внимание уделено зависимости используемых методов экспонирования предметов от специфики и концепции музея. Помимо практического осмысления и сравнения двух постоянных экспозиций, также была проведена попытка создания определенных методических рекомендаций для экспонирования конкретных видов предметов китайского искусства.

Историография данного исследования охватывает достаточно широкий спектр источников, связанных с обозначенной проблематикой. Для анализа были изучены монографии, сборники научных трудов музеев, сборники статей конференций, путеводители по указанным музеям, каталоги временных выставок, имеющих отношение к культуре Китая. Основные источники и литература рассматривают Китай в контексте исторической, искусствоведческой, религиоведческой и музееведческой проблематике.

Также нельзя не упомянуть электронные ресурсы - в данном случае еще одним источником для поиска информации и ее анализа послужили, в первую очередь, сайты Государственного Эрмитажа и Государственного музея истории религии, а также ряд сайтов отечественных и зарубежных музеев, принимающих активное участие в репрезентации историко-художественного наследия Китая.

В рамках данной работы проводилось активное сотрудничество с различными представителями музеев, в частности, с Ольгой Семеновной Хижняк, участвовавшей в проектировании постоянной экспозиции «Религии

Востока» в Государственном музее истории религии. Также для консультации был привлечен ряд зарубежных специалистов, преподающих в рамках магистерской программы «Representing China in Museums» в университете SOAS London.

Историографический обзор

Источниковедческая база для данной работы оказалась достаточно широкой. Для осуществления цели исследования было необходимо охватить литературу не только музееведческого характера, раскрывающую особенности проектирования музейных экспозиций, но и историко-культурные исследования, философские и религиоведческие труды, статьи и монографии искусствоведческого типа.

Стоит заметить, что вопросы, связанные непосредственно с проблемами экспонирования предметов искусства, как Китая, так и Востока в целом, практически не рассматриваются отечественными исследователями. Упор делается на осмысление историко-художественного наследия Китая с позиций искусствоведения, истории, религиоведения, философии. Работы, изучающие теоретический и практический аспекты презентации искусства Китая в музейном пространстве, встречаются крайне редко. Большое количество статей в данной области принадлежит авторству О. С. Хижняк, сотруднику Государственного музея истории религии, руководившей процессом проектирования экспозиции, посвященной буддизму в указанном выше музее. Необходимо выделить ее статьи, посвященные проблемам экспозиционно-выставочной деятельности «Экспозиция «Буддийский рай»: раскрытие духовной традиции с помощью новых технологий»¹ и «Принципы построения новой экспозиции «Религии Востока» и методические основы ведения экскурсий»². В ряде ее других статей также кратко анализируются вопросы грамотного построения музейных экспозиций Восточной тематики - «Выставка предметов буддийского культа»³, «Символизм культовых

¹ Хижняк О.С. Экспозиция «Буддийский рай»: раскрытие духовной традиции с помощью новых технологий // Журнал «Мир музея». №252. СПб.: 2008. С.36-38.

² Хижняк О.С. Принципы построения новой экспозиции «Религии Востока» и методические основы ведения экскурсий // Культовый предмет в современном музее: хранение, презентация, актуализация. СПб.: ГМИР, 2011. С.24-39.

³ Хижняк О.С. Выставка предметов буддийского культа // Ритуал и ритуальный предмет. СПб.: ГМИР, 1995. С.120-126.

предметов: архаичные истоки и буддийское значение»⁴, «Теоретические и методические основы изучения культовых памятников (на материалах буддизма)»⁵.

Помимо О. С. Хижняк, стоит отметить работы Е. А. Терюковой и Е. А. Завидовской «Академик В. М. Алексеев и музей истории религии (из истории создания экспозиции по истории религий Китая и формирования китайской коллекции ГМИР)»⁶, Т. И. Щербаковой «Аспекты экспонирования культовых предметов архаических и традиционных обществ»⁷, Т. М. Пчелянской «Краткий экскурс к основам музеологии»⁸, в которых затрагивались проблемы осмысления музейной экспозиции и презентации художественного наследия Восточных культур.

Дополнительным источником теоретических сведений по вопросам экспозиционно-выставочной деятельности и взаимодействия с посетителями, стали работы Нины Саймон «Партиципаторный музей»⁹, эссе Сьюзан Сонтаг «Против интерпретации»¹⁰, а также эссе Поля Валери «Проблема музеев»¹¹.

Музееведческий аспект данного исследования необходимо было дополнить сведениями, носящими религиоведческий характер. Поскольку в Государственном музее истории религии и в Государственном Эрмитаже на экспозициях, связанных с культурой Китая, представлены предметы,

⁴Хижняк О.С. Символизм культовых предметов: архаичные истоки и буддийское значение // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 15. СПб.: ФГБОУВПО «СПГУТД», 2015. С.136-142.

⁵Хижняк О.С. Теоретические и методические основы изучения культовых памятников (на материалах буддизма) // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 16. СПб.: ФГБОУВПО «СПГУТД», 2016. С.229-246.

⁶Терюкова Е. А., Завидовская Е.А. Академик В.М. Алексеев и музей истории религии (из истории создания экспозиции по истории религий Китая и формирования китайской коллекции ГМИР) // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 15. СПб.: ФГБОУВПО «СПГУТД», 2015. С.78-105.

⁷Щербакова Т.И. Аспекты экспонирования культовых предметов архаических и традиционных обществ // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 11. СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2011. С.139-147.

⁸Пчелянская Т.М. Краткий экскурс к основам музеологии // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 15. СПб.: ФГБОУВПО «СПГУТД», 2015. С.153-163.

⁹Саймон Н. Партиципаторный музей. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 368 с.

¹⁰Сонтаг С. Против интерпретации // Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С.13-25.

¹¹Валери П. Проблема музеев // Об искусстве. М.: Искусство, 1993. С.205-208.

имеющие культовое значение, рассмотрение основ конфессий, распространенных на территории Китая, пусть и в несколько обобщенном виде, оказалось крайне необходимым. Здесь следует выделить монографию Л. Васильева «Культы, религии, традиции в Китае»¹², подробно рассматривающую религиозную мысль в Китае, начиная с самых ранних религиозных представлений в древнем Китае и, впоследствии, переходя к детальному изучению таких течений, как конфуцианство, даосизм и буддизм. Этот труд стал основой, которую дополнили статьи К. Ю. Солонина «Отсутствие мыслей и чань-буддийское учение об уме»¹³, В. В. Малявина «Буддизм и китайская традиция (к проблеме формирования идеологического синкретизма в Китае)»¹⁴, лекции Е. Торчинова «Введение в буддизм»¹⁵.

Рассмотрение блока искусствоведческой литературы способствовало выделению важных художественных аспектов предметов китайского искусства, которое необходимо учитывать при построении музейной экспозиции. К фундаментальному исследованию можно причислить работу М. Е. Кравцовой «История культуры Китая»¹⁶. Для подробного рассмотрения отдельных видов искусства Китая использовались работы В. Г. Белозеровой «Китайский свиток»¹⁷, М. В. Кормановская «Модель пагоды Чистоты из коллекции «Религии Востока» ГМИР: атрибуция, история, символика»¹⁸; подробный справочник С. Соколова-Ремизова «Изобразительное искусство

¹² Васильев Л. Культы, религии, традиции в Китае. М.: Ломоносовъ, 2017. 528 с..

¹³ Солонин К.Ю. Отсутствие мыслей и чань-буддийское учение об уме // Философские науки. М.: Гуманитарий, 2004. С.103-121.

¹⁴ Малявин В.В. Буддизм и китайская традиция (к проблеме формирования идеологического синкретизма в Китае) // Этика и ритуал в традиционном Китае. М.: Наука, 1988. С.256-274.

¹⁵ Торчинов Е. Введение в буддизм: лекции. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 352 с.

¹⁶ Кравцова М.Е. История культуры Китая. СПб.: Издательство Планета музыки, 2011. 416 с.

¹⁷ Белозерова В.Г. Китайский свиток. М.: ГосНИИР, 1995. 272 с.

¹⁸ Кормановская М.В. Модель пагоды Чистоты из коллекции «Религии Востока» ГМИР: атрибуция, история, символика // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 11. СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2011. С.35-47.

Китая»¹⁹, В. Л. Сычева «К вопросу о происхождении и значении жанра «цветы и птицы» в китайской живописи»²⁰.

В рамках данного исследования необходимо было дать определенную характеристику историко-культурным связям России и Китая, проследить и проанализировать их зарождение и развитие. Исторический аспект подробно раскрывается в работе В. С. Мясникова «Русско-китайские отношения 1689-1916»²¹ и в сборнике под редакцией А. В. Лукина «Россия и Китай: четыре века взаимодействия»²². Немаловажным аспектом в контексте данной работы оказывается культурное влияние Китая. Проследить интерес к китайскому искусству в среде коллекционеров, а также в среде художников, вдохновлявшихся восточными мотивами, можно с помощью каталога выставки, проходившей в Большом дворце Государственного музея-заповедника «Царицыно» в 2015-2016 гг.. Каталог «Воображаемый Восток: Китай «по-русски» XVIII – начало XX века»²³, в составлении которого принимали участие научные сотрудники разных музеев (Государственный исторический музей, Государственный музей-заповедник «Московский Кремль», Государственный Эрмитаж, Государственный музей искусства народов Востока). В нем детально прослеживается влияние китайской культуры на русский художественный мир.

Также был использован ряд источников на английском языке. Среди них необходимо выделить теоретическую статью “The Discursive Object”²⁴ Е. Taborsky, в которой автор рассуждает о восприятии экспоната в рамках музейного пространства. А также книга, изданная музеем Метрополитен

¹⁹Соколов-Ремизов С. Изобразительное искусство Китая: Словарь-справочник. М.: Ленанд, 2018. 160 с.

²⁰Сычев. Л.К. вопросу о происхождении и значении жанра «цветы и птицы» в китайской живописи // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М.: Наука, 1983. С.99-105.

²¹Мясников В.С. Русско-китайские отношения 1689-1916. М.: Политическая литература, 1958. 142 с.

²²Россия и Китай: четыре века взаимодействия. История, современное состояние и перспективы развития российско-китайских отношений. М.: Весь мир, 2013. 706 с.

²³Воображаемый Восток: Китай «по-русски». XVIII – начало XX века / сост. О. А. Соснина. М.: Кучково поле, 2016. 216 с.

²⁴Taborsky E. The Discursive Object. In S. Pearce (Ed.), Objects of knowledge (pp.50-77). London England: The Athlone Press.

(Нью-Йорк, США) «Chinese Decorative Arts»²⁵, подробно дающая характеристику декоративно-прикладному искусству Китая.

Для анализа экспозиций потребовались сведения об отдельных музейных экспонатах, представленных в экспозиционно-выставочном пространстве обозначенных музеев. Эта информация содержалась в каталогах музейных коллекций. Статьи, предваряющие подробное описание предметов в каталогах «Буддийская коллекция Государственного музея истории религии»²⁶ и «Китайский лубок из собрания Государственного музея истории религии»²⁷, способствовали дальнейшему осмыслению методов построения музейной экспозиции Государственного музея истории религии с учетом отдельных культовых предметов. В отношении Государственного Эрмитажа ключевым изданием оказался каталог временной выставки 2008-2009 гг. «Пещеры тысячи будд»²⁸, который раскрывает основные цели и задачи выставки, а также дает подробную информацию о предметах, находящихся на экспозиции музея сегодня.

Во многом были полезны при анализе экспозиций справочники и путеводители, издаваемые музеями, – «Путеводитель по экспозиции «Религии Востока»²⁹, «Сукхавати – чистая земля будды Амитабхи»³⁰, «Государственный Эрмитаж – сокровищница мировой культуры и искусства»³¹, «Культура и искусство Китая»³².

²⁵ Denise P. Leidy Chinese Decorative Arts. The Metropolitan Museum of Art. Bulletin V.55. No.1. Summer. 1997. 78 p.

²⁶ Хижняк О.С. Буддийская коллекция Государственного музея истории религии: каталог. СПб.: ИПЦ СПбГУТД, 2012. 74 с.

²⁷ Мазурина В.Н. Китайский лубок из собрания Государственного музея истории религии: каталог. СПб.: ИПЦ СПбГУТД, 2013. 96 с.

²⁸ Пещеры тысячи будд: Российские экспедиции на Шелковом пути: К 190-летию Азиатского музея: каталог выставки / науч. ред. О. П. Дешпанде; Государственный Эрмитаж; Институт восточных рукописей РАН. – СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2008. 480 с.

²⁹ Хижняк О.С. Путеводитель по экспозиции «Религии Востока». Буддизм, конфуцианство, даосизм, синтоизм. ГМИР. СПб.: Каламос, 2012. 32 с.

³⁰ Хижняк О.С. Сукхавати – Чистая земля будды Амитабхи. СПб.: ГМИР, 2008. 15 с.

³¹ Государственный Эрмитаж – сокровищница мировой культуры и искусства: путеводитель. Ленинград: Издательство Государственного Эрмитажа, 1959. 415 с.

Для написания работы также привлекались электронные ресурсы, большинство из которых представлено официальными сайтами музеев – Государственный Эрмитаж³³, Государственный музей истории религии³⁴, Музей Метрополитен³⁵ (Нью-Йорк, США).

³² Шати́ро Ю. Г. Культура и искусство Китая: путешествия в прошлое по залам Эрмитажа. Ленинград: Издательство Государственного Эрмитажа, 1959. 53 с.

³³ Официальный сайт Государственного Эрмитажа, [Электронный источник]. URL: <http://www.hermitagemuseum.org/> (Дата обращения: 5.05.2018).

³⁴ Официальный сайт Государственного музея истории религии, [Электронный источник]. URL: <http://www.gmir.ru/> (Дата обращения: 5.05.2018).

³⁵ Официальный сайт музея Метрополитен, Нью-Йорк, США, [Электронный источник]. URL: <http://www.metmuseum.org/> (Дата обращения: 5.05.2018).

Глава 1 – Историко-художественное наследие Китая в культуре России

1.1 Краткий обзор историко-культурных связей России и Китая с XVII по XXI вв.

В параграфе речь пойдет о постепенном взаимодействии с Китаем на уровне высшей власти и дворянской элиты в области собирания предметов и «дикувинок» китайского искусства, торгово-экономических отношений, интереса к религиозно-философским течениям, литературе, театру, становлении науки.

