

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

У М. Проектирование выставок китайского искусства в советских художественных музеях: от коллекционного к проблемному методу // Культура и искусство. 2024. № 6. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.6.70750 EDN: DUVGLM URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70750](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70750)

## Проектирование выставок китайского искусства в советских художественных музеях: от коллекционного к проблемному методу

УМэн

аспирант; кафедра Искусствоведения и педагогики искусства; Российский государственный университет имени А.И. Герцена

191186, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48, корп. 6, каб. 57

✉ wumeng101@rambler.ru



[Статья из рубрики "Прикладная культурология"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0625.2024.6.70750

### EDN:

DUVGLM

### Дата направления статьи в редакцию:

15-05-2024

**Аннотация:** Объект исследования – китайское изобразительное искусство, представленное в советских музеях, музейная практика и научный дискурс, сложившийся вокруг изучения китайского искусства в СССР. Предмет исследования – специфика проектирования выставок китайского искусства советских художественных музеев и вопросы ее исторической трансформации. Предложен анализ ряда выставочных мероприятий, прошедших в советских музеях и посвященных китайскому изобразительному искусству. В ходе рассмотрения темы прослеживаются такие вопросы, как факторы, оказавшие влияние на методы советских ученых по планированию китайских экспозиций, степень их эффективности в отношении коммуникации советского зрителя и произведений китайского изобразительного искусства. На этом материале проводится реконструкция процесса трансформации подходов советских искусствоведов к презентации и коммуникации в сфере искусства КНР. Используется сравнительно-исторический метод, который позволяет осуществить сравнительный анализ раннесоветского и позднесоветского периодов с целью осмыслиения вопросов эволюции

научных знаний об искусстве Китая, подходов к его исследованию, музейной презентации и коммуникации в этой сфере. Применяется описательный метод анализа выставочных мероприятий и коллекций китайского изобразительного искусства в советских музеях. Впервые обобщен характер советских музейных исследований китайского изобразительного искусства, выявлены подходы советских исследователей к презентации и коммуникации в сфере изобразительного искусства Китая, прослеживается их историческая трансформация. Основные выводы проведенного исследования состоят в следующем. Характер эволюции подходов советских исследователей к презентации и коммуникации в сфере изобразительного искусства Китая в музеях СССР определяется движением к развитию глубоких научных представлений, которые в позднесоветский период обеспечивают надежную базу для эффективной реализации тех или иных подходов к экспозиционному планированию, усложнению выставочных мероприятий, движением советской музеологической теории от идеологизированного взгляда на экспозиционный материал как на средство воспитания гражданина новой формации, к восприятию самостоятельной художественной идеи экспозиционных произведений. Со второй половины 1980-х гг. в СССР формируются новые принципы художественной коммуникации зрителя и произведения изобразительного искусства: на передний план выводится самостоятельная художественная идея экспозиционных произведений, что обеспечивает благоприятные условия для восприятия советским зрителем традиционной китайской эстетики как отдельного феномена древней и самобытной культуры Китая.

**Ключевые слова:**

китайское искусство, музей, китайская коллекция, экспозиция, выставка, музейная коммуникация, презентация предметов искусства, советское музееведение, художественная коммуникация, китайская эстетика

Вопросы проектирования выставок китайского искусства в советских художественных музеях представляют большой интерес для изучения процессов формирования, становления и развития в России общих и научных представлений о китайском искусстве. В советский период создается крепкий фундамент, на котором выстраивается партнерский диалог и сотрудничество двух стран в области культуры. В результате советское общественное сознание получает первый опыт знакомства и восприятия китайской эстетики, а в научных кругах СССР развиваются основные направления музейных исследований китайского искусства.

Данная тема представляет большой интерес для изучения, тем не менее, до сих пор существует сравнительно небольшое количество трудов, которые дают представление о некоторых вопросах, касающихся истории советско-китайского сотрудничества в области музейного дела [7], развития теории и практики изучения китайской традиционной живописи в музеях СССР [5], истории формирования коллекций китайского изобразительного искусства в советских художественных музеях [4]. Большой интерес представляет предложенный исследователем Дзя Сяолу анализ наиболее крупных выставок советского времени [3; 2] и вопросов художественной коммуникации в рамках тех или иных выставочных мероприятий [4]. Реконструкция истории формирования научных представлений об искусстве Китая и формирования коллекций в советских музеях неизбежно приводит исследователей к необходимости выделения основных

периодов. К сожалению, этот аспект до настоящего времени остается почти не изученным: так, в своем диссертационном исследовании Дэя Сяолу фокусируется на вопросах художественной коммуникации и презентации произведений китайского искусства и произведений живописи «цветы и птицы» в музеях советского периода, ограничиваясь 1930-1980-ми гг., Д.А. Кузьминых выделяет основные периоды советско-китайского сотрудничества в области музейного дела. Несмотря на то, что имеющаяся научная литература не освещает трансформацию презентации и коммуникации в области изобразительного искусства Китая в советских музеях, она может служить надежным фундаментом для изучения этого аспекта. В рамках настоящего исследования осуществляется сравнительный анализ раннесоветского и позднесоветского периодов с целью осмыслиения вопросов эволюции научных знаний об искусстве Китая, подходов к его исследованию, музейной презентации и коммуникации в этой сфере.

