

ИНДИЯ - РОССИЯ. ЕДИНСТВО В МНОГООБРАЗИИ



ИНДИЯ - РОССИЯ. ЕДИНСТВО В МНОГООБРАЗИИ

к 550-летию хождения Афанасия
Никитина за три моря

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

**«Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна»**

ИНСТИТУТ ДИЗАЙНА И ИСКУССТВ

Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ

Центр культурных и научных проектов «АРС»

Компания «Shryansy International»

**ИНДИЯ – РОССИЯ.
ЕДИНСТВО В МНОГООБРАЗИИ**
(к 550-летию хождения Афанасия Никитина в Индию)

Сборник научных трудов

Санкт-Петербург
2023

УДК 7:303.446.2(063)(540:470)

ББК 85:71.0(5Инд)(2)я43

И60

И60 Индия – Россия. Единство в многообразии (к 550-летию хождения Афанасия Никитина в Индию) : Сборник научных трудов / Под ред. Д. О. Антипиной, Я. А. Александровой, Р. А. Бахтиярова, В. Л. Мельникова. – Санкт-Петербург : ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2023. – 252 с. : ил.
ISBN 978-5-7937-2263-6

Издание посвящено годовщине начала многовековой дружбы между Россией и Индией, содержит исследования, в которых особое внимание уделяется историко-культурному взаимодействию двух стран, а также затрагиваются проблемы педагогики в современном вузе.

Сборник адресуется художникам, дизайнерам, искусствоведам, а также всем, интересующимся вопросами взаимодействия двух культур – Индии и России.

Материалы публикуются в авторской редакции и могут не отражать точку зрения редакционной коллегии сборника.

УДК 7:303.446.2(063)(540:470)

ББК 85:71.0(5Инд)(2)я43

ISBN 978-5-7937-2263-6

© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2023

© Коллектив авторов, 2023

© Н. А. Соколова, дизайн, 2023

Уважаемые коллеги!
Дорогие друзья!

История отношений России и Индии составляет уже более пяти веков. В 1458 г. тверской купец Афанасий Никитин совершил путешествие в индийское государство Бахмани. Он делает путевые записи, в которых рассказывает об увиденном. Индия для русского человека всегда представлялась заповедной, сказочно богатой страной, земным раем, местом, где в изобилии встречаются драгоценные камни. В этом году значимая дата – 550 лет со времени путешествия А. Никитина, поэтому мы не могли не отметить этого события.

В силу исторических причин российско-индийские отношения то развивались динамично, то несколько затихали, но никогда не прекращались полностью. Достаточно тесные отношения с Индией начались в начале XX в., когда в России ещё правил Николай II. Если до XIX в. культурное взаимодействие в большей степени осуществлялось с Западом, то на рубеже XIX–XX вв. русские люди обратились к индийской культуре. Ещё в XVIII в. отечественный лингвист, индолог, музыкант, театровед Герасим Степанович Лебедев осуществил путешествие в Индию, прожив там 12 лет. Он собрал воедино в своём музыкальном и театральном творчестве две великие культуры. Его последователем в определённой степени являлся выдающийся индийский писатель Рабиндранат Тагор, объединивший в своём творчестве Восток и Запад.

Индию посещали И. А. Бунин, К. Бальмонт, А. П. Чехов. Л. Н. Толстой вёл переписку с Махатмой Ганди. Некоторые исследователи отмечают связь его романа «Война и мир» с индийскими текстами.

В советский период развитию внешней культурной политики с Индией отводилось значительное место. Дружба руководства страны с Индирой Ганди способствовала активизации сотрудничества в культурной сфере и образовании. В нашей стране часто учились индийские студенты.

В 90-е гг. по известным причинам бывшие связи были нарушены в связи с обрушившимся потоком западной массовой культуры. Но в наши дни взаимоотношения двух народов активно поддерживаются, например, существуют различные культурные центры в Нью-Дели, Мумбаи, Калькутте и других городах, а также Индийский культурный центр им. Дж. Неру в Москве. Ежегодно проводятся фестивали культуры и программы взаимного обмена. Особое внимание уделяется вопросам партнёрских связей в области образования, изобразительного и киноискусства, взаимодействию музеев, научному сотрудничеству, как в области гуманитарного, так и технического знания. Имеют место экономические партнёрские отношения.