Географическое положение России и Китая обусловило довольно позднее становления межкультурного обмена двух государств. Одни из первых контактов между Россией и Китаем относятся к самому началу XVII века, а именно периоду правления Михаила Федоровича Романова (1613-1645). В первую очередь стоит упомянуть русское посольство 1618 года, возглавляемое Иваном Петлиным. Результатом четырехдневного пребывания членов посольства в Пекине стало получение грамоты, которая давала разрешение русским караванам вести торговлю в Китае, а также направлять посольства, но из-за отсутствия переводчика, документ не был прочитан русской стороной и, таким образом, отношения между государствами не были установлены³⁶.

Процесс установления официальных дипломатических контактов можно отнести ко второй половине XVII века. В этот период у русского правительства появляется потребность в расширении торговых связей. Так, Россия обращается в сторону Востока. Необходимость в урегулировании и закреплении отношений с Китаем появляется вследствие постепенного, но уверенного освоения Сибири, а также близких подходов к китайской

³⁶Лукин А.В. Россия и Китай: Четыре века взаимодействия. История, современное состояние и перспективы развития российско-китайских отношений. М.: Весь мир, 2013. С.25.

границе. Деятельность многих посольств второй половины XVII века привела к расширению знаний о Поднебесной, но в то же время результаты в области налаживания дипломатических и торговых отношений отсутствовали. Лишь в 1689 году во время правления Петра I (1682-1725) был заключен очень важный в истории взаимоотношений России и Китая Нерчинский договор, закрепивший границы, а также регламентировавший торговую деятельность между двумя государствами. Именно торговые отношения послужили проникновению китайской культуры в русский мир.

Регулярные торговые караваны, начиная с 1692 года, поставляли различные товары, которые своей оригинальностью не могли не привлекать к себе внимания – рулоны шелка, декорированные замысловатыми узорами, изделия из золота и серебра, драгоценные камни, фарфор, лаки, слоновая кость, а также специи и чай. В начале XVIII века подобные предметы активно появляются в Санкт-Петербурге, где особый интерес к ним выказывал сам Петр Великий. Ориентируясь на европейские тенденции, одной из которых была мода на Восток, Петр I покупает различные китайские редкости. Предметы частично приобретались для коллекции Кунсткамеры, которая стала первым публичным музеем в России. Одними из первых предметов, попавших в его собрание, можно считать китайские редкости, приобретенные в составе коллекции амстердамского аптекаря Альберта Себы в 1716 году в Голландии. В ее состав входили ««лаковые кабинетцы» китайской и японской работы <...>, резные изделия из слоновой кости, различные восточные «куръезы», а также миниатюрные скульптурные изображения мальчиков-китайчат»³⁷.

Необходимо отметить, что Петр I покупал китайские предметы не только для музейных собраний, но и для собственной коллекции, вещи из которой поступили в Кунсткамеру позднее – после смерти императора в 1725-1726

³⁷ Воображаемый восток: Китай «по-русски». XVIII – начало XX века / сост. Соснина О.А. М.: Кучково поле, 2016. С.26

годах по распоряжению Екатерины I³⁸. С помощью этих предметов Петр I обставлял ими личные покои. Каждому посольству предоставлялись инструкции, описывающие, что именно следует приобрести для Кунсткамеры и дворцовых интерьеров. Перед отправлением посольства Л. В. Измайлова в Пекин (1719-1722) последнему была выдана «Роспись предметов... для покупки в Цинской империи»³⁹, которая включала в себя драгоценные предметы, декоративно-прикладное искусство, а также «модели китайского дома со всеми деталями и внутренним убранством»⁴⁰.

Вслед за правителем интерес к китайским диковинкам проявляют и приближенные императора, что было весьма характерно для данного периода времени. Начинают формироваться первые частные коллекции, среди которых следует особо отметить коллекции А.Д. Меншикова, Я. В. Брюса, Р. Арескина, братьев Репниных. Однако если же говорить о качественном подходе в формировании коллекций, то истинным знатоком являлся лишь Брюс, тщательно изучавший перед приобретением историю каждой вещи. Многие же из двора Петра «находились под влиянием интересов правителя, что и приводило к подражательству»⁴¹. Необходимо отметить, что на протяжении всего XVIII века мода на Китай существовала в рамках культуры знати, поскольку коллекционирование было удовольствием очень дорогим. Китайские раритеты и экзотика представляются в это время символами знатности и богатства.

После смерти Петра I в 1725 году интерес к культуре и искусству Китая сохраняется, но его в большей степени можно охарактеризовать как умеренный. Последующие правители также поддерживали интерес к предметам китайского искусства. В 1730-х годах Анне Иоанновне (1730-

³⁸ Воображаемый Восток: Китай «по-русски». XVIII – начало XX века / Сост. Соснина О.А. М.: Кучково поле, 2016. С.28.

³⁹ Тихвинский С.Л. Русско-китайские отношения в XVIII в. Т. 1: 1700-1725. М.: Наука, 1978. С.282.

⁴⁰ Воображаемый Восток: Китай «по-русски». XVIII – начало XX века / Сост. Соснина О.А.М.: Кучково поле, 2016. С.35.

⁴¹ Малиновский К.В. История коллекционирования живописи в Санкт-Петербурге в XVIII веке. СПб.: Крига, 2012. С.29.

1740) каждый год привозились новые товары из Китая. Елизавета Петровна (1741-1761) продолжала собирать предметы роскоши. Многие подаренные и купленные восточные изделия стали основой той коллекции, которая сложилась в царском собрании к середине XVIII века. Дорогие декоративные предметы по распоряжению правителей пополняли дворцовые интерьеры в столице или передавались для украшения в пригородные резиденции. Новый поворот интереса к Китаю происходит во время правления императрицы Екатерины II.

Екатерина II, период правления которой (1762-1796) совпал по времени с эпохой Просвещения в Европе и правлением императора Цяньлуна в Китае (1736-1795), покровительствовала наукам и искусствам, проявляя интерес к культуре Китая и восточным редкостям. В Европе мода на Китай приводит к появлению такого художественного стиля, как шинуазри еще в начале XVIII столетия. В Россию же он проникает несколько позднее и особо развивается в эпоху Екатерины Великой – в архитектуре, интерьерах дворцов, садово-парковом и декоративно-прикладном искусстве, коллекционировании. Императрица была широко известна своей любовью к коллекционированию предметов искусства. Популярность китайских редкостей оказывает определенное влияние на художественные вкусы Екатерины II. С точки зрения архитектурного строительства, стоит упомянуть дачу императрицы в Ораниенбауме, позднее переименованную в Китайский дворец, выполненную в китайском стиле как пример, наиболее полно отражающий тенденции той эпохи. Нередко дворцовые интерьеры также оформлялись в стиле шинуазри. Например, в Большом дворце в Царском Селе появляется китайский зал. Вещи для его оформления заказывались непосредственно из Китая: мебель, лаковые ширмы, эмалевые панели.

Стиль шинуазри также находит широкое распространение в изделиях из фарфора. В Петербурге еще в середине XVIII века мастера Императорского фарфорового завода осваивают приемы изготовления

предметов искусства в китайском стиле. Фарфоровые скульптурные изображения, расписные вазы – все это оказывается особо популярным во второй половине столетия. В качестве одного из наиболее иллюстративных примеров изделий Императорского фарфорового завода того времени можно назвать серию фигур «Китайцы», которые в определенной степени демонстрируют русский подход к китайскому стилю. Не только фарфор интересует любителей «китайщины», русские мастера набирают опыт в изготовлении предметов мебели, росписи по лаку. Причем крайне важно заметить, что уровень мастерства ко второй половине XVIII века был довольно высок. Это говорит о том, что мастера не только принимали во внимание европейское переосмысление Китая, нашедшее выражение в шинуазри, но и обращались к подлинным предметам китайского искусства.

Необходимо обратить внимание на популярность китайских философских учений в период правления Екатерины II. Как и многие образованные люди того времени, Екатерина была увлечена идеями Просвещения и состояла в переписке со многими энциклопедистами, включая Вольтера, который восхищался Поднебесной, ее монархами и мудрецами, в первую очередь Конфуцием. Именно благодаря Вольтеру в библиотеке императрицы появляются книги и научные труды о Китае, описания страны европейскими путешественниками и философские труды Поднебесной. Важно отметить, что значительный интерес к философскому аспекту китайской культуры проявляли и представители знати. Литература и журналы того времени очень активно публиковали сведения об устройстве мира, о жизни и нравах других народов, в том числе и Китая. Русские издания по китайской философии можно было найти в библиотеках различных вельмож, например, графа Н. П. Румянцева⁴².

⁴² Воображаемый Восток: Китай «по-русски». XVIII – начало XX века / Сост. Соснина О.А. М.: Кучково поле, 2016. С.14.

Таким образом, с точки зрения становления межкультурных отношений России и Китая, можно охарактеризовать XVIII век как время активного интереса императорского дома и аристократических кругов к китайской культуре. Несмотря на широкую популярность искусства Китая и его проявлений в европеизированном шинуазри, по-настоящему соприкоснуться с традициями Поднебесной могли себе позволить только представители знати. И в большей степени их отношение, как к отдельным предметам искусства, так и к общей культуре Китая в целом было поверхностным, исключительно на уровне «экзотики».

Начало XIX столетия в некоторой степени продолжает эту тенденцию «экзотичности» восточной культуры – продолжается процесс коллекционирования предметов, выполненных в китайской стилистике – кошельки, чайные чашки, вазы, флаконы, чернильные приборы. Однако в середине и второй половине XIX века отношение к культуре и искусству Китая претерпевает значительные изменения. Если в XVIII столетии увлечение “китайщиной” было скорее в среде аристократии, то теперь этот интерес охватывает более широкую аудиторию. Активную роль начинают играть купеческие слои, что «связано с оживлением чаеоторговли с Китаем»⁴³. Китайская орнаментика начинает широко использоваться в делах чаеоторговли. Как отмечают многие исследователи, представители богатого купечества были заинтересованы в привлечении большего числа покупателей. Принимая во внимание моду на восточную экзотику, они оформляют свои магазины, торговые павильоны, а также рекламную продукцию в китайском стиле. При этом для подчеркивания атмосферы Востока в интерьерах магазинах зачастую использовались аутентичные китайские вещи – изделия из фарфора, лака, эмали и орнаментальной резьбой. В общественной среде же популярными становятся предметы обихода, исполненные в китайском стиле, а именно, шали, китайские халаты,

⁴³ Воображаемый Восток: Китай «по-русски». XVIII – начало XX века / Сост. Соснина О.А. М.: Кучково поле, 2016. С.15.

веера, резные ширмы, покрытые лаком деревянные коробки для чая, флаконы и всевозможные декоративные безделушки.

Совершенно новый всплеск моды на искусство Востока происходит во второй половине XIX века. В большей степени это связано с Японией. В 1868 году начинается реставрация Мэйдзи, вследствие которой в Японии система сёгуната сменяется императорским правлением. Император Мицухито (1867-1912) объявляет отказ от самоизоляции, – в результате его Япония становится открытой для мирового сообщества и культуры. Столкновение с новыми сюжетами, художественными мотивами и формами приводит к возрождению интереса к Восточным культурам. Распространявшиеся в Европе идеи ориентализма начинают оказывать колоссальное влияние на становление такого стиля, как «ар нуво». Необходимо отметить, что несмотря на преимущественное влияние со стороны Японии, воздействие Китая несомненно присутствует. На протяжении многих веков китайская стилистика проникала в художественный мир Японии. Среди японских вещей, оказавшихся на Западе, многие выполнены в китайском стиле. Крайне сложно идентифицировать национальную принадлежность изделий. В результате, если говорить о ситуации, сложившейся на рубеже XIX-XX веков, Китай в определенной степени оказывал даже большее воздействие на европейское искусство, чем Япония, так как китайские мотивы распространялись как с помощью аутентичных предметов из Китая, так и с помощью выполненных в китайской стилистике японских произведений.

В эпоху модерна европейские и русские художники вдохновлялись идеями ориентализма при создании художественных произведений. Увлечение Востоком сказалось во многом в появлении оригинальных видов мебели, новых по своей форме и по функциональному назначению. Получают широкое распространение разнообразные китайские и японские ширмы, этажерки, садовые табуреты из фарфора, «по форме напоминающие

бочонок»⁴⁴. В целом быт рубежа XIX-XX веков невозможно представить без элементов восточной культуры, в частности Китая. Модерн заимствовал систему образов, характерную для искусства дальневосточного региона. Например, в фарфоровых изделиях используются различные принципы декорирования восточной керамики, в частности, в моду входят монохромы, роспись кобальтом и полихромными эмалями, сложные глазури⁴⁵.

Второй причиной всплеска интереса к Китаю и к Востоку в это время можно связать с развитием отечественного востоковедения, в рамках которого проводятся многочисленные научные экспедиции, путешествия на Восток. К последнему десятилетию XIX века происходит формирование довольно крупных коллекций восточных предметов, как в музеях, так и у частных лиц. В состав таких коллекций входили археологические находки, культовые предметы, произведения декоративно-прикладного искусства, нумизматика. Среди известных коллекционеров того времени непременно стоит выделить Д. М. Мельникова, А. А. Половцова и Э.Э. Ухтомского. Последний сопровождал цесаревича Николая Александровича в его путешествии на Восток 1890-1891 гг. Во время этого путешествия Ухтомский собирает уникальную коллекцию буддийской скульптуры, китайского фарфора, произведений восточного декоративно-прикладного искусства и живописи. Путешествие в целом имеет особое значение не только для истории взаимоотношений между Россией и Китаем, но и для отечественного музейного сообщества, так как очень многие предметы, приобретенные в ходе этого путешествия, на сегодняшний день находятся в фондах многих музеев, имеющих отношение к собраниям восточного искусства. В качестве примеров таких музеев можно привести Государственный Эрмитаж, Государственный музей Востока,

⁴⁴ Кузьменко Л.И. Китайские вещи в обиходе: Мода на восточное в русской городской среде конца 19 – нач. 20 в. // Цветы необычайные. Народная художественная культура России рубежа веков: Культуроведческая перспектива. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С.341.