К моменту возникновения СССР в Российской империи уже были сформированы первые представления об искусстве Китая, однако их появление носило весьма фрагментарный и несистемный характер. Раннесоветский период стал этапом накопления научных сведений в этой области, в это время также происходит активное формирование музейных коллекций. Ведущие государственные музеи становятся центрами изучения, коллекционирования и экспонирования произведений китайского искусства. По мере накопления научных представлений происходит оформление научных школ искусствознания, проводятся первые масштабные выставки китайского искусства. Позднесоветский период, безусловно, демонстрирует эволюцию теории и практики экспонирования и изучения искусства Китая. Характер этой эволюции прослеживается в первую очередь в подходах советских исследователей к музейной презентации и коммуникации предметов искусства. В этой связи можно привести сравнение между наиболее крупными выставочными мероприятиями раннесоветского и позднесоветского периода.

Одной из самых ранних масштабных выставок искусства Китая в СССР стала экспозиция 1934 г., которая прошла в двух крупнейших советских городах: Москве и Ленинграде. Особенности этого выставочного мероприятия посвящено исследование Дэя Сяолу «Выставка китайской живописи в отзывах посетителей (Государственный Эрмитаж 1934 год)» [2].

По мнению ученого, результаты выставки были неоднозначны. С одной стороны, многие восприняли произведения восторженно, с восхищением отмечали красоту и самобытность китайской живописи. С другой стороны, в глазах неподготовленной массовой аудитории очень не хватало разъясняющих информационных материалов, которые могли бы помочь понять специфику китайской эстетики и художественной мысли. Отсюда возникают существенные «искажения в восприятии и определенное непонимание китайской живописи» [2. С. 96]. Подобные результаты выставки ярко иллюстрируют особенности подходов советских музеев к презентации и коммуникации в сфере изобразительного искусства Китая.

Указанные выше проблемы были связаны с рядом факторов. Одним из важнейших можно считать значительные различия между художественной эстетикой советского общества и эстетикой предметов, представленных на выставке. Выставка 1934 г. была одним из первых опытов восприятия массовым сознанием в России изобразительного искусства Китая. Советскому посетителю музея жизненно не хватало знаний о китайской культуре, искусстве и живописи [2]. Проблема была в том, что этих знаний не было и еще долго не могло появиться ни у массовой аудитории, ни у научных работников, сотрудников музея,

организаторов выставки. В данном случае отдельного упоминания заслуживает тот факт, что выставку привез в СССР выдающийся художник Сюй Бэйхун, то есть в организацию мероприятия китайская сторона была вовлечена в весьма значительной степени, не только на уровне чиновников, но именно при непосредственном участии деятелей искусства. Проблема состояла в том, что и с китайской стороны существовала неготовность к организации подобных мероприятий ввиду слабой развитости на тот момент музейного дела: «В начале века существовало лишь несколько музеев, сложившихся на базе средневековых собраний живописи и разнообразных редкостей. Но и они были плохо оборудованы и не располагали условиями, необходимыми для хранения экспонатов. Только после 1949 г. началось расширение и строительство новых музеев, отвечающих современным научным требованиям.» [1]

Выставка 1934 г. ярко продемонстрировала проблемы коммуникации между китайскими и советскими организаторами в области музейного дела. Так, например, очевидно, что экспозиционный материал был организован в соответствии с историческим принципом, однако китайские художники не предоставили каких-либо разъясняющих сведений о тех или иных художниках, общих принципах китайской традиционной живописи. То, что в глазах китайских художников было само собой разумеющимся, для советского восприятия было непонятной экзотикой. Очевидно, что советские зрители, которые представляли собой узкую прослойку профессиональных деятелей искусства, считали подобные нечасто проходящие выставочные мероприятия редким, ценным опытом соприкосновения с китайской школой живописи. Они видели в таких экспозициях возможность научиться новым художественным методам, получить знания о них, однако отзывы явно свидетельствуют о неподготовленности профессиональных кругов к восприятию материала.