Сохраняется наследие выдающейся семьи Рерихов, в том числе, на территории усадьбы семьи Рерихов в Наггаре и в Санкт-Петербурге на Васильевском острове, где располагается Музей-институт семьи Рерихов.

Идея форума «Индия – Россия. Единство в многообразии (к 550-летию хождения Афанасия Никитина за три моря)», состоявшегося 3 ноября 2022 г. в

СПбГУПТД, возникла в связи с проведением международной межвузовской выставки-конкурса «Хождение за три моря: 550 лет путешествия Афанасия Никитина в Индию», проходившей с 3 по 15 ноября 2022 г. в нашем университете. Инициатором выставки выступил Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ в лице Заслуженного деятеля искусств РФ В. В. Васильева и госпожи Шрианси Ману, президента ассоциации женщин-художников Индии, руководителя компании «*Shryansy International*» (Джайпур, Раджастан, Индия). Инициативу поддержала кафедра монументального искусства Института дизайна и искусств Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.

Итогом нашей международной встречи стал сборник, который вы держите в руках. Развитие диалога двух культур, давних и глубоких традиций гуманитарного, художественно-творческого и научного сотрудничества России и Индии – одна из наших задач!

Д. О. Антипина,
художник-живописец, кандидат искусствоведения, доцент,
заведующая кафедрой монументального искусства СПбГУПТД

Dear colleagues!

Dear friends!

The history of relations between Russia and India has been going on for more than 5 centuries. In 1458 Tver merchant Afanasy Nikitin made a trip to the Indian state of Bahmani. He makes travel notes in which he tells about what he saw. India for the Russian people has always seemed to be a protected, fabulously rich country, an earthly paradise, a place where precious stones are found in abundance. This year, a significant date is 550 years since A. Nikitin's journey, so we could not help but celebrate this event.

Due to historical reasons, Russian-Indian relations sometimes developed dynamically, then subsided somewhat, but never completely stopped. Quite close relations with India began at the beginning of the XX century, when Nicholas II still ruled in Russia. If before the XIX century cultural interaction was carried out to a greater extent with the West, then at the turn of the XIX-XX centuries Russian people turned to Indian culture. Back in the XVIII century, the Russian linguist, indologist, musician, theater critic Gerasim Stepanovich Lebedev made a trip to India, having lived there for 12 years. He brought together two great cultures in his musical and theatrical work. His follower to a certain extent was the outstanding Indian writer Rabindranath Tagore, who combined East and West in his work.

I. A. Bunin, K. Balmont, A. P. Chekhov visited India. L. N. Tolstoy corresponded with Mahatma Gandhi. Some researchers note the connection of his novel "War and Peace" with Indian texts.

During the Soviet period, the development of foreign cultural policy with India was given a significant place. The friendship of the country's leadership with Indira Gandhi contributed to the intensification of cooperation in the cultural sphere and education. Indian students often studied in our country.

In the 1990s, for well-known reasons, the old ties were disrupted due to the collapse of the flow of Western mass culture. But nowadays the relations between the two nations are actively supported, for example, there are various cultural centers in New Delhi, Mumbai, Calcutta and other cities, as well as the J. Nehru Indian Cultural Center in Moscow. Cultural festivals and mutual exchange programs are held annually. Special attention is paid to the issues of partnerships in the field of education, visual and film arts, interaction of museums, scientific cooperation, both in the field of humanitarian and technical knowledge. There are economic partnerships.

The heritage of the outstanding Roerich family is preserved, including on the territory of the Roerich family estate in Naggar and in St. Petersburg on Vasilievsky Island, where the Roerich Family Museum-Institute is located.

The idea of the forum "India-Russia. Unity in diversity (to the 550th anniversary of Afanasy Nikitin's Journey across Three Seas)", held on November 3, 2022 at Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, arose in connection with the international interuniversity exhibition-competition "Walking across Three Seas: 550 years of Afanasy Nikitin's Journey to India", held from November 3 to 15, 2022 in our university. The initiator of the exhibition was the St. Petersburg

Center for Humanitarian Programs represented by the Honored Artist of the Russian Federation V. V. Vasiliev and Mrs. Shriansi Manu, President of the Association of Women Artists of India, Head of the company "Shryansy International" (Jaipur, Rajasthan, India). The initiative was supported by the Department of Monumental Art of the Institute of Design and Arts of St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design.