⁴⁵ Кузьменко Л.И. Китайский фарфор XVII-XVIII вв. М.: ГМВ, 2009. С.145.

Государственный музей истории религии, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Культурное влияние Китая на рубеже веков заметно не только в художественном мире, но и моде. Огромной популярностью пользовались кантонские шали, представлявшие собой квадрат плотного тяжелого шелка с вышитыми замысловатыми узорами с обеих сторон. В дальнейшем в моде использовались как детали китайского традиционного костюма, так и модные аксессуары, выполненные в китайском стиле. Широкое распространение получают веера, формы которых были многообразны – расписные, резные из слоновой кости, собранные из перьев. Китайские мотивы также оказывают влияние и на другие декоративные элементы костюма эпохи модерн, в частности, ювелирные украшения. Излюбленными мотивами становятся стрекозы, бабочки, ласточки и жуки.

Следующий XX век в отношении культурных связей Китая и России во многом разнороден. Начало столетия можно охарактеризовать как период экспериментов. Творчество молодых авангардистов притягивает к себе множество взглядов. Представители авангарда неоднократно обращались к Востоку, в частности Китаю. В отличие от мастеров предыдущих эпох авангардистов мало интересовали сложность орнаментальных узоров и экзотичность сюжетов. Центром их внимания становится совершенно иной вид китайского искусства, а именно китайский народный лубок. Наивная достоверность художественного языка народного искусства, его простота – вот, что более всего привлекало художников авангарда. Стилистика народного лубочного искусства находит проявление в работах таких художников, как И. И. Машков («портрет Евгении Киркальди»), Н. С. Гончарова («натюрморт с китайской гравюрой», «Китаеска»).

Помимо обращения к традиционному народному искусству, деятели культуры обращаются, в том числе и к театральному искусству. В начале 1900-х годов И. Стравинский пишет музыку к опере «Соловей», которую

Русский балет С. Дягилева ставит в Париже в 1913 году. А. Бенуа создает эскизы костюмов для персонажей этого спектакля. Зарисовки были выполнены в соответствии с традиционными китайскими образами.

Необходимо отметить постановку спектакля «Желтая кофта» А. Я. Таировым в 1913 году на сцене Свободного театра К. А. Марджанова. В ней соединились условность, характерная для европейского театра, наивность сюжета при красочности оформления и восточной экзотичности костюмов. Спектакль был отмечен критикой как «самое заметное явление театрального сезона 1913 года»⁴⁶.

После 1917 года происходит укрепление России и Китая в идеологической сфере. Советский период можно охарактеризовать как время двухсторонней культурной экспансии, особенно это стало заметным после образования КНР в 1949 году. Тем не менее, до 1949 года знакомство советских людей с культурой Китая не прекращалось. В первую очередь необходимо обратить внимание на выставки, проходившие в СССР: «Китайская живопись» 1934 г., «Искусство Китая» 1940 г. Первая особенно выделяется, так как до нее выставки подобного рода не проводились – ни в эпоху императорской России, ни после Октябрьской революции 1917 года. Выставка проводилась в Москве в Историческом музее, где были представлены произведения китайской живописи, начиная с эпохи Тан (618-907) и заканчивая современными художниками. Выставка оказалась крайне популярной среди советских людей. Как отмечает К.Евгеньев, «выставка китайского искусства, ознакомившая широкие круги советских зрителей с мало еще знакомым у нас искусством, пользовалась у москвичей заслуженным успехом и превратилась в значительное событие художественной жизни сезона 1934г.»⁴⁷. Следующая выставка 1940 года проводилась в залах Государственного музея Восточных культур. Это была

⁴⁶Воображаемый Восток: Китай «по-русски». XVIII – начало XX века / Сост. Соснина О.А. М.: Кучково поле, 2016. С.47.

⁴⁷Евгеньев К. Выставка китайской живописи // Искусство. №5. 1934. С. 149.

первая выставка, которая представила многообразие китайского искусства, охватив широкие хронологические рамки.

После образования КНР культурные связи между двумя государствами закреплялись на основе общей идеологии и революционных взглядов. Помимо художественного значения выставки стали также носить и политический характер. В качестве примера можно привести выставку 1950 года, проводившуюся в связи с годовщиной образования КНР. Местом проведения стали Государственная Третьяковская галерея и Государственный Эрмитаж. Причем это была первая зарубежная выставка, проводившаяся в Эрмитаже после Великой Отечественной войны⁴⁸. Выставка демонстрировала предметы искусства Китая различных эпох, в том числе и «Новое искусство», относящееся к периоду с 1919 г. по 1950 г. Этот раздел представлял искусство, связанное с антияпонским и антифеодальным движением⁴⁹.

В период 1960-1970-х годов происходит короткий разрыв в отношениях между Китаем и СССР, связанный с личным противостоянием Н. С. Хрущева и Мао Цзэдуном. По мнению исследователей конфликт связан с «отказом Китая как самой густонаселенной страны и самой старой цивилизации принять подчиненное положение СССР в международном коммунистическом движении»⁵⁰. Впоследствии взаимоотношения двух стран, в том числе и в области культуры, нормализуются в конце 1980-х – начале 1990-х годов, когда происходит осознание необходимости межкультурного диалога России и Китая.

На современном этапе интерес к культуре и искусству Китая, как и ко всему Востоку в целом неизменно увеличивается. Свидетельством этому

⁴⁸ Дзя С. Выставки китайского искусства в Советском союзе (1930-1960-е гг.) и место в них живописных произведений «Цветы и птицы» // Вопросы музеологии. Искусство. Искусствоведение. 2017. С.75.

⁴⁹ Художественная выставка Китайской Народной Республики. Каталог. М.; Л., 1950. С.37.

⁵⁰ Галенович Ю.М. Россия в «китайском зеркале». Трактровка в КНР в начале XXI века истории России и русско-китайских отношений. М.: Восточная книга, 2011. С.166-167.

служат увеличение числа выставок и мероприятий, связанных с презентацией историко-культурного, художественного и религиозного наследия Китая. В настоящее время еще сложно говорить о непосредственно культурном влиянии китайского искусства на различные художественные течения России. В большей мере культурно-политические проекты направлены на распространении знания о Китае, таким образом, мы можем говорить скорее об образовательном аспекте в культурных взаимоотношениях двух стран.

В целях обобщения и определенного рода систематизации представленной в параграфе информации, логичным становится заключение сведений в таблицу, отражающую взаимосвязь хронологических периодов с характером возникавших взаимоотношений между двумя государствами, а также типом предметов китайского искусства, представлявших интерес для русских людей (см. Приложение 1). Создание подобной таблицы может оказать существенное влияние на проектирование временных выставок, связанных с искусством и культурой Китая. Обозначение хронологических периодов с характерными для них типами предметов позволило бы выделить соответствующие тематические блоки в рамках возможных музейных проектов.

1.2 Особенности восприятия китайского искусства: слово и образ

Прежде чем переходить к рассмотрению принципов и методов построения музейных экспозиций, представляющих историко-художественное наследие Китая, в данном параграфе представляется необходимым отразить и проанализировать базовые ценности и ключевые особенности восприятия искусства Востока, в частности Китая, а также обозначить факторы, оказывающие влияние на процесс восприятия.

Обратим внимание на само понятие «восприятие». Восприятие – это «отражение целостных явлений и предметов объективного мира»⁵¹. По отношению к искусству восприятие предполагает возникновение особых душевно-эмоциональных переживаний, связанных в первую очередь с внутренним миром человека. Так, художественное восприятие есть «эмоционально окрашенное восприятие произведений искусства, необходимым элементом которого является эстетическая оценка»⁵².

Однако восприятие произведений восточного искусства зависит не только от эстетических качеств, но и от духовно-религиозного, мифопоэтического контекста, умения соотнести с религиозными ценностями и традиционной культурой. Восточное искусство связывает прошлое и настоящее. Основным критерием оценки искусства становится знание традиций и национальной психологии. При этом необходимо отметить, что восточная ментальность и рационально-логические представления отличаются от привычного западноевропейского научного знания. Ее скорее можно обозначить как некое духовное ведение, «приобщенность к вечным истинам»⁵³. По мнению многих исследователей, это создает определенные сложности для людей, воспитанных в христианской культуре. Для осознанного и углубленного восприятия искусства Востока, в частности Китая, необходимо принимать во внимание национальные особенности культуры, нашедшие свое отражение в языке и письменности, а также в особом религиозном мировоззрении, отраженном в характере художественного пространства, типах перспективы и цветоцветовых символах.

⁵¹ Мороз Н.В. Восприятие искусства как основа формирования художественной культуры личности, [Электронный источник].

URL: http://academic.ru/publ/psihologic/moroz_n_v_vosprijatie_kak_osnova_formirovanija_khudozhestvennoj_kultury_lichnosti/1-1-0-371 (Дата обращения: 12.11.2017).

⁵² Там же.

⁵³ Зубко Г. Искусство Востока: курс лекций. М.: Издательский дом ВКН, 2013. С. 25.

Сформировавшийся язык оказывает колоссальное влияние на формирование культурных традиций, обычаев и образа мышления народа. Можно предположить, что мышление народов с алфавитным типом письменности, скорее всего будет отличаться от мышления культур, письменность которых представлена иероглифами. Китайская культура – одна из немногих, которая сохранила с древности свою систему письма. Письменность в Китае – иероглифическая. Для такого типа письма характерна опора на визуализацию. Изначально во время развития китайской письменности «каждый иероглиф представлял из себя частично изображение, частично символ»⁵⁴. Так, даже в современном письме мы можем встретить иероглифы, которые по своему начертанию напоминают описываемый предмет – человек (人), гора (山), река (川). Истоки образа, заключенного в иероглиф очевидны. Символизм в письме может быть представлен иероглифами, описывающими местоположение в пространстве – вверху (上), внизу (下), посередине (中).

Сам по себе иероглиф представлял собой предмет для созерцания и наслаждения, что особенно заметно в культурах Китая и Японии. Подобное восприятие письменной культуры приводит к сложению искусства каллиграфии. Последнее в результате оказывает влияние на становление живописного искусства в Китае.

Картины представляют собой единство образов и каллиграфических подписей. Процесс работы над картиной во многом схож с тем медитативным состоянием, сопровождающим работу каллиграфа – «многие каллиграфы забывают все заботы и даже самих себя, объединив все мысли в красоте своего искусства»⁵⁵. Символизм китайской живописи в своих

⁵⁴Демидов В. Как мы видим то, что видим. Исследование восприятия китайского языка мандарин // История философии. №14. -М.: ИФРАН, 2009. С. 112.

⁵⁵Информационный портал о культурах Востока: [Электронный ресурс]. URL: <http://azialand.ru/kitajskaya-kalligrafiya/> (Дата обращения: 12.11.2017).

мельчайших деталях несет глубокий философский смысл. В традициях Востока символ имеет явный и сокровенный смысл. Символизм во многом пересекается с иероглифическим письмом, где отдельный иероглиф, как уже было сказано выше, может передавать значение слова своей формой.

Образы, заложенные в искусстве Китая, во многом исходят из философско-религиозных воззрений, которые оказали влияние на формирование в Китае особого мировосприятия. Религиозная ситуация в Китае особо интересна, так как там сосуществуют три религиозных течения – конфуцианство, даосизм и буддизм. Каждое из них оказывало воздействие на культурную сферу.

Конфуцианство изначально считалось социально-этическим направлением, в рамках которого основной целью было создание идеального гражданина – преданного служителя государства. Конфуций (551-479) выделял следующие качества, необходимые для совершенного человека: гуманность, чувство долга, образованность, искренность, знание церемоний и ритуалов, сыновняя почтительность⁵⁶. Примером высшего проявления совершенного человека считался император, который был обожествлен и приравнивался к Владыкам неба.

Даосизм в большей степени можно назвать философским учением, нежели религиозным. Его основатель – Лао-Цзы – фигура легендарная, так как достоверных исторических фактов о нем не сохранилось. Человек в рамках даосизма воспринимался как часть природы. Целью жизни человека становится понимание своего истинного «Я» и приход к Дао, который является неким всеобщим законом, точкой абсолюта. В отличие от конфуцианства, направленного на внешнее совершенствование – служение государству, даосизм предполагал внутреннее преображение. Помимо некоего философского подхода к жизни, даосизм включал в себя многие элементы народных верований: веру в духов природы и злые силы, в

⁵⁶ Васильев Л. Культы, религии, традиции в Китае. М.: Ломоносовъ, 2017. С.113.

достижение бессмертия в собственном теле и возможности магического воздействия на окружающий мир. Даосизм отражает общечеловеческие желания – чаяния богатства, удачи, материального благополучия, долголетие. Все это в наибольшей степени воплощается в мифологии даосских божеств – в образах «Трех божеств счастья», в благожелательных текстах.

Буддизм начинает проникать в Китай еще на рубеже н.э. Однако его приход был весьма осложнен. Индийский буддизм во многом расходился с китайской системой мировидения. В китайской мысли не оказалось тех понятий, которые бы подходили для передачи индийских философских концепций. Таким образом, при трансляции терминов в китайской среде оказывался необходимым «перевод целой культуры в ее высшем, философском и психологическом, измерениях»⁵⁷. При этом необходимо учесть гибкость буддизма и его миролюбивое отношение к культурным и религиозным традициям Китая. Это можно в определенной степени объяснить «отсутствием в его доктрине идей догмата и высшей субстанции, отличной от мира человеческой деятельности»⁵⁸. Из существовавших в Китае религиозных течений даосизм по своим идеям оказался наиболее близким буддизму. Буддизм во многом обогатил даосские доктрины, тогда как сам даосизм «помог ему акклиматизироваться на китайской почве»⁵⁹. В Китае буддизм претерпевает существенные изменения. Основные мировоззренческие принципы были сохранены, однако, учитывая сильное влияние национальных религиозных течений, буддизм вынужден был пойти на уступки представлениям народных масс об окружающем мире. Многие образы изменяются в соответствии с культурными особенностями Китая. В качестве примеров можно привести будду грядущего Майтрея, новый образ которого был приближен к народным представлениям, а также бодхисаттву

⁵⁷Солонин К.Ю. «Отсутствие мыслей» и чань-буддийское учение об уме // Философские науки. М.: Гуманитарий, 2004. С.103.