Ставить также остановиться на еще одном ключевом аспекте, из-за которого предметы китайского искусства, представленные на выставке 1934 г., остались искажены и не поняты. Речь идет о несовпадении советского и китайского общества с точки зрения оценки произведения искусства и художественного сознания. Художественный вкус есть не только индивидуальное, но и общественное явление, представляющее собой социальную норму. Художественное сознание Китая и СССР 30-х гг. было сформировано принципиально различающимися идеологическими установками и ценностями.

Трансформацию общественных вкусов в СССР того времени происходит под сильным влиянием идеологии. Этот факт можно проследить и в эволюции методов и технологий создания музейных экспозиций. Во второй половине 20-х - начале 30-х гг. происходит становление двух методов проектирования, которые основывались во многом на необходимости идеологизации задач музеев и взгляда на музейный предмет. Уже в первое десятилетие установления советской власти формируется коллекционный подход, в рамках которого музейные предметы получают новое прочтение – в качестве средств выражения тех или иных идей. Эти представления далее получили развитие в 20-х – 30-х гг. Музейно-образный метод формировался в соответствии с тем, что советскому музею требуются «не самодовлеющие вещи, а нужен показ вещей в массово-просветительских целях» [9]. Дальше в этих взглядах пошел М. В. Фармаковский, по мнению которого советскому музею нужна была «идеологизация» выставочного материала, которую могли обеспечить «дополнительная экспозиция» и «объяснительные тексты» [9]. Во второй половине 1920-х годов изменилась определяющая задача музеев и, следовательно, роль музейного предмета. Это наглядно продемонстрировал еще один новый метод проектирования экспозиций – иллюстративно-тематический. Предложенный подход опирался на представления о том, что в своей экспозиционной деятельности советские

музеи в первую очередь должны «в наглядной форме представить закономерный ход революционного процесса» [9]. Все это делало востребованную интерпретацию музейных экспонатов в контексте советской эпохи, с учетом идеально-просветительских задач, «продвижения» в массы коммунистической идеологии. В этой связи одним из ведущих направлений выставочной деятельности становится экспонирование актуальных и современных живописных произведений, созданных советскими художниками в стиле соцреализма.

Соцреализм становится эталоном, задающим высокую художественную ценность произведения. В этом аспекте привезенные в СССР для выставки 1934 г. произведения китайской живописи представляли по своему характеру большую сложность для экспонирования и для зрительского восприятия. Отвлеченность сюжетов классических произведений китайской живописи гохуа, их оторванность от реалий жизни общества делали невозможным для сотрудников музеев их интерпретацию с точки зрения популяризации представлений о социалистическом обществе, что исключало использование иллюстративно-тематического и музейно-образного методов. Соответственно, выставка 1934 г. была организована с применением коллекционного метода, где все произведения были систематизированы по разделам с целью показать естественно-историческое развитие живописи Китая.

Возвращаясь к вопросу о восприятии советским зрителем китайской живописи, представленной на этой выставке, нужно отметить значительное несоответствие зрительских ожиданий и запросов принципам и методам организации выставочного материала, его сюжетной специфике. Посетители музеев во многом были не готовы к восприятию отвлеченных сюжетов, не имевших, с его точки зрения, связи с жизнью общества и не несших каких-либо просветительских идей. Активно развивавшиеся на тот момент музейно-образный и иллюстративно-тематический методы создали в общественном сознании той эпохи определенный канон, и выставка 1934 г. ему не соответствовала. В отличие от нее подавляющее большинство выставочных мероприятий того времени успешно решало задачи включения искусства в советскую идеологическую систему. Организаторы данного мероприятия не смогли идеологизировать предметы китайской живописи и придать им современное звучание, а многие зрители, в свою очередь, не были готовы к чистому восприятию эстетики, их художественный вкус был ориентирован на современное искусство как орудие пропаганды. Последующая трансформация практики проведения выставок китайского изобразительного искусства в СССР имела позитивный характер, обусловленный рядом факторов. С 1949 г. происходит:

- сближение двух стран в идеологическом плане в результате установления в Китае коммунистической власти и образования КНР;
- сближение КНР и СССР в художественной сфере: формирование схожих вкусов и художественных ценностей, развитие в КНР соцреализма как основного направления в искусстве;
- сближение двух стран в музейной сфере: интенсификация контактов и сотрудничества, стремительное развитие в КНР музейного дела под влиянием советского музееведения.

В результате уже с 50-х гг. на выставках появляются не только произведения китайской традиционной живописи, но и современные работы, написанные в стиле соцреализма, близкие вкусам, ожиданиям и восприятию советского общества. Эти мероприятия отличаются и большей информационной содержательностью. Со стороны как советских, так и китайских организаторов наблюдается стремление к установлению диалога, в ходе

которого советские исследователи получают доступ к ценным сведениям, касающимся принципов китайской живописи, творчества отдельных китайских художников.