The result of our international meeting was the collection of articles that you are holding in your hands. The development of dialogue between two cultures, long-standing and deep traditions of humanitarian, artistic, creative and scientific cooperation between Russia and India is one of our tasks!

DARYA O. ANTIPINA,
painter, candidate of Art History, Associate Professor,
Head of the Department of Monumental Art of Saint Petersburg State
University of Industrial Technologies and Design

The aim of «Voyage Beyond The Three Seas» Project is to make the present and future generations aware of our historical ties.

Russian-Indian cultural interaction was initiated with the visits of Afanasy Nikitin to various locations in India.

The Competition held in both our countries drew immense enthusiasm from the students, professional artists and faculties alike. The zeal of all the participants is vividly evident in the work produced in the process which is showcased here.

In the year 2021 the incubation of this idea took roots at the city of Tver, which was the hometown of Afanasy Nikitin. Wherein it was decided to take our inspiration since the time of Afanasy Nikitin and take it forward in the most cooperative and mutual beneficial manner to broaden our synergy in the field of visual art, building on success of our long and elaborate cooperation in the other artistic and cultural fields like cinema, performing art and literature.

We are committed towards taking it further in our chosen fields with more such regular projects.

SHRYANSY MANU,
President of the Association of Women Artists of India,
Director of the company «Shryansy International»

Цель проекта «Хождение за три моря» – донести до нынешнего и будущих поколений информацию о наших исторических связях.

Российско-индийское культурное взаимодействие было начато с визита Афанасия Никитина в разнообразные цветущие центры Индии.

Конкурс, устраиваемый в обеих наших странах, был воспринят с большим воодушевлением как студентами, профессиональными художниками, так и научным сообществом.

Энтузиазм, рвение всех участников отчётливо видны по результатам работы, которые демонстрируются здесь.

Идея проведения проекта возникла в 2021 г. Отправной точкой был выбран родной город Афанасия Никитина – город Тверь. Именно здесь было решено черпать вдохновение для дальнейшего развития взаимовыгодного сотрудничества двух культур – Индии и России, начало которому было положено Афанасием Никитиным. Цель нашей плодотворной совместной работы – расширение взаимодействия в области визуальных искусств, с опорой на успехи нашего долгого и тщательно продуманного сотрудничества в других областях искусства и культуры, таких как кино, исполнительское искусство и литература.

Мы полны решимости развивать наше плодотворное сотрудничество и готовы к организации и проведению большего числа подобных проектов на регулярной основе.

ШРИАНСИ МАНУ,
Президент Ассоциации женщин-художников Индии,
Директор компании «Shryansy International»

ОТКРЫВАЯ ИНДИЮ

(К 550-летию хождения Афанасия Никитина в Индию)

Противостояние России и Запада в условиях глобальных геополитических трансформаций возвращает политиков дружественных нам стран-гигантов к необходимости укрепления позиций «стратегического треугольника» – России, Индии и Китая (РИК). Стратегия «тройственного союза» идея не новая, но сегодня она как никогда актуальна, и заслуженно занимает заметное место в поле современных политических дискуссий. Следует отметить, с Китаем партнёрство уже имеет свою более-менее сложившуюся новейшую историю сотрудничества, в отличие от Индии, в которой англоязычная бытовая и информационная среда больше способствует сохранению взаимопонимания с заклятыми друзьями индийцев – британцами и Северной Америкой. По этой причине установление контактов между людьми наших стран важно, как никогда. Ведь нас так много связывало в период становления новой государственности в Индии в 1950–1970-х гг. прошлого века, что, к несчастью, во многом теперь забыто и безвозвратно загублено. И не случайно, что именно сейчас российские предприниматели проявляют своевременный интерес к индийскому рынку, стремятся наращивать свои знания об изменяющихся потребностях и возможностях современной Индии по торгово-экономическому, научно-техническому, культурному сотрудничеству, партнёрству в сфере туристического бизнеса. В то же время не теряет актуальности и древняя история Индии, например, и та, которая представлена в дневниках «Хождение за три моря» тверского купца Афанасия Никитина, посетившего Бахманидское государство в 1469–1472 гг. Общественно-политическое мировоззрение Никитина и его опыт путешественника-писателя, анализируемый в статьях И. П. Петрушевского, М. К. Кудрявцева, Я. С. Лурье и В. П. Адриановой-Перетц, констатирует – это вполне актуальные мысли и эмоции в пересказе от русского первопроходца, точно описывающего социально-культурную природу Индостана, пусть хоть и с поправкой на несколько прошедших столетий, но от этого не утратившие свою важность и привлекательность.