⁵⁸Малявин В.В. Буддизм и китайская традиция (к проблеме формирования идеологического синкретизма в Китае) // Этика и ритуал в традиционном Китае. М.: Наука, 1988. С.256.

⁵⁹Васильев Л. Культы, религии, традиции в Китае. М.: Ломоносовъ, 2017. С.291.

милосердия Авалокитешвара, который становится бодхисаттвой-женщиной Гуань-инь⁶⁰.

Одновременное существование трех религиозных течений образовали синкретическое религиозное сознание, которое гармонично воспринималось китайцами. Этот синкретизм определял многие сферы повседневной жизни: конфуцианство регулировало общественные нормы поведения, даосизм обращался к несколько приземленным чаяниям, а буддизм поддерживал стремления к философскому познанию бесконечного, практикам созерцания и медитации.

Сложное религиозное мировоззрение нашло свое отражение во многих произведениях китайского искусства. При осмыслении каждого отдельного предмета необходимо учитывать географические и психологические особенности национального мировосприятия китайцев, выраженные в троичности религиозной системы. Без их учета восприятия китайского искусства будет поверхностным. Обратимся к основным проблемам, которые находят свое отражение в художественных поисках искусства Китая.

Особое значение в любом искусстве имеет образ человека. Так, в европейской культуре со времен античности «основная проблематика концентрируется вокруг человеческой личности»⁶¹. Христианский мир ставит во главу образ человека, который всегда оставался «мерой всех вещей» на Западе. Но в отличие от христианской культуры, искусство на Востоке не является антропоцентричным. Несомненно, тема человека в восточном искусстве присутствует, но она не занимает главенствующего места.

Для Востока одной из основополагающих тем была Вселенная. Человек рассматривался лишь как часть природного космоса. Природа, в частности в

⁶⁰Хижняк О.С. Буддийская коллекция Государственного музея истории религии: каталог. СПб.: ГМИР, 2008. С.5.

⁶¹Мартынов А.С. Конфуцианская личность и природа // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М.: Наука, 1983. С.189.

китайской культуре, оказывается самосушностной⁶². Сама по себе идея репрезентации Вселенной находит свое воплощение в китайской пейзажной живописи Средневековья, где отражаются глубокие философские поиски Китая. В отличие от Европы, где пейзаж является унитарным термином, разворачивающим мир в соответствии с работой восприятия и проецирующей в него зрительную перспективу»⁶³, Китай не может представить пейзаж как способность видения, ограничения и спецификации. Он воспринимается «как взаимодействие полюсов: Высокого и Низкого, вертикального и горизонтального, твердого и текучего, непроницаемого и прозрачного и т.д. Такой жанр пейзажной живописи Китая как шань-шуй («горы-воды»⁶⁴) как раз демонстрирует эти парные элементы, которые вызывают бесконечные процессы обмена, происходящие в мире.

Большой интерес представляет вопрос взаимосвязи творчества художника с вечностью. Для восточного мастера подлинное содержание невыразимо, творчество – это путь, ступени, «процесс его собственного восхождения», познание Истины и самого себя как неотъемлемой части мироздания.

Сама по себе форма представляет собой важный аспект китайского художественного мировосприятия. Возможности материалов, используемых в процессе создания произведения искусства, ограничены. Тем самым, ограничиваются возможности и художника в передаче глубинных основ существования Вселенной. Художник на Востоке понимает и принимает данный факт. Он осознает, что его произведение демонстрирует лишь небольшую часть от единого целого.

⁶² Мартынов А.С. Конфуцианская личность и природа // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М.: Наука, 1983. С.190.

⁶³ Жюльен Ф. Великий образ не имеет формы, или Через живопись к не-объекту. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С.179.

⁶⁴ Соколов-Ремизов С. Изобразительное искусство Китая: Словарь-справочник. М.: ЛЕНАНД, 2018. С.25.

При изучении китайского искусства необходимо помнить о его живописной философии, в рамках которой жанровая специфика проистекает из традиционных философско-религиозных воззрений. Умение воспринимать восточный символ в его полноте, а не только на эстетическом уровне, требует особого внимания. Для человека европейской культуры восприятие художественного языка Китая стоит довольно остро. Многие элементы оказываются упущенными и незамеченными, в частности, можно упомянуть элементы абстрактного, которые Китай, как и многие восточные культуры, привносит в свой художественный мир. Так, в определенной степени можно назвать искусство буддизма, в котором одним из основных символов является геометрическая мандала, или еще одним примером могут послужить образцы китайской средневековой живописи – живописи буддийских монахов.

Обозначенная выше абстракция понимается в совершенно ином от современных абстрактных работ смысле. Восточные мастера следовали четко обозначенным канонам, которые своими истоками восходили к тем или иным религиозным догмам. Тем самым, анализируя подобного рода произведения искусства, можно прийти к выводу, что их эстетический аспект оказывается в большей степени второстепенным. Образы выразительно-изобразительной системы связаны с постижением Гармонии, опыта медитации и нравственного совершенства.

На сегодняшний день вопросы восприятия культуры «Другого» являются крайне актуальными. Необходимость учета тонкостей восприятия особо заметна в музейном контексте. Одной из главных целей музея является раскрытие особенностей той или иной культурной среды посредством совокупности предметно-материальных свидетельств ушедшей эпохи. Восприятие человека в музее не должно завершаться на предметном уровне. Вопрос восприятия, в особенности предмета искусства другой культуры, крайне сложен и многозначен. Чтобы понять глубинные смыслы и образы,

заложенные в предмете, необходимо взглянуть на окружающий мир глазами представителя той или иной культуры, в нашем случае – культуры Китая.

Восприятие китайского искусства осложняется тем, что рассмотрения лишь образного мира, заключенного в произведения искусства, оказывается недостаточным для понимания особого образа мышления китайского народа. При изучении искусства Китая необходимо принимать во внимание историю самого Китая, становления и развития его религиозных течений. Иными словами, необходим комплексный духовно-эстетический подход.

Необходимо учитывать специфику развития китайского искусства, которое на ранних этапах представляло собой некое единое целое: живопись (в основном наскальная), скульптура и архитектура имели, в сущности, одно содержание, которое заключалось в выражении общего комплекса сакральных идей.

В современном мире, где процессы глобализации и межкультурной коммуникации набирают обороты, вопрос о восприятии и интерпретации той или иной культуры оказывается крайне актуальным и в то же время сложным. Многогранность китайской культуры, сложная система символов и образов, уходящая корнями в особенности языка и письменности, в народные религиозные течения требуют особого подхода и определенных знаний. Процесс восприятия искусства Китая затруднителен для человека европейского мышления и восточнохристианского мирозерцания. Но поиски сближающих основ необходимы на современном этапе, в контексте длительного исторического диалога Запада и Востока, отражающегося и в музейном пространстве. Роль музеев в данном случае будет заключаться в особой организации экспозиционно-выставочного пространства, которое в контексте предметно-материального мира экспонатов будет отражать те тонкости, свойственные культурам Востока.

Глава 2 – Сравнительный анализ постоянных экспозиций Государственного музея истории религии и Государственного Эрмитажа

2.1 Теоретические и практические аспекты проектирования экспозиции китайской культуры

Данный параграф рассматривает теоретические основы музейной экспозиции, а также предлагает определенные методические рекомендации в области экспонирования различных видов предметов китайского искусства.

Современный постиндустриальный мир можно охарактеризовать как время растущего интереса к музею как институту культурной памяти. Во многом это связано с укреплением «института развлечений», в рамках которого культурный досуг занимает одни из центральных позиций. Как отмечает исследователь Т. М. Пчелянская, «музейный бренд упрочил свое положение на рынке культуры, суть которого - производство и потребление символов и ценностей, удовлетворяющих наиболее высокие нематериальные потребности»⁶⁵. Стремительным образом появляется все большее число музеев. Однако не всегда этот количественный рост переходит в качественный – многие организации скорее представляют из себя «так называемые музеи», деятельность которых в большей мере носит развлекательный характер, нежели научно-просветительский. Тем не менее, несмотря на активное развитие музейной сферы сегодня, возникает очень важная для рассмотрения проблема, обозначенная еще некогда Полем Валери: «многие из них [музеев] прекрасны, но нет среди них очаровывающих»⁶⁶. Данный тезис весьма справедлив по отношению к музеям XXI века и экспозициям культуры Востока.

«Очарование», на которое обращает внимание П. Валери, для посетителя в большей степени складывается из особенностей организации

⁶⁵Пчелянская Т.М. Краткий экскурс к основам музеологии // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 16. СПб.: ФГБОУВПО «СПбГУТД», 2015. С.154.

⁶⁶Валери П. Проблема музеев // Об искусстве. М.: Искусство, 1993. С.206.

музейного пространства, которое является связующим элементом между посетителем и конкретным музеем. Именно на анализ экспозиционного пространства сделан акцент данного параграфа.

Предполагается, что музей должен быть авторитетным транслятором целостного знания. Однако, присмотревшись к особенностям экспозиционно-выставочной деятельности, можно сказать, что музейная экспозиция скорее представляет собой интерпретацию⁶⁷, в рамках которой можно выделить несколько уровней.

Во-первых, интерпретация происходит на первоначальном уровне проектирования экспозиции, а именно на этапе отбора музейных предметов. У научного сотрудника музея, хранящего тот или иной тип предметов, всегда есть объективные и субъективные предпосылки в вопросе их селекции. Объективные характеризуются соответствием отбираемых вещей презентуемой теме или проблеме, их уникальностью, аттрактивностью. Субъективные предпосылки заключаются в личных предпочтениях хранителя.

Второй уровень интерпретации исходит со стороны музейного дизайнера, который принимает во внимание все пожелания и требования со стороны хранителя, но интерпретирует предметно-материальное наследие со стороны архитектурно-образного решения, целостного художественного оформления. Речь может идти и о сценографии, или живописном контексте или архитектурном моделировании. Оформительские подходы во многом могут подчеркивать или прикрывать свойства и особенности предметов.

И, наконец, третий уровень интерпретации привносит непосредственно сам посетитель, который трактует той или иной феномен согласно уровню подготовки, воспитанию, настроению в конкретный момент времени⁶⁸. Таким

⁶⁷ *Taborsky E.* The Discursive Object // *Objects of Knowledge*. Ed. by S. Pearce. London; Atlantic Highlands, 1990. P.55.

⁶⁸ *Саймон Н.* Партиципаторный музей. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С.150.

образом, как мы видим, музейная экспозиция уже с момента проектирования оказывается средством отображения определенных мнений.

С одной стороны, отсутствия «живого музея», органического сочетания духовно-эстетических свойств предмета, среды обитания и особенностей презентации национальной культуры можно рассматривать как очень серьезную проблему, существующую в музее. С другой же стороны, необходимо обратить внимание на причины, по которым люди выбирают музей для проведения своего досуга. На первый план выходят особые эмоциональные переживания людей, которые может удовлетворить только музей, которое подкрепляется предметной средой, предоставляемой музеем⁶⁹. Ключевую роль в этом вопросе играет экспозиция, которая в идеальном виде должна порождать когнитивно-чувственную природу плотность высших, художественных эмоций⁷⁰. Во многом это зависит от научных подходов и методов проектирования.

Сами по себе методы экспонирования, применяемые в музейных пространствах, напрямую зависят от профиля того или иного музея, а также от целей, которые он ставит. Обычно экспозиции выстраиваются согласно трем основным принципам – коллекционному, ансамблевому, иллюстративно-тематическому. Однако сегодня эти принципы значительно расширились, а сама экспозиционно-выставочная деятельность превратилась в отдельный жанр творчества⁷¹. С позиций творчества музеи стремятся к золотой середине, в рамках которых академические принципы будут сочетаться с развлекательным аспектом. Многочисленные поиски возможностей для установления такого баланса приводят к появлению новых методов, среди которых можно выделить метод моделирования. Данный метод предполагает частичное создание среды погружения в историко-культурную среду бытования предметов, с помощью использования макетов

⁶⁹Философия музея: учеб. пособие / под ред. М. Б. Пиотровского. М.: ИНФРА-М, 2017. С.73.

⁷⁰ Там же. С.73.

⁷¹Лексикон современного искусства. СПб, 2010. С.90.

и моделей, которые будут погружать человека в соответствующую историко-культурную среду, в отличие от ансамблевого метода, при использовании которого все средства музейного дизайна и проектирования экспозиций направлены на воссоздание «аутентичного» интерьера, местности или среды⁷².

По отношению к восточным культурам, в частности к культуре Китая, огромную роль играет целостное чувственно-образное восприятие, для которого необходимо органичное построение экспозиционного пространства.

Культуру Востока отличает мифопоэтическое и символическое мышление, что создает определенную проблему презентации культуры и искусства. Музейная экспозиция и выставка вне зависимости от своей темы также наполнены символами, интерпретационными моделями. В целях избегания неправильных трактовок со стороны посетителей необходимо учитывать индивидуальные особенности предметов китайского искусства – их историко-культурное значение, философские и религиозные смыслы, художественные образы, материалы и форму.

Можно выделить пять типов предметов, которые чаще всего составляют основу экспозиций, как искусства Китая, так и Востока в целом: живопись / графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, горизонтальные и вертикальные свитки. Необходимо дать краткую характеристику и рекомендации по экспонированию каждому из указанных типов предметов.

Живопись / графика

Живописные работы китайского искусства во многом отражают философско-религиозные воззрения китайцев. В традиционной живописи и графике мы находим мотивы, связанные с основными народными религиозными течениями, распространенными в Китае, а именно

⁷²Поляков Т.П. Как делать музей? (О методах проектирования музейной экспозиции). М., 1997. С.115.

конфуцианством, даосизмом и буддизмом. Живописные работы чаще всего исполнялись в формате свитка – горизонтального или вертикального. В силу особенностей такой формы, свиток рассматривается далее отдельным пунктом. Здесь же будут рассмотрены форматы живописи, например, на ширмах и экранах, а также графические работы.

Различного рода ширмы и экраны представляют особый интерес в музейном пространстве. С одной стороны, они привлекают внимание посетителя своей необычностью, обилием деталей, размерами, сюжетом. С другой стороны, они позволяют определенным образом режиссировать экспозиционное пространство. Ширмы дают возможность деления экспозиции на тематические зоны при минимальном вложении средств. Проектирование музейного пространства очень часто бывает осложнено недостатком финансовых вложений или же невозможностью осуществления кардинальных изменений, например, в силу особого статуса здания, в котором располагается музей. Ширма позволяет преодолеть данную проблему. Выделение тематической зоны возможно с учетом сюжета или орнаментики, представленной на самой ширме.