Одним из самых значимых выставочных мероприятий по китайскому искусству, состоявшихся в СССР в 50-х гг., была художественная выставка Китайской Народной Республики 1950 г. В процесс организации этой экспозиции было вовлечено сравнительно большое число выдающихся деятелей из разных профессиональных сфер, от дипломатов до деятелей искусства. Анализ каталога выставки [10] показывает, насколько большую роль в организации этого мероприятия сыграли китайские художники и искусствоведы. Так, в составлении каталога принимали участие лишь китайские специалисты: Чжэн Чжэнь-До, Ван Чжэнь-До, Чжан Хэнь, Ли Хун-Цин.

Выставка состояла из трех разделов, которые включали старое искусство, новое искусство и современные художественные ремесла. Раздел современного искусства был составлен художниками Янь Хань, профессором Центрального Художественного Института в Пекине, и Дай Цзэ, старшим преподавателем Центрального Художественного Института в Пекине. Небольшое предисловие было подготовлено Ван Е-Цю. На четырех страницах дается краткое представление о выставке, ее структуре, а также о китайском искусстве, как классическом, так и современном. Рассказывая о задачах выставки, Ван Е-Цю указывает, что для китайского народа важно показать в Москве произведения древних мастеров и современного искусства, «зародившиеся в условиях героической борьбы китайского народа» [10. С. 8].

На с. 9-12 каталога размещен текст под названием «О современном изобразительном искусстве Китайской Народной Республики», его автором выступил Янь Хань. Исследователь также рассматривает искусство Китая в контексте революционного движения, борьбы с феодализмом и капитализмом. Автор отмечает важность искусства как инструмента воодушевления китайского народа на борьбу за преобразование старого мира. Он обращается к творчеству и общественной деятельности Лу Синя, который подчеркивает идею сближения художественной сферы с жизнью народа. Трансформация традиционных представлений об искусстве в Новом Китае состоит в том, что творчество художников становится тесно связанным с конкретными политическими задачами, начинает отображать жизнь и борьбу народа, воплощать его идеалы и надежды. Художники обращаются к популярным формам искусства и вносят в них новое содержание, делая его всенародным, стремясь с помощью художественных методов просвещать широкие массы. По мнению автора статьи, дальнейшее развитие китайского искусства должно идти по пути освоения принципов реализма и советского художественного опыта. Считая искусство важной составляющей в деле строительства КНР, автор определяет следующий круг задач: внедрение опыта советского искусства, наполнение практическим содержанием строительства нации, использование и освоение классического национального искусства Китая.

Третий вводный текст в каталоге написан ответственным редактором издания, искусствоведом О.Н. Глухаревой. Статья посвящена в целом обзору художественной выставки КНР. Автор во многом повторяет идеи коммунистического строительства Китая и ценности российско-китайской дружбы, схожим образом, что и Ван Е-Цю. Глухарева отмечает тот интерес и внимание, которые советское общество проявляет к китайской культуре. В основе организации материала экспозиции былложен исторический принцип: произведения китайского искусства показаны в их последовательном историческом развитии, начиная с памятников, относящихся к III тыс. до н.э. и заканчивая творчеством современных художников и мастеров прикладного искусства

КНР. Помимо того, на выставке была представлена отдельная экспозиция, посвященная отдельным этапам борьбы китайского народа за независимость.

Древнейшее искусство страны было представлено археологическими находками, сделанными на севере страны, в частности, расписная керамика из провинции Ганьсу, памятники, найденные в Аньяне в ходе раскопок, бронзовые сосуды, изделия из камня. Рассматривая эволюцию китайского древнего искусства, Глухарева отмечает трансформацию от чисто символических изображений к произведениям, более жизненным и непосредственно отражающим реальные явления окружающей жизни. Краткий обзор разделов выставки и наиболее репрезентативных экспонатов дает представление о многих ценных предметах и о находках китайских археологов, сделанных в недавнем времени. Это мероприятие, таким образом, открывало для широкой публики сравнительно новые находки и достижения китайской археологии. Затрагивая вопрос о древней живописи, советский исследователь дает сведения о том, что старая живопись Китая отличается условным характером, имея целью не столько изображение реальной жизни и людей, сколько воплощение в условной форме переживаний и чувств художника, возникающих в процессе соприкосновения с природой. Основной вывод, который делает автор статьи, состоит в том, что феодальная живопись Китая изображает человека, который подавляется могущественной природой, образ активного строителя жизни и преобразователя природы не находит в ней места.