Устраивая серию мероприятий, посвящённых 550-летию путешествия Афанасия Никитина, мы посчитали крайне важным обратиться к изучению и рассмотрению давней истории через призму дня сегодняшнего в рамках Международного форума «Индия – Россия. Единство в многообразии». К этому событию были привлечены российские и иностранные историки, филологи, политологи, искусствоведы и специалисты смежных направлений. Уверен, их научные открытия и творческие изыскания, представленные в данном сборнике научных статей, найдут своего благодарного читателя, и не раз послужат развитию и укреплению российско-индийских отношений на новом, современном витке истории.

В. В. ВАСИЛЬЕВ,

Директор Санкт-Петербургского центра гуманитарных программ,
Заслуженный работник культуры РФ

DISCOVERING INDIA

(To mark the 550th anniversary of Afanasy Nikitin's visit to India)

The confrontation between Russia and the West in the context of global geopolitical transformations returns the politicians of the giant countries friendly to us to the need to strengthen the positions of the "strategic triangle" – Russia, India and China (RIC). The strategy of the "triple alliance" is not a new idea, but today it is more relevant than ever, and deservedly occupies a prominent place in the field of modern political discussions. It should be noted that the partnership with China already has its own more or less established recent history of collaboration, unlike India, in which the English-speaking household and information environment is more conducive to maintaining mutual understanding with the sworn friends of Indians – the British and North America. For this reason, establishing contacts between the people of our countries is more important than ever. After all, we had so much in common during the formation of the new statehood in India in the 1950s – 1970s of the last century, which, unfortunately, is now largely forgotten and irretrievably ruined. And it is no coincidence that right now Russian entrepreneurs are showing timely interest in the Indian market, seeking to increase their knowledge about the changing needs and opportunities of modern India in trade, economic, scientific, technical, cultural cooperation, partnership in the field of tourism business. At the same time, the ancient history of India does not lose its relevance, for example, the one that is presented in the diaries of the Tver merchant Afanasy Nikitin, who visited the Bahmanid state in 1469-1472. Nikitin's socio-political worldview and his experience as a traveler-writer analyzed in the articles by I. P. Petrushevsky, M. K. Kudryavtsev, Ya. S. Lurie and V. P. Adrianova-Peretz states that these are quite relevant thoughts and emotions in a retelling from a Russian pioneer accurately describing the socio-cultural nature of Hindustan, albeit with an adjustment for several of the past centuries, but this has not lost its importance and attractiveness.

Organizing a series of events dedicated to the 550th anniversary of Afanasy Nikitin's journey, we considered it extremely important to turn to the study and consideration of ancient history through the prism of today's day in the framework of the International Forum "India – Russia. Unity in diversity". Russian and foreign historians, philologists, political scientists, art historians and specialists of related fields were involved in this event. I am sure that their scientific discoveries and creative research presented in this collection of scientific articles will find their grateful readers, and will more than once serve to develop and strengthen Russian-Indian relations at a new, modern turn of history.

VITALY V. VASILIEV,
Director of the St. Petersburg Center for Humanitarian Programs,
Honored Worker of Culture of the Russian Federation

РУССКИЕ ЛЕГЕНДЫ ИНДИИ

Вспомним, каким добром поминал Афанасия Никитина-Тверитянина великий русский художник Николай Константинович Рерих (1874—1947).

«...Многим жилось трудно. Прочтите хотя бы повествование Афанасия Никитина Тверитянина. Эти трудности настолько общечеловечны, что в историческом процессе они стираются, но остаются незабываемые знаки дружелюбия, усовершенствования и благостного даяния» («По лицу Земли», 15 июня 1935).

«...Всюду был особый тип людей, так называемые странники. Отяжелевшие домоседы, даже и те, любили послушать сказочные хождения по святым местам, по миру, когда каждый ночлег являлся яркой страницей бытописания. Вспомним хотя бы Афанасия Никитина Тверитянина, который из пятнадцатого века восклицает: “От всех наших печалей уйдём в Индию”. И сам он проделывает многолетний путь...» («Злата Прага», 1936).