Графические работы своей необычностью запечатленных образов также притягивают к себе взгляды со стороны посетителей. Особенно необходимо обратить внимание на китайскую лубочную картину – няньхуа, в которой выделяются 8 наиболее распространенных тем⁷³: религиозные темы, политические, историко-литературные, бытописательные, познавательно-назидательные, театральные, благопожелательные, видовые картины. Широта тем позволяет экспонировать данную лубочную картину в рамках любой темы, выделенной на экспозиции культуры Китая. В то же время возможна демонстрация примеров няньхуа как отдельного жанра, что наиболее гармонично может быть достигнуто с применением тематического

⁷³Кравцова М.Е. Китайская простонародная картина-няньхуа // Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. СПб.: Издательства «Лань», «ТРИАДА», 2004. С.662.

метода экспонирования, в рамках которого акцент будет сделан на различных сюжетах, отображенных в данном типе предметов.

Скульптура

В Китае скульптура в большей степени создавалась и существовала в рамках культа⁷⁴. Именно поэтому крайне важен особый подход к презентации и интерпретации скульптурных изображений божеств. Вплоть до настоящего момента продолжаются активные споры о том, насколько культовый предмет может использоваться в качестве экспоната. Вопрос довольно неоднозначный. С одной стороны, возможно рассмотрение предмета с искусствоведческой точки зрения, что широко распространено в художественных музеях. С другой стороны, опора исключительно на художественном аспекте во многом уменьшает духовно-эстетический потенциал экспоната, так как в культовом предмете изначально заключена особая религиозная составляющая, «раскрытие которой способствует созданию религиозно-философского диалога между культурами»⁷⁵. Это требует определенной архитектоники пространства, связанной с храмовым мировосприятием.

Сложность и многогранность культовой скульптуры Китая должна быть органично продемонстрирована в рамках музейного пространства. Для этого необходимо учитывать специфику китайской культовой скульптуры.

Каменная скульптура, своими истоками уходящая в погребальную культуру Древнего Китая, чаще всего украшала территории императорских захоронений. Вдоль погребального пути устанавливались фигуры различных мифических животных, как например, львов бисе. Постепенно со временем появлялись новые виды фигур, представляющих лошадей, слонов,

⁷⁴ *Виноградова Н., Николаева Н.* Искусство стран Дальнего Востока // Малая история искусств. М.: Искусство, 1979. С.110.

⁷⁵ *Хижняк О.С.* Теоретические и методические основы изучения культовых памятников (на материалах буддизма) // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 16. СПб.: ФГБОУВПО «СПбГУТД», 2016. С.231.

верблюдов. Подобные аллеи получили название «дорога духов»⁷⁶. При экспонировании важно обращение к историко-культурному контексту памятников. Для показа подобного рода скульптуры представляется необходимым использовать такой вспомогательный материал, как фото или видеосопровождение, которые в наибольшей степени помогут посетителю мысленно перенестись на территорию Китая и представить себе конкретные примеры каменной скульптуры в их естественной среде и ландшафте.

Также необходимо отметить скульптуру из бронзы, очень часто изображавшую отдельных божеств и мифологических персонажей. Экспонирование в данном случае предполагает создание особого религиозного контекста, в рамках которого подобного рода скульптура оживает и начинает восприниматься совершенно иначе. Систематический метод чреват возможной перегрузкой экспозиционного пространства, а также экспозиционно-выставочным оборудованием. Результатом может стать трансформация экспоната в обычный рядовой предмет, духовно-философская составляющая которого не будет доступна для посетителя музея.

Наиболее удачным способом показа подобного рода предметов может стать ансамблевый метод, в рамках которого возможно воссоздание примерного интерьера китайского дома, где будет представлен домашний алтарь, или же интерьера храмового пространства, где предметы культа будут представлены в своем аутентичном историко-культурном контексте. При отсутствии возможности создания подобного ансамбля (ограниченность экспозиционного пространства, финансового обеспечения) логично использовать аудиовизуальные вспомогательные материалы, которые на психоэмоциональном уровне будут способствовать погружению посетителя в среду бытования.

⁷⁶Кравцова М.Е. История культуры Китая. СПб.: Издательство «Лань», 2011. С.350.

Декоративно-прикладное искусство

Декоративно-прикладное искусство в Китае было распространено крайне широко. Множество техник и ремесел позволяли создавать уникальные произведения искусства. Можно выделить несколько видов предметов декоративно-прикладного искусства по используемому материалу, а именно «дерево, фарфор, лаки и шелка»⁷⁷.

С первого взгляда может показаться, что декоративно-прикладное искусство Китая представляет из себя самостоятельную отдельно стоящую от социокультурных изменений ветвь искусства. Однако, такой вывод весьма поспешен. Весь художественный опыт Китая находит отражение в декоративно-прикладном искусстве. В определенной степени этот вид искусства можно назвать зеркалом, отражающим многовековые религиозно-эстетические, этические и художественно-изобразительные традиции Китая.

Наиболее подходящим методом для презентации является систематический метод, в рамках которого можно продемонстрировать многообразие декоративно-прикладного искусства Китая, проследить развитие определенных техник, стилей и орнаментальных мотивов в их хронологическом развитии.

С другой стороны, необходимо отметить возможное использование тематического метода, который позволил бы сгруппировать предметы декоративно-прикладного искусства по общности сюжетов и орнамента, отраженных в предметах. Также такой метод можно использовать для выделения тематических зон в пространстве экспозиции, например, для демонстрации искусства в стиле шинуазри.

Необходим обязательный учет экспозиционного пояса, в границах которого возможно наиболее комфортное и полное восприятие музейного

⁷⁷ Denise P. Leidy Chinese Decorative Arts. The Metropolitan Museum of Art. Bulletin V.55. No.1. Summer. 1997. P.23.

предмета посетителем. Например, они должны находиться на уровне глаз и быть доступными для кругового обзора.

Горизонтальные и вертикальные свитки

Ключевая разница между европейской живописью и искусством Восточной Азии заключается в том числе и в формате. В отличие от западноевропейских живописных работ, которые размещались на стене и были доступны глазу в своей полноте, большинство работ китайского искусства, в частности свитки, предполагают постепенное ознакомление с содержанием работы.

Преобладающим форматом являются горизонтальные свитки разной длины, выполненные из бумаги или шелка. Опыт первого просмотра свитка в определенной степени подобен откровению. Разворачивая свиток, человек уподобляется страннику, не зная, что ожидает в пути – каждая секция привносит нечто новое. По мере раскрытия свитка, открываются новые детали, которые могли быть упущены в предыдущем «общении» со свитком.

Взаимодействие с горизонтальным свитком можно назвать весьма интимным процессом. Размер и формат подобного предмета уже изначально исключают возможность просмотра свитка большим количеством людей. В отличие от европейской живописи, где зритель находится на определенном расстоянии от картины, «горизонтальный свиток предполагает прямой контакт человека с данным предметом»⁷⁸.

Просмотр горизонтального свитка есть продвижение через время и пространство как самого повествования, заключенного в свиток, так и актуального времени и пространства, в рамках которого существует его читатель. Во многом свиток своей формой схож с книгой и эта схожесть не случайна. Формат горизонтального свитка раскрывает фундаментальную

⁷⁸ Китайские горизонтальные свитки // Официальный сайт Музея Метрополитен (Нью-Йорк, США) [сайт]. URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/chhs/hd_chhs.htm (Дата обращения: 4.03.2018).

взаимосвязь между словом и изображением. Во многих свитках до и после изображений можно обнаружить небольшие надписи, которые могут включать стихи, дополняющие и поясняющие смысл изображаемых сюжетов, строки, содержащие информацию «о художнике, истории создания свитка, а также небольшие комментарии от владельцев и читателей»⁷⁹ того или иного свитка.

Свитки как горизонтальные, так и вертикальные стали результатом продолжительных поисков художественной формы для передачи философских воззрений о природе. В китайской традиции свиток своей формой предоставил такую возможность.

Горизонтальный свиток диктует ритуал чтения, в длину он может составлять несколько метров. Его рассмотрение предполагало неспешность, созерцательность и в определенной степени вход в медитативное состояние. Разворачивая подобный свиток в руках, зритель не просто знакомился с изображенным сюжетом; перед ним раскрывалась бесконечность бытия.

Вертикальный свиток, в отличие от горизонтального мгновенно представлял бесконечность бытия, необъятность мироздания. Перед зрителем, согласно идеям даосизма, должна раскрыться красота и многогранность вселенной.

Экспонирование свитков с учетом особенностей историко-культурной среды их существования – процесс сложный. Свиток предполагает прямой контакт человека с предметом. В рамках музейного пространства подобный контакт невозможен. Также невозможно регулярное разворачивание свитка в силу того, что подобное действие будет губительным для музейного предмета. Наиболее целесообразным было бы использование видеосопровождения, на котором был бы продемонстрирован процесс

⁷⁹ Белозерова В. Г. Китайский свиток. М.: ГосНИИР, 1995. С.76.

взаимодействия со свитком. Альтернативным вариантом могло бы быть создание копии свитка, позволяющей посетителям напрямую «общаться» с предметом.

Вертикальный свиток с этой точки зрения, несколько проще в экспонировании, поскольку он может быть продемонстрирован в развернутом виде на стене.

Для создания эффекта «живого музея» в качестве вспомогательного материала вновь возможно обращение к фото- и видеосопровождению, дополняющему образы, запечатленные в свитках, например, китайский природный ландшафт при экспонировании живописи жанра шань-шуй – «горы и воды».

2.2 Анализ постоянной экспозиции «Религии Китая» Государственного музея истории религии

В данном параграфе анализируется постоянная экспозиция Государственного музея истории религии «Религии Китая», прослеживается история проектирования экспозиции с момента создания музея, описывается современная экспозиция музея «Религии Китая», дается оценка используемым методам презентации культовых предметов Китая.

Современная экспозиция музея, посвященная религиям Востока, была создана в 2010 году⁸⁰. Ее открытие предварялось продолжительной работой по созданию научно обоснованной концепции, селекции предметов, атрибуции и написанию подробных сопроводительных текстов. Во многом авторы экспозиционного решения опирались на опыт работы музея в целом и на предшествующие экспозиции, размещавшиеся в Казанском соборе.

⁸⁰Хижняк О.С. Путеводитель по экспозиции «Религии Востока». Буддизм, конфуцианство, даосизм, синтоизм. ГМИР. СПб.: Каламос, 2012. С.15.

С момента создания музея в 1932 году очевидной стала необходимость организации специального раздела, посвященного религиозным течениям Китая. Согласно экспозиционно-выставочным планам, работа над экспозицией «Религии Китая» начинается спустя 6 лет – в 1938 году. Однако, данные в разных источниках разнятся⁸¹. Имеются упоминания о создании именно постоянно действующей экспозиции; в то же время встречаются сведения, по которым можно судить о том, что изначально музей был ориентирован скорее на формат выставки, нежели экспозиции. Определенные подтверждения этому можно найти в исследованиях, посвященных роли В. М. Алексеева, собравшего уникальную обширную коллекцию китайской народной картины «няньхуа», часть которой входила в собрание Государственного музея истории религии. Можно предположить, что решение о проведении именно выставки было более правомерным, так как музей мог определить рациональность идеи создания постоянной экспозиции.

Выставка должна была быть посвящена коллекции В. М. Алексеева и представлять многообразие искусства китайской народной картины. Необходимо отметить, что работа многократно откладывалась в силу разных причин. С одной стороны, это было связано с финансовым аспектом. С другой стороны, музей вносил определенные изменения и дополнения в саму концепцию выставки. В советский период все экспозиционные средства были ориентированы исключительно на материалистическое мировоззрение и научно-атеистическую пропаганду. Даже отбор предметов для экспозиции проходил с учетом идеологических нужд. Так в 1939 году у администрации музея появилось желание дополнить уже подготовленные предметы из собрания В. М. Алексеева революционными плакатами, придав экспозиции более актуальное для той поры социально-политическое звучание. Плакаты

⁸¹Завидовская Е.А., Терюкова Е.А. Академик В.М. Алексеев и музей истории религии (из истории создания экспозиции по истории религий Китая и формирования китайской коллекции ГМИР) // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 15. СПб.:ФГБОУВПО «СПбГУТД», 2015. С.84.

должны были отражать борьбу китайского народа с религией. У Музея революции СССР были запрошены фотографии и материалы, которые свидетельствовали бы о «предательской шпионско-вредительской деятельности китайского духовенства»⁸².

Выставка «Религии Китая» открывается в Музее истории религии в ноябре 1940 года. Целью выставки, помимо знакомства посетителей с основными религиозными системами Китая – конфуцианством и даосизмом, стало отображение роли этих религий в социально-политической жизни Китая того времени, а именно «использование религии империалистическими державами для оправдания своего вторжения в Китай»⁸³.

По завершении данной выставки оставалось лишь утвердить идеи по созданию уже постоянной экспозиции «Религии Китая». В ноябре 1940 года становится очевидной необходимость создания отдела, посвященного религиям зарубежного Востока (Индии, Китая, Японии, Тибета и стран ближнего Востока), поэтому в планах на 1941 год задача создания подобного раздела становится приоритетной. Однако в силу начавшейся Великой Отечественной войны, работа над новой экспозицией была прервана и отложена на неопределенный срок.

Лишь после войны становится возможным создание постоянной экспозиции по религиям Востока. Эта экспозиция была представлена как фонд открытого хранения. Именно на этот опыт опирались сотрудники музея при проектировании современной экспозиции. Главенствующим в организации фонда открытого хранения был историко-географический

⁸²Завидовская Е.А., Терюкова Е.А. Академик В.М. Алексеев и музей истории религии (из истории создания экспозиции по истории религий Китая и формирования китайской коллекции ГМИР) // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 15. СПб.: ФГБОУВПО «СПбГУТД», 2015. С.97.