Рассмотрение выставленных предметов с искусствоведческой точки зрения сопровождается кратким описанием историко-культурных особенностей той или иной эпохи, что позволяет читателю каталога и посетителю выставки лучше понять условия формирования и развития китайского искусства. Автор уделяет большое внимание новым тенденциям в китайском искусстве начала XX в. Отход от старых живописных принципов и развитие новых приемов письма рассматривается на примере творчества Сюй Бэйхуна, Ци Бай-ши. Формирование прогрессивного направления в искусстве прослеживается, начиная с просветительской деятельности Лу Синя, повторяется мысль о том, что Лу Синь призывал к освоению советского опыта. Графика названа подлинно массовым искусством, которое получило в КНР исключительно широкое распространение. По мнению исследователя, плакаты, гравюры, карикатуры и пр. стали подлинным оружием в освободительной борьбе Китая. С большим вниманием Глухарева рассматривает творчество молодых художников, работающих в технике масляной живописи – Янь Ханя, Дай Цзэ, Дун Си-вэня. Положительное впечатление производят такие черты нового китайского искусства, как патриотизм, реалистичность и жизненность, молодые мастера интересно и хорошо показывают жизнь китайского народа и воплощают образы людей Нового Китая. Кроме того, автор статьи высоко оценивает стремление китайских художников отходить от традиционных канонов и искать новые творческие пути.

Оценивая современные произведения художественного ремесла, Глухарева, наоборот, выражает радость по поводу способности современных китайских мастеров сохранять технику и традиции ранних народных мастеров. По мнению исследователя, в сравнении с другими сферами искусства, например, живописью, в работах мастеров художественного ремесла сдвиги в искусстве страны еще недостаточно выражены. Делая обзор представленных на выставке экспонатов, она обращается именно к тем произведениям, которые реалистически изображают сцены жизни и образы вождей. Оценивая эволюцию китайского искусства, Глухарева высоко оценивает художественное наследие страны, однако считает, что в современную эпоху именно реалистическое искусство, выражающее идеи марксизма-ленинизма, является наиболее перспективным путем

будущего развития искусства нового Китая [\[10\]](#).

Каталог предметов, размещенный на с. 25-153 демонстрирует серьезные масштабы выставки. Разделы каталога организованы по тематическому принципу: керамика, бронза, нефриты и пр. Если основная часть разделов дает перечень предметов, исходя из их датировки, раздел керамики организован более сложным образом. Сначала приводится список предметов, объединенных в подразделы не только по историческому принципу, но и по месту их обнаружения. Описание предметов очень краткое. Особенно, если говорить о наиболее древних предметах, которые были сравнительно недавно обнаружены китайскими археологами. Например: «Сосуд расписной. Глина» [\[10, с. 27\]](#). Не столь древние экспонаты сопровождаются более развернутыми комментариями. Например: «Сосуд для вина в форме чайника. Сев. династия Вэй. Фарфор. Темно-желтая глазурь. В. 5,5, дл. 6,5» [\[10, с. 31\]](#). Для некоторых предметов присутствует указание места производства.

Последнюю часть каталога составляет раздел иллюстраций. В числе 44 иллюстраций приводится как древняя, так и современная живопись, примечательно, что акцент делается именно на современное искусство. Из работ старых мастеров в список иллюстраций попала всего 1 картина, тогда как новое искусство представлено 27 работами.

В целом издание производит очень большое впечатление: видны результаты проделанной работы по сбору и представлению коллекции. Тем не менее, с точки зрения именно представления выставочного материала, каталогу не хватает информативности. Включение в состав каталога иллюстраций, безусловно, является правильным подходом к презентации материала, что можно считать нововведением по сравнению с аналогичными изданиями более раннего времени. В то же время описание предметов остается малоинформационным. Нет сведений о символике тех или иных орнаментов и мотивов. Кроме того, явно не хватает словаря терминов. В издании довольно часто используются формулировки типа: «синяя птичка и цветы фу жун», «сосуд типа «цзунь», «сосуд типа «гу», «сосуд типа «доу», «треножник типа «ли», «треножник типа «дин» и т.д. Безусловно, довольно существенная часть описания предметов остается непонятной советскому зрителю и требует дополнительных разъяснений. И все же безусловным достоинством этого каталога является, как мы уже отмечали, включение сравнительно большого иллюстративного блока, основной упор в котором составители делают на современное искусство.

Безусловно, это и другие мероприятия 50-х гг. свидетельствуют о более продуктивном и успешном сотрудничестве китайских и российских искусствоведов, выступивших в роли организаторов выставки, что позволило обеспечить грамотную презентацию материала и благоприятные условия для его восприятия со стороны неподготовленного массового зрителя. Важными тенденциями можно считать не только повышение качества организации выставок, использование современных методов проектирования, но и усложнение подобных мероприятий, как с точки зрения жанрового разнообразия материала, так и в отношении географического разнообразия передвижных выставок.