«...В здешних далёких горах – Гималаях – помнят, как и в Индии прошли русские, и Афанасий Тверитянин давно, в пятнадцатом веке, и Долгорукий при Акбаре оставили легенды, а теперь эти предания оживлены новыми преуспеваниями русскими» («Друзьям-художникам», 7 июля 1939).

Эти вехи удивительно уместно расставлены в творческом наследии настоящего петербуржца по рождению и воспитанию, человека мира по судьбе и творчеству – Н. К. Рериха. Вспоминая их в год 550-летия Афанасия Никитина, мы приближаемся к другому знаменательному юбилею – к 100-летию первого посещения семьёй Рерихов Индии и Шри-Ланки.

В 2023 г. этому событию будут посвящены такие же выставки и конференции, какие состоялись теперь в Санкт-Петербургском государственном университете промышленных технологий и дизайна.

Дружба между людьми России и Индии никогда не прекратится, всегда будет расти и крепнуть, приобретая черты священного Лотоса и сияющей дороги к Высшему Свету. От сердца к сердцу, от вехи к вехе – везде рост, полёт мысли, радость и сотрудничество!

В. Л. МЕЛЬНИКОВ,

кандидат культурологии,

генеральный директор Санкт-Петербургского центра культурных и научных проектов «АРС», лауреат премии Правительства Санкт-Петербурга в литературе, искусства и архитектуры за достижения в музейном деле

RUSSIAN LEGENDS OF INDIA

Let us recall how kindly the great Russian artist Nikolai Konstantinovich Roerich (1874—1947) remembered Afanasy Nikitin-Tverityanin.

"...Many people had a hard life. Read at least the narration of Afanasy Nikitin Tverityanin. These difficulties are so universal that they are erased in the historical process, but unforgettable signs of friendliness, improvement and benevolent giving remain" (On the face of the Earth, June 15, 1935).

"...There was a special type of people everywhere, the so-called wanderers. Heavy stay-at-home people, even those, loved to listen to fabulous walks through holy places, around the world, when every night was a bright page of everyday life. Let us recall at least Afanasy Nikitin of Tver, who from the fifteenth century exclaims: "From all our sorrows we will go to India." And he himself makes a long journey..." (Zlata Prague, 1936).

Russian Russians also passed through India, and Afanasy Tverityanin left legends long ago, in the fifteenth century, and Dolgoruky left legends under Akbar, and now these legends are revived by new Russian successes" (To Friends-Artists, July 7, 1939).

These milestones are surprisingly appropriately placed in the creative the legacy of a real Petersburger by birth and upbringing, a man of the world by fate and creativity – N. K. Roerich. Remembering them in the year of Afanasy Nikitin's 550th birthday, we are approaching another significant anniversary – the 100th anniversary of the Roerichs' first visit to India and Sri Lanka.

In 2023, the same exhibitions and conferences will be dedicated to this event as those that have now taken place at the St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design.

The friendship between the people of Russia and India will never cease, it will always grow and strengthen, acquiring the features of a sacred Lotus and a shining road to the Higher Light. From heart to heart, from milestone to milestone – everywhere is growth, flight of thought, joy and cooperation!

V. L. MELNIKOV,

Candidate of Cultural Studies,

General Director of the St. Petersburg Center for Cultural and Scientific Projects "ARS", Laureate of the St. Petersburg Government Prize in Literature, Art and Architecture for achievements in museum business

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУР РОССИИ И ИНДИИ

УДК 39:303.446.23:323.212(540)(470+571)

В. В. ВАСИЛЬЕВ

Санкт-Петербург, Россия

АНО «Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ»

Индия – Россия.

Социальное проектирование и межкультурное взаимодействие

Статья рассматривает значимость социальной проблематики в рамках партнёрской культурно-творческой работы художников и меценатов Индии и России, возможные пути формирования у граждан навыков культурного проектирования в сфере событийного туризма через социальные аспекты пленэрно-выставочной деятельности на примере сотрудничества Санкт-Петербургского центра гуманитарных программ, дипломатических структур обеих стран и индийских меценатов, в частности. Социально-политические, демографические, экономические и техно-промышленные проблемы современного общества подводят нас к необходимости кардинального пересмотра ряда общественно-педагогических позиций в вопросах экологической пропаганды и культурно-этического воспитания общества, в том числе и через проектирование и внедрение креативных форм событийного туризма. Проектирование в сфере событийного туризма способствует приобщению к познавательной культуре сознательного эколого-информационного поля, в котором информация становится новым экологическим фактором и действенным инструментом популяризации ответственного устройства общества на основах экологической морали, добродетельного социального сосуществования в социуме.