⁸³ Завидовская Е.А., Терюкова Е.А. Академик В.М. Алексеев и музей истории религии (из истории создания экспозиции по истории религий Китая и формирования китайской коллекции ГМИР) // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 15. СПб.: ФГБОУВПО «СПбГУТД», 2015. С.98.

принцип. Совокупность предметов фонда была направлена на раскрытие глубинного содержания религий Востока.

Эти же принципы легли в основу экспозиции 2010 года. Однако ключевым отличием является использование искусственно созданных предметов наравне с подлинными экспонатами для раскрытия глубинных основ конфессий. Прежде чем переходить непосредственно к анализу экспозиции, посвященной религиозным течениям Китая, необходимо рассмотреть часть экспозиции «Религии Востока», повествующей об истории буддизма. Буддизм в рамках данной экспозиции можно назвать связующим элементом, так как именно он «в духовном плане объединил весь регион Южной, Восточной и Центральной Азии»⁸⁴.

В основе проектирования экспозиции лежал метод моделирования. Первый зал, открывающий экспозицию, демонстрирует это наиболее наглядно. Помещение уподобляется пространству буддийского храма. Именно метафоричность составляет основное отличие ансамблевого метода экспонирования от метода моделирования. Первый предполагает воссоздание определенного ансамбля с той или иной степенью точности, тогда как второй лишь создает своеобразный набросок с помощью небольших деталей. Тонкое прочтение модели храмового пространства помогает раскрыть глубинный смысл культового предмета. Необходимо помнить, что культовый предмет всегда существует в определенном религиозном контексте. Изъятие из этого контекста приводит к «умиранию» предмета. Таким образом, культовый предмет с его глубинным духовным наполнением превращается в вещь, размещенную в витрине. Особо важным элементом в работе над экспозицией в музее истории религии было создание духовной атмосферы между предметами, так и диалога между предметами и пространством. Любая музейная экспозиция основывается в первую очередь на научном знании. В

⁸⁴ Хижняк О.С. Принципы построения новой экспозиции «Религии Востока» и методические основы ведения экскурсий // Культовый предмет в современном музее: хранение, презентация, актуализация. Научно-методический сборник. СПб.: ГМИР, 2011. С.35.

случае с экспонированием предметов, имеющих религиозное предназначение, важна связь научного знания и живой веры. Информативность музейного предмета значительно понижается если на экспозиции отсутствует ощущение реальности, приближенности экспонатов к настоящей действительности, к личности каждого отдельного посетителя.

Экспозиция, посвященная буддизму, предлагает не только ознакомиться с историей возникновения и развития конфессии, но и приглашает «присоединиться» к пути просветления Будды, скульптурные изображения которого сопровождают посетителя на протяжении всего музейного визита. Экспозиция открывается скульптурой Буддой Шакьямуни, сидящего в позе лотоса на фоне Гималайских гор. В данном сегменте зала рассказывается о возникновении буддизма в Индии в VI в. до н.э., основных географических зонах его распространения. По мере продвижения посетитель постепенно познает различные аспекты буддийского учения, углубляется в мифологию, знакомится с божествами, узнает о разных направлениях буддизма (махаяна, хиньяна), в определенной степени становится свидетелем мистерии Цам, благодаря современным видео технологиям.

Стоит обратить внимание на некоторые архитектурные особенности помещения: капитальные колонны в центре зала, которые во многом обусловили формирование маршрута. Между колонн были помещены пешеходные мостики, стилизованные под Восточный стиль. С одной стороны, они оживляют экспозицию, добавляя ей дизайнерской привлекательности и погружая посетителя в соответствующий социокультурный контекст. С другой стороны, эти мосты также несут метафорический смысл, значение которого можно понять, приглядевшись к ряду экспонатов. В частности, к танке «Очищение Белого слона», где каждый переход через мост символизирует новое духовное очищение. Для одиночного посетителя зигзагообразное передвижение может показаться

несколько затрудненным, поскольку оно не является типичным для музейных пространств. Предусмотрев такой ход, сотрудники музея снабдили зал подробными пояснительными схемами и указаниями о передвижении по экспозиции. Таким образом, вопрос навигации снимается.

В конце зала расположена модель алтаря буддийского храма. Здесь заканчивается путь «просветления» – Будда предстает в образе света. Учение гласит, что «таковым его могут видеть только те, кто достиг просветления»⁸⁵. С точки зрения экспозиционных решений, очень интересен, так называемый, «световой сценарий»⁸⁶, разработанный специально для раскрытия философских основ буддизма. Общий свет в этой части экспозиции приглушается, представленные в алтаре скульптурные изображения архатов начинают подсвечиваться, включаются эффекты световой драматургии. При этом включается аудиозапись, подробно рассказывающая о символическом значении света и цвета в буддийской традиции. Все сопровождается спокойным музыкальным фоном.

Экспозиция, посвященная религиям Китая и Японии, логично проистекает из общего корня буддизма. Завершив ознакомление с историей, философией, мифологией и религиозной составляющей буддизма, зрителю предлагается ознакомиться с влиянием, оказанным буддизмом на Китай и Японию.

Раздел «Религии Китая и Японии» отделяется от общего пространства макетом молитвенных барабанов, которые посетитель может покрутить. Следует обратить на экспозиционное оформление зала. Дизайнерское решение во многом обусловлено спецификой представляемого региона. За рядами молитвенных барабанов, посетитель оказывается во внутреннем дворе типичного для Востока дома. Оборудование для показа также

⁸⁵Торчинов Е.А. Введение в буддизм: лекции. СПб.: Азбука, 2017. С.154.

⁸⁶Хижняк О.С. Принципы построения новой экспозиции «Религии Востока» и методические основы ведения экскурсий // Культурный предмет в современном музее: хранение, презентация, актуализация. Научно-методический сборник. СПб.: ГМИР, 2011. С.37.

продолжает эту линию – завершения витрин стилизованы под скаты китайских крыш. Добавленные в экспозицию элементы оформления деликатно переносят из одного культурного пространства в другое.

В рамках экспозиции «Религии Китая» музей предлагает ознакомиться с такими конфессиями, как конфуцианство, даосизм и буддизм. Границы между витринами довольно расплывчаты. Можно предположить, что таким образом экспозиция говорит о синкретизме трех религиозных течений. В сознании китайского населения все три религии воспринимались в большей степени как единое целое и потому не разделялись. Конфуцианство, в первую очередь, представляет собой этическое учение. Однако в силу того, что после смерти Конфуция сформировался его культ, данное религиозное течение может быть рассмотрено в рамках истории религии. Даосизм раскрывается через скульптурные и живописные изображения бессмертных, а также традиционной для Китая лубочной картиной из коллекции академика В. М. Алексеева, приобретенной в 1938 году⁸⁷. Предметы, связанные с учением даосизма, демонстрируют во многом «земной характер»⁸⁸ изначальных идеологических и религиозных воззрений китайцев. Усложнение религиозного мировоззрения путем выхода за рамки примитивных потребностей людей происходит с приходом буддизма на территорию Китая. В этот момент происходит осознание важности духовного совершенствования. Духовно-нравственное преобразование становится главенствующим принципом в представлениях о посмертном существовании души. Витрина, посвященная буддизму в Китае, позволяет вести разговор о том, как данное религиозное направление было приспособлено к особенностям восприятия народными массами, а также о том, как сохранялись глубинные философские традиции.

⁸⁷ Мазурина В.Н. Китайский лубок из собрания Государственного музея истории религии: каталог. СПб.: Издательско-Полиграфический центр СПбГУТД, 2015. С.5.

⁸⁸ Хижняк О.С. Символизм культовых предметов: архаичные истоки и буддийское значение // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 15. СПб.: ФГБОУВПО «СПбГУТД», 2015. С.139.

Несмотря на довольно небольшое количество экспонатов (примерно 30 предметов), демонстрирующих религиозное наследие Китая, экспозиция дает наглядное представление об основах каждого религиозного учения. Проход по экспозиции в сопровождении экскурсовода, несомненно, упрощает процесс погружения в глубинные основы религий. Возможности одиночного посетителя при небольшом количестве предметов и сокращенном экспозиционном пространстве весьма ограничены. Приняв данную проблему во внимание, музейными сотрудниками Государственного музея истории религии были подготовлены информационные карты, подробно раскрывающие особенности и символизм каждого представленного на экспозиции предмета.

В конце экспозиция завершается разделом «Сукхавати – Чистая земля будды Амиабхи». Данный раздел полностью отличается от всех остальных. Используемые экспозиционные приемы направлены на передачу одной из ключевых религиозных идей – переход от материального мира к духовному. Для презентации этой идеи задействованы все имеющиеся средства – особенности архитектурной планировки, световые и цветовые решения, аудио/видео ряды, электронные информационные киоски. Из освещенных помещений посетитель попадает в затемненное пространство, в определенной степени изолирующее его от внешнего мира. В дальнем конце зала представлен макет Сукхавати – уникальный предмет, созданный в 1904-1905 гг.⁸⁹ монахами старейших буддийских монастырей Бурятии по заказу известного коллекционера князя Э.Э. Ухтомского. На данный момент памятник впервые представлен в его первоначальном полном виде. Необычность ансамбля, таинственность окружающего его пространства привлекают к себе внимание посетителей. В рамках данного раздела музей также использует световой сценарий, схожий по своему принципу со световой установкой, которая применяется при макете алтаря буддийского

⁸⁹Хижняк О.С. Сукхавати – чистая Земля Будды Амиабхи. СПб.: ГМИР, 2008. С.4.

храма. Режиссировать свет от одной части макета к другой помогает удерживать внимание на том предмете, о котором идет речь. При этом необходимо отметить, что сам макет по-своему начинает «оживать». Как отмечает О.С. Хижняк, образ, заключенный в макете Сукхавати, может быть трактован по-разному. Он может быть понят на уровне мифологии, на уровне художественном, на уровне философском⁹⁰. Каждый посетитель воспринимает экспозицию по мере своего духовно-эстетического опыта, уровня подготовки, настроения.

Таким образом, суммируя все сказанное, можно дать некую обобщенную характеристику экспозиционным методам, используемым Государственным музеем истории религии при презентации религиозного аспекта наследия Китая. Фундаментальной идеей всего проекта была попытка донести до каждого посетителя глубинный смысл и ценности, заключенные в религиозных течениях Китая. Несмотря на ограниченность предметов, как с точки зрения количества, так и с точки зрения уникальности, музей находит баланс между демонстрацией аутентичных предметов, использованием муляжей и копий, а также внедрением современных аудио/видео технологий. Раскрытие глубины и смыслов представляемых материалов достигается за счет учета особенностей представляемого материала. Метод моделирования, примененный в рамках данной экспозиции, раскрывает информационный потенциал музейных предметов экспонатов, погружая их в приближенный к целостному культурно-религиозному контексту. Создание диалога между предметами, особой линии повествования является приоритетной задачей музея. Примером тому и является экспозиция Государственного музея истории религии, посвященная религиям Востока.

⁹⁰Хижняк О.С. Принципы построения новой экспозиции «Религии Востока» и методические основы ведения экскурсий // Культурный предмет в современном музее: хранение, презентация, актуализация. Научно-методический сборник. СПб.: ГМИР, 2011. С.40.

2.3 Специфика презентации искусства и культуры Китая в Государственном Эрмитаже

Параграф полностью посвящен исследованию постоянной экспозиции «Культура и искусство Китая» Государственному Эрмитажу и выявлению особенностей, проистекающих из художественного профиля музея.

Экспозиция, представляющая предметы искусства и культуры Китая в Государственном Эрмитаже, значительно отличается от тех, что были спроектированы в музее ранее. Отличия можно обнаружить при обращении к путеводителю 1959 года⁹¹.

Во-первых, очевидным становится сокращение экспозиционного пространства, выделенного под презентацию историко-художественного наследия Китая. Как мы видим на схематическом плане расположения отделов по этажам (См. Приложение 2), искусство Китая располагалось в залах №№ 18-35 на 3 этаже. Сегодня же официально под культуру и искусство Китая отведен лишь зал № 357 (См. Приложение 3). Размещение предметов культуры, которая развивалась на протяжении нескольких тысяч лет, в одном зале – решение в определенной степени смелое и не вполне удачное.

Во-вторых, изменениям подверглись и временные рамки экспонируемых предметов искусства. На момент издания путеводителя раздел «Культура и искусство Китая» охватывал предметы начиная со Птысячелетия до н.э. и заканчивая серединой XXвека н.э.⁹² Современная экспозиция представляет в общей сложности памятники китайского

⁹¹ *Артамонов М.И.* Государственный Эрмитаж – сокровищница мировой культуры и искусства. Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1959. С.400.

⁹² *Артамонов М.И.* Государственный Эрмитаж – сокровищница мировой культуры и искусства. Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1959. С.165.

искусства, относящиеся к периоду династии Цин (1644-1911), о чем упоминается в описании зала № 357 на официальном сайте⁹³ музея.

Фундаментом любой музейной экспозиции является научно обоснованная концепция, которая задает цель и точно определяет предмет показа – сценарий, идея, которую должна передавать совокупность отобранных музейных предметов. В случае с современной экспозицией культуры и искусства Китая Государственного Эрмитажа подвергать критике концепцию довольно сложно. Причиной тому является отсутствие концепции как таковой.

Экспозиция делает основной акцент на шедеврах искусства Китая и не ставит своей целью показать многообразие художественных приемов, сложность символических образов, историко-культурный контекст возникновения тех или иных предметов. В силу расплывчатости идеи, лежащей в основе данной экспозиции, можно прийти к выводу о том, что представленные музейные предметы в большей степени можно назвать «вещами», а не «живыми экспонатами».

С точки зрения применяемых методов, к данной экспозиции можно скорее отнести систематический метод, характерный для презентации предметов декоративно-прикладного искусства. Именно на этот тип предметов, которыми богата коллекция музея, сделан основной акцент.

Рассмотрим витрины, представляющие предметы из резного дерева, а также различные виды фарфора. Особое внимание необходимо обратить на этикетаж и пояснительные тексты. Подробный сопроводительный материал в рамках данного зала отсутствует, а этикетаж зачастую носит обобщающий характер, объединяя несколько предметов одним наименованием. Проблема этикетажа прослеживается в каждой витрине. Так, в витрине с предметами из

⁹³Описание зала №357 «Культура и искусство Китая» // Официальный сайт Государственного Эрмитажа: [сайт]. URL: http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/buildings/locations/room/B10_F3_H357/?lng=ru/ (Дата обращения: 5.03.2018).