События «культурной революции» (1966 по 1976 гг.) в Китае оказали негативное влияние на развитие теории и практики проведения выставок китайского изобразительного искусства в СССР. С 1966 г. происходит:

- значительное уменьшение контактов двух стран в музейной сфере;

· значительное расхождение КНР и СССР в плане развития музейной теории: разрушение установленной музейной системы в КНР [8] и формирование новых методов и принципов создания музейных экспозиций в Советском Союзе.

С начала 80-х гг. XX в. сближение двух стран приводит к новому всплеску интереса советских музеев к китайскому искусству. В качестве примера может служить московская выставка 1984 г. «Современное изобразительное искусство Китая». Уже на этом мероприятии проявилась новая тенденция в подходах советских искусствоведов к презентации и коммуникации в сфере китайского искусства. «Выставленные работы были поданы публике как переосмысление китайской традиционной живописи, отвечающей современным вызовам.» [7. С. 49] Предметы китайского изобразительного искусства в позднесоветский период перестают позиционироваться организаторами выставок как имеющие идеологическую нагрузку. Эти изменения были связаны с новым этапом в развитии советской музейной теории. Значимым свидетельством преобразований стало постановление ЦК КПСС «О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся» от 1964 г. В этом документе прозвучала критика актуальных музейных экспозиций, фундаментом которых вот уже почти 30 лет выступали иллюстративно-дидактические принципы. Революция в музейном проектировании начиналась с разработок Е. А. Розенблюма по технологиям музейного натюрморта, которые дали возможность «трансформировать предметные результаты человеческой деятельности в духовные ценности и идеалы», создавать экспозиционные произведения с самостоятельной художественной идеей» [9].

Поиск самостоятельной художественной идеи предопределил не только смену подходов к музейной презентации китайского искусства, но и сформировал новые вкусы и ожидания советского зрителя, который стремился не столько к восприятию идеологически обусловленных культурных доминант советского общества, сколько к опыту соприкосновения с некой содержательной и смысловой целостностью китайских предметов искусства, носящей самостоятельный характер. Указанные принципы систематически реализуются в организации и проведения выставок изобразительного искусства Китая, начиная со второй половины 80-х гг. XX в. Ярким примером является экспозиция 1987 г., посвященная китайской народной картине. Нужно отметить, что проведению мероприятия предшествовала довольно длительная предварительная научно-реставрационная работа, которую осуществили сотрудники Всероссийского художественного научно-реставрационного центра им. академика И. Э. Грабаря совместно с китайскими специалистами [6]. Эта деятельность стала не только значимым этапом организации самой экспозиции, но, по сути, послужила ее фундаментом, обеспечив научную базу, которая помогла советским искусствоведам донести до массового зрителя художественные особенности предметов в их связи с культурно-историческим контекстом.

Автором вступительной статьи к восьмидесятистраничному каталогу выставки выступил не китайский искусствовед, а куратор мероприятия Л. И. Кузенко. В статье дается ценный материал, отражающий результаты проделанной научно-реставрационной работы, который служит уникальным источником достоверных сведений о китайском лубке как феномене китайской культуры и искусства. В частности, рассматривался вопрос об изобразительной символике картин нянъхуа: коннотациях таких образов, как бамбук, олень, бабочка и др. [6] В рамках данного выставочного мероприятия был реализован целый ряд задач: обеспечены условия для правильного восприятия советским зрителем символики произведений китайской живописи, а соответственно, тех

смыслов, которые китайские художники вкладывали в свое творчество; созданы условия для повышения грамотности советской аудитории в области теории китайской народной картины – для этой цели был осуществлен анализ этого феномена в сравнении с европейской живописью. Кроме того, заслуживал внимания подход организаторов к материалу как к источнику представлений по истории народов Китая.

Во вступительной статье к каталогу выставки [6] кратко рассматривалась история *няньхуа*, особенности стилистики, основные сюжеты картин, их функции в китайской культуре. Заслуживают внимания и заметки о национальном китайском театре. В статье дана типология *няньхуа*, что показывает связь лубка со многими сферами духовной культуры Китая – литературой, театром и пр. Отмечая поразительное разнообразие тем, персонажей и сюжетов *няньхуа*, Л.И. Кузьменко называет их «энциклопедией китайской истории, общества, культуры, художественных принципов. Любопытно то, что исследователь фокусируется исключительно на задаче выявления художественной и культурной ценности *няньхуа*. Феномен народной картины рассматривается без какой-либо связи с идеологическим дискурсом в отличие от научных работ 50-х – 60-х гг. (И.Ф. Муриан, Н.А. Червовой и др.), в которых *няньхуа* в первую очередь позиционировались в качестве инструмента политической агитации и воспитания масс.