Ключевые слова: туризм, Индия, пленэр, выставка, экология, проектирование, народная дипломатия, социальная активность, событийный туризм.

VITALY V. VASILIEV

Russia, Saint Petersburg

University at the Interparliamentary
Assembly of the EurAsEC

India – Russia. Social projecting and intercultural interaction

The article considers the importance of social issues within the framework of the partnership cultural and creative work of artists and patrons of India and Russia, possible ways of developing cultural design skills in the field of event tourism among citizens through the social aspects of plein air and exhibition activities on the exam-

ple of cooperation between the St. Petersburg Center for Humanitarian Programs, diplomatic structures both countries and Indian patrons in particular. Socio-political, demographic, economic and techno-industrial problems of modern society lead us to the need for a radical revision of a number of socio-pedagogical positions in matters of environmental propaganda and cultural and ethical education of society, including through the design and implementation of creative forms of event tourism. Methods that promote familiarization with the cognitive culture of the environmental information field, in which information becomes both a new environmental factor, as well as an effective tool for popularizing the responsible structure of society on the basis of environmental morality, virtuous social coexistence in society.

Today, more than ever, the time has come to move from a state of third-party observation to a position of direct participation in real life situations in order to ensure the preservation of nature, health safety, environmental quality and ecological quality of life. And in this, all sorts of creative ways to involve the population in solving these problems seem to be quite a promising approach, especially if we take into account the diversity of the impact and influence on the consciousness of people of various types and genres of art, and, above all, fine arts, as a creative method of attracting to co-creation, to joint creation of informational occasions and creative platforms stimulating the development of event tourism.

Keywords: tourism, India, plein air, exhibition, ecology, design, public diplomacy, social activity, event tourism.

Как в Индии, так и в России, сегодня как никогда является актуальной задача внедрения в широкое сознание населения идей и поведенческих принципов, основанных на социальной ответственности граждан. Актуальной задачей является вывод человека из состояния пассивного, стороннего наблюдения на позиции непосредственного участия в реальных жизненных ситуациях с целью улучшения качества жизни граждан, обеспечения сохранности природы, безопасности здоровья, качества окружающей среды и экологического качества жизни, повышения уровня духовно-нравственных ценностей общества. И в этом случае всевозможные креативные способы вовлечения населения в решение данных проблем представляются достаточно перспективным подходом, в особенности, если учитывать многообразие воздействия и влияния на сознание людей разнообразных видов и жанров искусств, и, прежде всего изобразительных искусств, как способа наработки и преумножения опыта межкультурного взаимодействия, креативного метода привлечения к сотворчеству, к совместному созданию информационных поводов и креативных событийных платформ.

Есть основания полагать, что весьма эффективным способом широкого общественного воспитания могут быть аккордные проектные действия, в том числе в культурно-творческой форме, эксплуатирующие доступные широкому пониманию средства вхождения в мир художественной деятельности и общественных ценностей. Действия, побуждающие к личностному самоопределению, требующие оценки своих собственных возможностей по участию в решении данных проблем, призывающие к исполнению правовых и нравственных

обязанностей в области охраны окружающей среды, здоровья человека, нерасчетливого потребления природных ресурсов, соблюдению норм экологии бытового социума, нравственных категорий экологической этики.

Посредством организации пленэров, выставок, мастер-классов и духовно-просветительских бесед, регулярно устраиваемых экскурсий и историко-краеведческих семинаров, в своих партнёрских проектах реализуемых на основе долгосрочного договора о сотрудничестве в гуманитарной сфере, Союз художников России и Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ пытаются сплотить вокруг своих проектов мастеров изобразительных искусств Индии и России, с тем, чтобы обратить внимание общественности на проблемы духовно-нравственного оздоровления общества, а также необходимость возрождения и сбережения уникальных памятников истории и мировой культуры.