дерева (№ 154) мы видим следующие этикетки: «Изделия из резного бамбука и дерева. XVII-XVIII вв.», «Даосские бессмертные. Дерево, резьба. Китай. XVII-XVIII вв.». Первая объединяет три предмета, в которых ясно прослеживаются некие культурные образы, однако, их дальнейшего раскрытия не происходит. Вторая же описывает два скульптурных изображения даосских бессмертных. При этом какой-либо сопроводительный материал, дающий представление о личности каждого из бессмертных отсутствует. Таким образом, можно прийти к выводу, что информационный потенциал, заложенный в данных предметах, не раскрывается.

Идентичная ситуация наблюдается в витринах с предметами из фарфора. Особо стоит отметить витрину № 146, где на трех полках размещены девять изделий из фарфора, объединенных одной этикеткой – «Изделия из фарфора с монокромной цветной глазурью. Китай. Мастерские Цзиндэжэнь. XVIIIв.». Представленные изделия различаются как по своему стилю, так и по функциональности, однако, никаких дополнительных пояснений обнаружено не было.

Проанализировав экспозицию, можно обнаружить предмет, созданный в Англии в XVIII веке, а именно напольные часы в футляре, выполненные в Восточном стиле. Данный экспонат привносит в экспозицию интересную тему – влияние Китая на культуру Западной Европы. Несмотря на то, что такая тема звучит, она не раскрывается в рамках экспозиции. Для этого требуется введение дополнительных музейных предметов, отсутствие которых на сегодняшний день весьма ощутимо. Наиболее рациональным решением можно обозначить либо удаление этого предмета из экспозиции, либо создание абсолютно новой экспозиции с делением на логические тематические зоны.

В рамках исследования, важен вопрос о зонировании музейного пространства – выделении тематических разделов в пространстве одного зала. Примером тому могут послужить экспозиция «Религии Китая» в

Государственном музее истории религии и раздел «Искусство Японии» в Государственном Эрмитаже. В первом случае отделение экспозиции по истории буддизма от экспозиции по религиозным течениям Китая происходит за счет создания макета молитвенных барабанов. Мы видим, как музейный дизайн способствует логичному построению экспозиционного пространства. Второй случай является особо наглядным, так как он демонстрирует деление пространства с помощью музейного оборудования. Выделяются три тематические зоны⁹⁴, соответствующие разным областям традиционной культуры: искусство буддизма, традиции чайной церемонии и японский военный канон. Витрина, расположенная в центре зала, отделяет произведения буддийского культа от двух других тематических зон.

В пространстве Государственного Эрмитажа привносить изменения в архитектурные решения залов невозможно в силу особого статуса самого здания. Однако принять во внимание тематическое зонирование с помощью музейного выставочного оборудования все же стоит. В зале № 357 находится витрина, в которой представлена двенадцатистворчатая ширма коромандельского лака. В рамках последующих реэкспозиций представляется возможным использование данной витрины для выделения определенных зон для показа музейных предметов.

На сегодняшний день представляется сложным дать какую-либо оценку экспозиции по культуре и искусству Китая Государственного Эрмитажа в силу отсутствия ясной и логичной научно обоснованной концепции. Информационный потенциал предметов, а также их историко-культурный смысл не раскрывается. Художественные особенности предметов, ценные с искусствоведческой точки зрения, также оказываются недостаточно выявленными.

⁹⁴Описание зала №375 «Культура и искусство Японии» // Официальный сайт Государственного Эрмитажа: [сайт]. URL: http://www.hermitagemuseum.org/wps/portla/hermitage/esplora/buildings/locations/room/B10_F3_H375/?lng=ru/ (Дата обращения: 5.03.2018).

Для полноценного анализа деятельности Государственного Эрмитажа в области презентации историко-художественного наследия Китая в музейном пространстве необходимо рассмотреть еще одну экспозицию, которая обозначается как «Культура и искусство Центральной Азии». Основой для нее послужила временная выставка, включавшая в себя множество предметов, обнаруженных в ходе экспедиционной деятельности конца XIX– начала XXвв. Речь идет о выставке «Пещеры тысячи будд: Российские экспедиции на Шелковом пути», которая проводилась в период с 9 декабря 2008 года по 5 апреля 2009 года.

Временная выставка была приурочена к 190-летию Азиатского музея – Института восточных рукописей РАН. Как отмечается в каталоге, выставка является «данью памяти выдающимся путешественникам и ученым, вернувшим миру знания о древних цивилизациях, народах и языках обширного пространства Евразии»⁹⁵. Таким образом, основной акцент в большей мере сделан не столько на презентации историко-художественного наследия, сколько на достижениях в области экспедиционной деятельности.

На выставке представлены разнообразные материалы, привезенные русскими исследователями Центральной Азии – стенные росписи, скульптуры, танки, рукописи на различных живых и мертвых восточных языках, а также многочисленные документы, фотографии, чертежи и карты, акварельные копии и зарисовки росписей.

Организация экспозиционного пространства основывается на территориальном принципе. В залах №№ 351, 359, 360-367 последовательно рассматриваются оазисы на Шелковом пути, начиная от Хотана и заканчивая городом Хара-Хото. Эта последовательность легко прослеживается в каталоге. Однако на экспозиции подобное продвижение не очевидно для посетителя, так как отсутствуют навигационные обозначения, помогающие

⁹⁵Пещеры тысячи будд: Российские экспедиции на Шелковом пути: К 190-летию Азиатского музея: каталог выставки / науч. ре. О.П. Дешпанде. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2008. С.13.

ориентироваться в экспозиционном пространстве. Встает проблема возникновения логических разрывов в общем повествовании. Большая часть залов посвящена особенностям искусства каждой выделенной территории. Также два зала можно в определенной степени назвать мемориальными – Зал № 360, рассказывающей о роли С. Ф. Ольденбурга в экспедиции в Дуньхуан.

В целом представленные на экспозиции памятники являются предметами буддийского искусства. Они представляют собой культовые предметы. Государственный Эрмитаж как музей художественного профиля в первую очередь ставит перед собой цель раскрыть определенные художественные особенности, показать многообразие стилей и техник, продемонстрировать культуру через предметы искусства. Именно поэтому и культовые предметы рассматриваются в большей степени через призму искусствоведения. Религиозный контекст в рамках экспозиции отходит на второй план. Отсюда возникают соответствующие проблемы, связанные с презентацией религиозного наследия в пространстве художественного музея. Необходимо кратко обозначить экспозиционные проблемы.

Культовый предмет, как уже было сказано, теряет весомую часть своего информационного потенциала, когда он оказывается вырванным из культурного контекста. Нивелирование глубинного религиозного смысла, заключенного в предмете, приводит к тому, что предмет культа становится обычной рядовой вещью. Если в Государственном музее истории религии была предпринята попытка неким образом смоделировать храмовый религиозный космос и поместить в него соответствующие экспонаты, то Государственный Эрмитаж идет по совершенно иному пути. Акцент делается на многообразии образов, которое в большей степени подразумевает региональные различия в исполнении фигур божеств. Эти различия при внимательном осмотре действительно ощутимы. Однако сами скульптурные изображения воспринимаются скорее в рамках своей материальности, нежели символизме. Знакомясь с множеством бронзовых скульптур

буддийских божеств, посетитель в первую очередь видит в них предмет искусства, а не предмет, посредством которого можно углубиться в философско-мировоззренческие основы другой культуры.

Перегруженность ряда витрин, отсутствие необходимого количества вспомогательного материала во многом затрудняет осмотр экспозиции для одиночного посетителя.

Стоит выделить витрину, посвященную мистерии Цам, как одну из вызывающих наибольшее количество вопросов. Центральная полка витрины, представляет собой совокупность предметов, используемых во время самой мистерии (цилиндры, четки, ваджры и т.д.). Витрина создает ощущение перегруженности, экспонаты представлены без учета их уникальности и роли в процессе мистерии.

С точки зрения технического воплощения экспозиции, необходимо отметить, что присутствует ряд проблем, нарушающих процесс осмотра экспозиции посетителем. Во-первых, в ряде витрин не учитывается экспозиционный пояс, который отражает особенности восприятия человека. Целый ряд предметов расположен на нижних уровнях, что затрудняет возможность детального рассмотрения экспоната. Возникает проблема перегруженности витрин этикетажом из-за слишком большого количества экспонатов, размещенных в одной витрине. Посетитель теряется перед огромным числом предметов, в особенности, когда значение и символика оказываются не всегда доступными для его понимания. Во-вторых, в ряде залов нарушаются правила безопасного для предметов экспонирования. Так, свиток «Бодхисаттва Манджушри с тысячей рук и тысячей патр» из Дуньхуана, расположен около окна, из которого проникает свет, оказывающий губительное воздействие на использованный в свитке материал, а именно – шелк.

Таким образом, экспозиция Государственного Эрмитажа, представляющая историко-художественное наследие Китая, во многом требуют определенного переосмысления и обновления. На сегодняшний день она лишена ощущения «живой» истории, а представленные экспонаты, несмотря на их уникальность и ценность, теряются в общей череде предметов. Если Государственный музей истории религии в большей степени ориентируется на значения предметов для создания логически завершенного экспозиционного ряда, создающего диалог между предметами и пространством, то Государственный Эрмитаж в силу специфики своего профиля – (Зал №357) отдает предпочтение показу уникальных предметов, при этом неоправданно жертвуя общей линией повествования; в другом случае – экспозиция «Пещеры тысячи будд» отодвигает на задний план религиозную составляющую предметов, тем самым не до конца раскрывая духовно-эстетический потенциал предметов.

Заключение

Для достижения поставленной цели квалификационной дипломной работы, а именно анализа основных методов экспонирования предметов историко-художественного наследия Китая в Государственном Эрмитаже и Государственном музее истории религии, был изучен обширный круг источников, раскрывающих специфику музейной экспозиционно-выставочной деятельности, а также особенности художественного мира китайского искусства.

В первой главе был рассмотрен процесс формирования культурных связей между Россией и Китаем (параграф 1.1), а также особенности китайского философского и религиозного мироощущения в контексте их влияний на становление традиционных для Китая жанров искусства (параграф 1.2). Сведения касательно историко-культурных связей обобщены в таблицу, из которой становятся ясными темпы развития интереса к китайской культуре в русской среде, характер взаимоотношений, а также типология предметов, пользовавшаяся особой популярностью в определенные временные периоды.

Влияние философско-религиозного мировоззрения на становление и последовательное развитие жанров искусства Китая – вопрос, требующий длительного изучения. В рамках данного исследования было необходимо продемонстрировать важность религиозно-философской сферы для проектирования музейной экспозиции. Можно заключить, что в вопросе восприятия искусства Китая, как и всего искусства Востока в целом, зависит от познания особенностей мировосприятия и духовно-эстетических законов развития культуры. Таким образом, именно через особое духовное знание возможно глубинное восприятие предметов китайского искусства, которые заключают в себе столетия философских рассуждений.

Исследование экспозиционной деятельности обозначенных двух музеев, показало, что экспозиция «Религии Китая» в Государственном музее

истории религии своими методами презентации и подходом к интерпретации историко-художественного наследия Китая в большей степени соответствует современным тенденциям в области экспонирования предметов и комплексного метода. Принимая в расчет особенности традиционных культовых предметов, музей стремится к органичному созданию особого духовно-эстетического и историко-культурного контекста, в рамках которого возможно более полное раскрытие религиозно-философской составляющей экспонируемых предметов. Знакомство посетителей с историей религии происходит не только на информационном уровне, но и на когнитивно-эмоциональном как одна из основных целей данного музея.

Анализируя опыт Государственного Эрмитажа в области экспонирования искусства и культуры Китая, приходим к выводу, что ситуация обстоит совершенно иначе. Основные отличительные черты исходят, с одной стороны, из специфики профиля художественного музея, с другой стороны, из особенного статуса самого здания, в котором располагается музей (Зимний дворец). Первая приводит к постановке совершенно иных целей и задач в вопросе презентации историко-художественного наследия разных культур, вторая же сильно ограничивает количество возможных экспозиционных решений, что приводит к снижению мобильности методов музейного дизайна в проектировании экспозиционно-выставочных пространств. Основная цель, поставленная перед собой Государственным Эрмитажем, как предполагаем, должна заключаться в презентации предметов китайского искусства в их многообразии и историко-художественном развитии. Однако данная цель в рамках современной экспозиции музея не осуществляется. Взаимосвязь между предметами, настраивающая посетителя на особый музейный опыт, практически отсутствует. На данный момент актуальным оказывается вопрос уточнения концепции для дальнейшего процесса реэкспозиции.

Исходя из сказанного, можно сделать вывод, что каждый из рассмотренных музеев расставляет акценты в экспозиционном пространстве

согласно специфике своего музейного профиля. Вследствие чего каждый из них представляет свое особое видение культуры и искусства Китая, проявляющееся в репрезентации предметов Востока как материальных источников комплексного знания, включающего в себя аспекты искусствоведения, культурологии, философии и религии. Особого рассмотрения требует вопрос, связанный с методами экспонирования культовых предметов в рамках музейного пространства. Предметы искусства буддизма являются связующим элементом между Государственным музеем истории религии и Государственным Эрмитажем. При анализе экспозиций двух музеев стали очевидными преимущества метода моделирования, применяемого в Государственном музее истории религии. Он в полной мере приближает зрителя к целостному восприятию культуры. Методы Государственного Эрмитажа скорее демонстрирует аспекты историко-художественного наследия Китая, нежели его духовно-эстетическую целостность.

Необходимо отметить, что на современном этапе заметно возрос интерес к культуре Востока, к глубинному познанию, изучению на онтологическом уровне. Отражение только художественно-стилистических особенностей предметов искусства становится недостаточным для посетителя, требующего все большего раскрытия «духовной» сердцевины культуры посредством экспонируемых предметов. Интерпретация культуры в музейном пространстве должна быть направлена на то, чтобы «показать, что делает предмет таким, каков он есть, а не объяснить, что он значит»⁹⁶.

Данное исследование является лишь начальным этапом изучения историко-художественного наследия Китая и его интерпретации как в отечественных музеях, так и в зарубежных.