Отдельный раздел каталога был посвящен рассмотрению вопроса об изобразительной символике картин *няньхуа*: коннотациях таких образов, как дракон, бамбук, олень, черепаха, бабочка, жаба, летучая мышь, карп, павлин, сосна, лотос, гранат, персик, пион и др. Каталог выставки имел большую теоретическую и практическую ценность, в частности, в связи с тем, что отдельный раздел в нем был посвящен проблеме реставрации китайской народной картины. Автором этого очерка выступил Л.В. Хван. Исследователь кратко рассмотрел вопросы зарождения методики реставрации *няньхуа*, очертил принципы и этапы методики, основные сложности реставрационных работ и пути их преодоления. Сам каталог картин отличается особой спецификой. Предметы под номерами 1-53 приводятся с подробными разъяснениями. Каждая страница включает описание одного предмета. В отдельных случаях описание занимает две страницы. Обязательно приводится иллюстрация, комментарий к картине касательно ее сюжета и ее художественных особенностей носит расширенный характер. Здесь же даются ссылки на литературу и перечень вариантов картины. Начиная с 54 номера, экспонаты приводятся списком, сопровождаются лишь основными сведениями, разъяснения и комментарии отсутствуют.

Таким образом, рассмотренный выше материал позволил проследить вектор эволюции подходов советских исследователей к презентации и коммуникации в сфере изобразительного искусства Китая в музеях СССР. В первую очередь наблюдается движение к развитию глубоких научных представлений, которые в позднесоветский период обеспечивают надежную базу для эффективной реализации тех или иных подходов к экспозиционному планированию. Происходит усложнение выставочных мероприятий: появляется комплексность реализуемых организаторами задач; происходит повышение географического, видового разнообразия, а также разнообразия выставочного материала. Повышение эффективности используемых советскими музеями техник и принципов экспозиционного планирования в сфере китайского изобразительного искусства обеспечивается, с одной стороны, движением советской музеологической теории от идеологизированного взгляда на экспозиционный материал как на средство воспитания гражданина новой формации, к восприятию самостоятельной художественной идеи экспозиционных произведений. С другой стороны, высокий уровень качества музейной презентации и художественной коммуникации в

позднесоветский период достигается благодаря сотрудничеству с китайскими искусствоведами, обладающими на тот момент высокой квалификацией в области музейного дела и искусствоведения в результате культурных и образовательных реформ в КНР с 1950-х гг.

С точки зрения художественной коммуникации наиболее успешными можно считать выставки китайского изобразительного искусства, состоявшиеся в СССР во второй половине XX в. В первую очередь сказалось сближение двух стран в художественной сфере. Установление коммунистической власти в Китае в 1949 г. привело к формированию художественных вкусов и ценностей, близких советскому обществу. Бурное развитие в КНР соцреализма как основного направления в искусстве под сильнейшим влиянием советской школы порождает новый пласт современного китайского искусства, имеющего сильное сходство с советским; традиционные направления изобразительного искусства подвергаются переосмыслению и трансформации в соответствии с новой идеологией. Все это приводит к тому, что в позднесоветский период на китайских выставках представлен совершенно новый экспозиционный материал: произведения, которые включены в систему идеологии и соответствуют художественным вкусам и ценностям массовой советской аудитории. Начиная со второй половины 80-х гг. ХХ в., в СССР происходит формирование новых принципов художественной коммуникации зрителя и произведения изобразительного искусства, в которых основным фокусом становится самостоятельная художественная идея экспозиционных произведений, в результате обеспечиваются благоприятные условия для восприятия советским зрителем традиционной китайской эстетики как отдельного феномена древней и самобытной культуры Китая.