Такие культурные акции как художественная выставка «Храмы Духа. Индия – Россия» в Посольстве Индии в Москве и в Санкт-Петербургском ГБУК «Музей-институт семьи Рерихов», проведение серии выставок «Открывая Россию» в музеях и выставочных центрах Нью-Дели и штата Раджастан, устройство нескольких акций Международного научно-практического пленэра «Арт-Экспедиция. Гималаи» и многие другие культурные мероприятия, – несомненно, не только могут служить примером творческого подхода к установлению партнёрских отношений в корпоративных интересах художественной интеллигенции наших стран, но и играют важную роль в укреплении позиций народной дипломатии, служат укреплению дружбы и взаимопонимания.

Индия и Россия – давние партнёры, которых связывают крепкие отношения дружбы, взаимного уважения и симпатии. Особый интерес народов России и Индии всегда проявлялся к культуре и духовному наследию наших народов. Очередным доказательством того можно считать огромный успех фестиваля Индии в России, посвящённый 70-летию установления дипломатических отношений, проходивший в 22 городах нашей страны, а также фестиваль русской культуры, который охватывал многие города Индии, в программе которых активнейшее участие принимал творческий коллектив Санкт-Петербургского центра гуманитарных программ.

В рамках юбилея и благодаря личному соучастию Посла РФ в Индии Н. Р. Кудашева, а также при активной помощи руководителей представительства Россотрудничества в Индии директора РЦНК в Нью-Дели Ф. А. Розовского, директора РЦНК в Ченнаи М. Ю. Горбатова и директора РЦНК в Мумбаи В. В. Дементьева, в 2017 г. АНО «Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ» подготовил ряд мероприятий: три выставочных проекта в рамках Международной программы «Русская Атлантида-2017»; презентация пленэрно-выставочных проектов на территории России для индийских художников; обеспечение участия российских кинодокументалистов в XII кинофестивале «Art and Artist» в Бхубанешваре (Индия); подготовка к участию известных индийских художников Сурджит Акре и Джатина Даса в пленэрах на территории России, и, наконец, осуществление деловой поездки в Наггар, для проработки и подготовки проекта Арт-экспедиция «По страницам “Живой Этики”», посвящённого 90-летию основания Института «Урусвати».

Далее, по договорённости с российским куратором Международного Мемориального Треста Рерихов (Наггар, Индия) Л. В. Сургиной, в рамках проекта «Арт-экспедиция. Гималаи» с 12 апреля по 1 мая 2018 г. мы провели пленэрную и научно-практическую экспедицию для двадцати российских художников в рамках проекта «По страницам “Живой Этики”» с целью изучения творческого наследия Рерихов, по результатам которой устроили итоговую выставку пленэрных работ российских живописцев в самом мемориальном комплексе, а затем в Международном культурном центре в Нью-Дели, с 1 по 30 мая 2018 г.

Важно учесть, что реальным результатом проекта «По страницам “Живой Этики”» являлось и то, что во время работы в мемориальном комплексе Рерихов художники оставили в дар принимающей стороне более 40 живописных полотен, которые вошли в музейный фонд, а некоторые могут быть проданы на благотворительном аукционе, средства от которого возможно употребить для укрепления и развития материальной базы Гималайского исследовательского института «Урусвати». Такое деловое вспомоществование тоже очень ценно и полезно для укрепления и развития партнёрства обеих сторон.

В 2019 г. работа в мемориальном комплексе Рерихов была повторена. Как и год назад, основные программные мероприятия проекта были приурочены к дате подписания международного договора о защите культурного наследия, более известного как «Пакт Рериха». Документ был ратифицирован 15 апреля 1935 г. руководителями 21 государства американского континента как Договор «Об охране художественных и научных учреждений и исторических памятников». Впоследствии многие общественные организации выступили с инициативой отмечать день подписания Пакта как «Международный день культуры», и теперь во многих городах России и всего мира 15 апреля проводятся церемонии торжественного поднятия Знамени Мира, как символа важнейшей гуманистической инициативы.

Сам договор впервые получил международную огласку в 1929 г., когда Николай Константинович Рерих подготовил и опубликовал на различных языках проект документа, сопроводив его обращением к правительствам и народам всех стран. Таким образом, мы отметили 90-летие явления на свет столь важного послания человечеству, приобретшего всемирную известность и широкий отклик среди мировой общественности.