⁹⁶Сонтаг С. Против интерпретации // Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем, 2014. С.24.

Список использованной литературы

1. *Артамонов М.И., Губчевский П.Ф.* Государственный Эрмитаж – сокровищница мировой культуры и искусства: путеводитель. Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1959. – 415 с.
2. *Белозерова В. Г.* Китайский свиток. М.: ГосНИИР, 1995. – 272 с.
3. *Валери П.* Проблема музеев // Об искусстве. М.: Искусство, 1993. С.205-208.
4. *Васильев Л.* Культы, религии, традиции в Китае. М.: Ломоносовъ, 2017. – 528 с. (История. География. Этнография).
5. *Виноградова Н., Николаева Н.* Искусство стран Дальнего Востока // Малая история искусств. М.: Искусство, 1979. – 375 с.
6. *Воображаемый Восток: Китай «по-русски». XVIII – начало XX века / сост. Соснина О.А.* М.: Кучково поле, 2016. – 216 с.
7. *Галенович Ю.М.* Россия в «китайском зеркале». Трактровка в КНР в начале XXI века истории России и русско-китайских отношений. М.: Восточная книга, 2011. – 416 с.
8. *Демидов В.* Как мы видим то, что видим. Исследование восприятия китайского языка мандарин // История философии. №14. М.: ИФРАН, 2009. С.110-124.
9. *Дзя С.* Выставки китайского искусства в Советском союзе (1930-1960-е гг.) и место в них живописных произведений «Цветы и птицы» // Вопросы музеологии. Искусство. Искусствоведение. 2017. С.72-80.
10. *Евгеньев К.* Выставка китайской живописи // Искусство. №5. 1934. С.148-149.
11. *Жюльен Ф.* Великий образ не имеет формы, или Через живопись — к не-объекту. - М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 368 с.

12. *Завидовская Е.А., Терюкова Е.А.* Академик В.М. Алексеев и музей истории религии (из истории создания экспозиции по истории религий Китая и формирования китайской коллекции ГМИР) // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 15. СПб.: ГМИР, 2015. С.78-105.
13. *Зубко Г.* Искусство Востока: курс лекций. М.: Издательский дом ВКН, 2013. – 450 с.
14. *Кормановская М.В.* Модель пагоды Чистоты из коллекции «Религии Востока» ГМИР: Атрибуция, история, символика // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 11. СПб.: ГМИР, 2011. С.35-47.
15. *Кравцова М.Е.* История культуры Китая. СПб.: Издательство «Лань», 2011. – 416 с.
16. *Кравцова М.Е.* Китайская простонародная картина-няньхуа // Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. СПб.: Издательства «Лань», «ТРИАДА», 2004. С.656-667.
17. *Кузьменко Л.И.* Китайские вещи в обиходе: Мода на восточное в русской городской среде конца 19 – нач. 20 в. // Цветы необычайные. Народная художественная культура России рубежа веков: Культуроведческая перспектива. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С.339-356.
18. *Кузьменко Л.И.* Китайский фарфор XVII-XVIII вв. М.: ГМВ, 2009. – 200 с.
19. Лексикон современного искусства / Под ред. А.А. Никоновой и М.В. Бирюковой. СПб.: Издательство РХГА, 2010. – 111 с.
20. *Лукин А.В.* Россия и Китай: Четыре века взаимодействия. История, современное состояние и перспективы развития российско-китайских отношений. М.: Весь мир, 2013. – 706 с.

21. *Мазурина В.Н.* Китайский лубок из собрания Государственного музея истории религии: каталог. СПб.: Издательско-Полиграфический центр СПбГУТД, 2015. – 96 с.
22. *Малиновский К.В.* История коллекционирования живописи в Санкт-Петербурге в XVIII веке. СПб.: Крига, 2012. С. 29.
23. *Малявин В.В.* Буддизм и китайская традиция (к проблеме формирования идеологического синкретизма в Китае) // Этика и ритуал в традиционном Китае. Сборник статей. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. С.256-274
24. *Мартынов А.С.* Конфуцианская личность и природа // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М.: Наука, 1983. С.180-192.
25. *Мороз Н.В.* Восприятие искусства как основа формирования художественной культуры личности / [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://academic.ru>
26. *Поляков Т.П.* Как делать музей? (О методах проектирования музейной экспозиции). М., 1997. – 174 с.
27. *Пчелянская Т.М.* Краткий экскурс к основам музеологии // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 15. СПб.: ГМИР, 2015. С. 153-163.
28. *Саймон Н.* Партиципаторный музей. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 368 с.
29. *Соколов-Ремизов С.* Изобразительное искусство Китая: Словарь-справочник. М.: ЛЕНАНД, 2018. – 160 с.
30. *Солонин К.Ю.* «Отсутствие мыслей» и чань-буддийское учение об уме // Философские науки. № 11. М.: Гуманитарий, 2004. С.103-121.
31. *Сонтаг С.* Против интерпретации // Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 352 с.

32. *Сычев В.Л.* К вопросу о происхождении и значении жанра «цветы и птицы» в китайской живописи // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. С.99-105.
33. *Терюкова Е.А., Завидовская Е.А., Хижняк О.С.* В. М. Алексеев о методах исследования китайской народной картины // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 16. СПб.: ФГБОУВПО «СПбГУТД», 2016. С.106-125.
34. *Тихвинский С.Л.* Русско-китайские отношения в XVIII в. Т. 1: 1700-1725. М.: Наука, 1978. – 704 с.
35. *Торчинов Е.* Введение в буддизм: лекции. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 352 с.
36. *Философия музея: учеб. пособие / под ред. М. Б. Пиотровского.* М.: ИНФРА-М, 2017. – 192 с.
37. *Хижняк О.С.* Буддийская коллекция Государственного музея истории религии [каталог]. СПб.: Издательско-Полиграфический центр СПбГУТД, 2008. – 74 с.
38. *Хижняк О.С.* Выставка предметов буддийского культа // Ритуал и ритуальный предмет. СПб.: ГМИР, 1995. С.120-126.
39. *Хижняк О.С.* Принципы построения новой экспозиции «Религии Востока» и методические основы ведения экскурсий // Культурный предмет в современном музее: хранение, презентация, актуализация. СПб.: ГМИР, 2011. С.24-39.
40. *Хижняк О.С.* Путеводитель по экспозиции «Религии Востока». Буддизм, конфуцианство, даосизм, синтоизм. ГМИР. СПб.: Каламос, 2012. – 32 с.

41. *Хижняк О.С.* Символизм культовых предметов: архаичные истоки и буддийское значение // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 15. СПб.: ФГБОУВПО «СПбГУТД», 2015. С.136-142.
42. *Хижняк О.С.* Сукхавати - Чистая земля будды Амитабхи. СПб.: ГМИР, 2008. – 15 с.
43. *Хижняк О.С.* Теоретические и методические основы изучения культовых памятников (на материалах буддизма) // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 16. СПб.: ФГБОУВПО «СПбГУТД», 2016. С.229-246.
44. Художественная выставка Китайской Народной Республики. Каталог. М.; Л., 1950. – 122 с.
45. *Шапиро Ю.Г.* Культура и искусство Китая. Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1959. – 53 с.
46. *Шелестова Е. Н.* О понимании «духа природы» в пейзажном искусстве Китая и Японии // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. С.243-261.
47. *Щербакова Т.И.* Аспекты экспонирования культовых предметов архаических и традиционных обществ // Труды Государственного музея истории религии. Выпуск 11. СПб.: ИПЦ СПбГУТД, 2011. С.139-147.
48. *Denise P. Leidy* Chinese Decorative Arts. The Metropolitan Museum of Art. Bulletin V.55. No.1. Summer. 1997. 78 p.
49. *Taborsky E.* The Discursive Object // Objects of Knowledge. Ed. by S. Pearce. London; Atlantic Highlands, 1990. P. 50-77 (New Research in Museum Studies: An International Series)
50. Информационный портал о культурах Востока: [Электронный ресурс]. URL: <http://azialand.ru/kitajskaya-kalligrafiya/>

51. Китайские горизонтальные свитки // Официальный сайт Музея Метрополитен (Нью-Йорк, США) [сайт]. URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/chhs/hd_chhs.htm
52. Описание зала № 357 «Культура и искусство Китая» // Официальный сайт Государственного Эрмитажа: [сайт]. URL: http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/buildings/locations/room/B10_F3_H357/?lng=ru/
53. Описание зала № 375 «Культура и искусство Японии» // Официальный сайт Государственного Эрмитажа: [сайт]. URL: http://www.hermitagemuseum.org/wps/portla/hermitage/esplere/buildings/locations/room/B10_F3_H375/?lng=ru/

Приложение 1

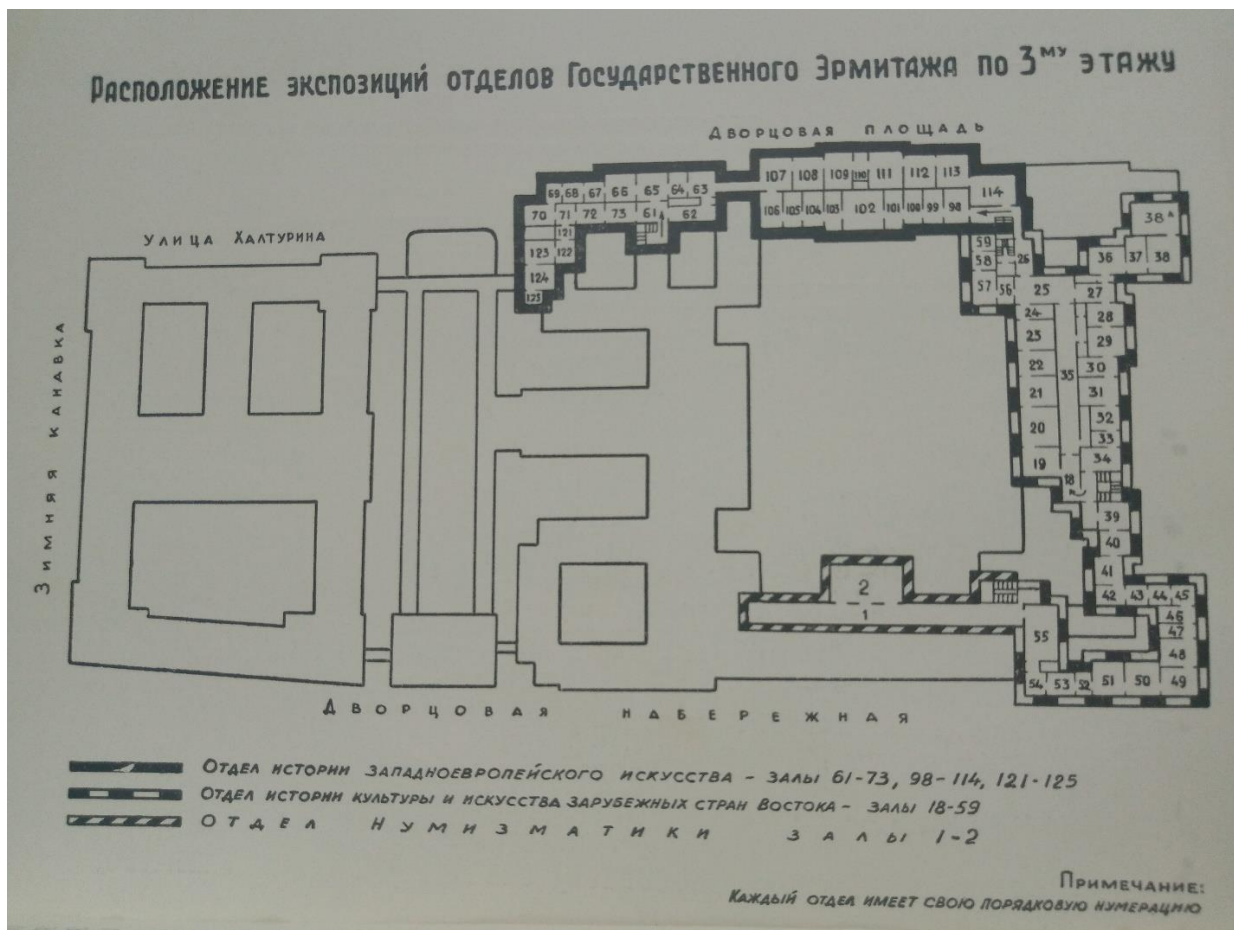
Хронологический период	Характер взаимоотношений России и Китая	Тип предметов и явлений
Вторая половина XVII века	Начало зарождения отношений, установление торговых связей	Постепенное появление в России предметов декоративно-прикладного искусства из Китая, а также шелков, чая, специй,
Первая половина XVIII века	Укрепление торговых связей, начало появления первых частных коллекций предметов китайского искусства	продолжающийся интерес к декоративно-прикладному искусству; коллекционирование живописи и скульптуры
Вторая половина XVIII века	Интерес к культуре Китая представлен исключительно в аристократической среде	внимание обращено на предметы декоративно-прикладного искусства; распространение стиля шинуазри; интереса к философским трудам Китая
Первая половина XIX века	С укреплением торговых связей интерес к китайской	популярность декоративно-прикладного искусства;

	культуре постепенно выходит за рамки среды знати	стилистические влияния заметны в дизайне мебели
Вторая половина XIX века	Развитие торговых отношений делает китайские предметы более доступными для населения; Начало научно-исследовательской и экспедиционной деятельности в контексте становления отечественного Востоковедения	активно распространяющиеся модные тенденции (элементы китайского костюма и аксессуаров);
Рубеж XIX-XX вв.	Художественные влияния	Проявление китайского стиля в интерьерах и мебельном дизайне
Первая половина XX века	Усиление художественных влияний, использование сюжетов в искусстве русского авангарда	обращение к традиционному китайскому лубочному искусству; Театральные эксперименты (обращение к китайскому театру)
Вторая половина XX века	Мощный культурный обмен, имеющий политико-	Интерес к китайскому театру, активная выставочная

	идеологический характер	деятельность в музеях
XXI век	Активное культурно- языковое взаимодействие	Изучение китайского языка и культуры

Приложение 2

Культура и искусство Китая – Залы №№ 18-35



Приложение 3

Культура и искусство Китая – Зал № 357

Культура и искусство Центральной Азии – Залы №№ 351, 359, 360-367