## Библиография

1. Виноградова Н. Музеи Китая // Искусство. 2004. №10. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200401001> (дата обращения: 18.01.2022).
2. Дзя Сяолу. Выставка китайской живописи в отзывах посетителей (Государственный Эрмитаж 1934 год) // Университетский научный журнал. 2017. № 28. С. 88-97.
3. Дзя Сяолу. Выставки китайского искусства в Советском Союзе (1930-1960-е гг.) и место в них живописных произведений «цветы и птицы» // Вопросы музеологии. 2017. № 1 (15). С. 72-80.
4. Дзя Сяолу. Произведения «цветы и птицы» («хуаняохуа») в экспозиционно-выставочной практике советских художественных музеев : автореф. дис. ... канд. иск. / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб, 2018. 22 с.
5. Дзя Сяолу. Произведения китайской традиционной живописи в советских музеях: к вопросу изучения и актуализации // Вопросы музеологии. 2018. Т. 9. № 1. С. 120-123.
6. Китайская народная картина – нянъхуа: Каталог выст. в Гос. музее искусства народов Востока / Сост., авт. вступ. ст. Л. И. Кузьменко. М., 1987.
7. Кузьминых Д.А. Культурное сотрудничество СССР и КНР в области музейного дела в 1949-1991 годах (по материалам архивов, музеев и библиотек Санкт-Петербурга). Выпускная квалификационная работа. СПбГУ. 2018. URL: <https://dspace.spbu.ru> (дата обращения: 17.01.2022).
8. Лайшун Ан. Музей и музеология в Китае // Музей и демократия. М.: Российский институт культурологии, 1997. Вып. 1. С. 55-59.
9. Поляков Т. Методы и технологии создания музейных экспозиций в Советской России (1918–1991) // Артгид. 14.12.2017. URL: <https://artguide.com/posts/1389> (дата обращения: 21.01.2022).
10. Художественная выставка Китайской Народной Республики / каталог, сост. Чжэн Чжэнь-До и др. М.: Советский художник, 1950. 152 с.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Проектирование выставок китайского искусства в советских художественных музеях: от коллекционного к проблемному методу», в которой проведено исследование вектора эволюции подходов советских исследователей к презентации и коммуникации в сфере изобразительного искусства Китая в музеях СССР.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что вопросы проектирования выставок китайского искусства в советских художественных музеях представляют большой интерес для изучения процессов формирования, становления и развития в России общих и научных представлений о китайском искусстве, так как в советский период был создан крепкий фундамент, на котором в настоящее время выстраивается партнерский диалог и сотрудничество двух стран в области культуры.

Актуальность исследования обусловлена современной социокультурной ситуацией и активной межкультурной коммуникацией России и Китая.

Цель статьи заключается в проведении сравнительного анализа раннесоветского и позднесоветского периодов с целью осмысливания вопросов эволюции научных знаний об искусстве Китая, подходов к его исследованию, музейной презентации и коммуникации в этой сфере. Как отмечает автор, данные периоды были выбраны для сравнения по следующим причинам. Раннесоветский период стал этапом накопления научных сведений в этой области, в это время также происходит активное формирование музейных коллекций. Ведущие государственные музеи становятся центрами изучения, коллекционирования и экспонирования произведений китайского искусства. По мере накопления научных представлений происходит оформление научных школ искусствознания, проводятся первые масштабные выставки китайского искусства. Позднесоветский период, безусловно, демонстрирует эволюцию теории и практики экспонирования и изучения искусства Китая. Характер этой эволюции прослеживается в первую очередь в подходах советских исследователей к музейной презентации и коммуникации предметов искусства.

Методологическую базу составили общенаучные методы анализа и синтеза, а также компаративный и социокультурный анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких зарубежных и российских исследователей как Дзя Сяолу, Д.А. Кузьминых и др.

Проведя анализ степени научной проработанности проблематики, автор отмечает, что существует сравнительно небольшое количество трудов, которые дают представление о некоторых вопросах, касающихся истории советско-китайского сотрудничества в области музейного дела, развития теории и практики изучения китайской традиционной живописи в музеях СССР, истории формирования коллекций китайского изобразительного искусства в советских художественных музеях. Научная новизна данного исследования заключается в диахроническом изучении специфики проектирования экспозиций образцов китайского искусства в советских музеях.

Автором поэтапно исследуется динамика изменения методологии создания экспозиций китайского искусства в советских музеях. Для примера автором выбраны выставки 1934 года (Государственный Эрмитаж), художественная выставка Китайской Народной Республики 1950 года, экспозиция 1987 года, посвященная китайской народной картине. Автором подробно рассмотрены особенности экспозиций, восприятия

советскими людьми китайского искусства, недостатки оформления выставочного материала и последующее их устранение, приведена информация из каталогов, сформированных для экспозиций как китайскими художниками, так и советскими искусствоведами – кураторами выставок. Результатом усовершенствования методологии явилось, с точки зрения автора, движение к развитию глубоких научных представлений, усложнению выставочных мероприятий; повышению географического, видового разнообразия, а также разнообразия выставочного материала; повышению эффективности используемых советскими музеями техник и принципов экспозиционного планирования в сфере китайского изобразительного искусства.

С точки зрения художественной коммуникации наиболее успешными автор считает выставки китайского изобразительного искусства, состоявшиеся в СССР во второй половине XX века, на что повлияло сближение двух стран в художественной и идеологической сфере и, как следствие, формирование близких художественных вкусов и ценностей.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение форм презентации образцов художественной культуры определенного народа представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 10 источников, что в данном случае представляется недостаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике, так как список содержит в себе ненаучные источники и большую долю трудов одного автора.

Представляется, что автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.