Уже на самом начальном этапе документ был одобрен Комитетом по делам музеев при Лиге Наций, а также Панамериканским союзом. В поддержку Пакта Рериха выступили Ромен Роллан, Бернард Шоу, Альберт Эйнштейн, Герберт Уэллс, Морис Метерлинк, Томас Манн, Рабиндранат Тагор. Во многих странах были образованы комитеты в поддержку Пакта Рериха. Однако, в Российской Федерации до сих пор договор так и не имеет юридического статуса, хотя фактически уже с 1995 г. в некоторых городах нашей страны регулярно отмечается Международный день культуры, а с декабря 2008 г. по инициативе российских общественных организаций и деятелей культуры Италии, Испании, Аргентины, Мексики, Кубы, Латвии, Литвы было создано Международное движение за утверждение 15 апреля Всемирным днём культуры под Знаменем Мира.

Международный пленэрно-выставочный проект «Арт-экспедиция. Гималаи» был сосредоточен на нескольких целеполаганиях. Так, и привязка к дате подписания Пакта Рериха – это попытка особым способом подчеркнуть нашу приверженность идеям Николая Рериха, великого русского художника и гражданина, всю свою жизнь посвятившего изучению и сбережению памятников мировой культуры. Паломничество наших художников в мемориальную усадьбу семьи Рерихов, в места, отмеченные особой атмосферой творчества и философской сакральности, – это также очень ценный смысл проекта «Арт-экспедиция», который, как мы убедились, нашёл глубокое отражение в художественных результатах на холстах наших живописцев. Неповторимая природная красота Гималаев, величественные снежные вершины, реликтовые леса, нескончаемый гомон птиц и завораживающая палитра красок горных склонов – это именно та натура, которая когда-то вдохновляла на творчество и самих Рерихов. Работая над данной программой мы были вовлечены в важную просветительскую задачу, охватившую большую аудиторию в Индии и России, и, самое главное, она не оставила равнодушными и наших мастеров кисти и холста, для которых участие в проекте обозначило переход в новое творческое состояние, наполненное уникальным духовным и художественным опытом.

Благодаря наработанным деловым контактам в процессе работы над проектами 2017–2018 гг., уже зимой 2018–2019 гг. состоялся новый, более развёрнутый по количеству участников и географии мероприятий проект – «Открывая Россию – 2019», который проходил в нескольких городах Раджастана, Западной Бенгалии и, конечно же, в столице Индии – Нью-Дели. Более того, проект вышел на новый уровень: теперь к официальным институциям, поддерживающим культурные мероприятия АНО «Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ» и Союза художников России, подключились индийские организаторы – директор компании «*Untitled Creations Pvt.Ltd*» Аакшат Сингха (*Aakshat Sinha*) и компания «*Shryansy Art International*» во главе с её директором Шрианси Ману (*Shryansy Manu*). В каждом городе проект был поддержан партнёрами на местах, которые выступили в качестве кураторов и спонсоров; это г-н Сунил Кумар Рампурия (*Sunil Kumar Rampuria*), г-н Шайлендра Девра (*Shailendra Devra*), д-р Сурендра Сони (*Surendra Soni*), г-н Хансрадж Кумават (*Hansraj Kumawat*), г-н Ракеш Шарма (*Rakesh Sharma*), г-н Амит Такур (*Amir Thakur*), г-н Бишну Майти (*Bisnu Maity*), г-н Сатья Сэй Мотабака (*Satya Sai Mothabaka*) и другие.

Выставочные площадки для экспонирования работ были предоставлены администрациями и руководством музеев, галерей современного искусства, отелей, таких как Галерея изящных искусств «Арпана» («*Arpana Fine Arts Gallery*») в Нью-Дели, галерея отеля «Дворец Лакшми Нивас» (*Laxmi Niwas Palace*) в Биканере, музей Джайпура «Городской Дворец» (*Special Exhibition Gallery of Museum «City Palace»*), отель ИТС «Раджпутана» (*ITC Rajputana*) в Джайпуре, галерея современного искусства «Лалит Кала Академи» в Коте (*Lalit Kala Akademi in Kota*).

Программа проекта «Открывая Россию – 2019» в каждом городе состояла из серии мероприятий, представляя собой череду событий: выставки, презента-

ции, пресс-конференции, деловые встречи с руководителями галерей и музеев, академические визиты к администрации учебных учреждений, встречи с преподавателями творческих вузов, мастер-классы для студентов университетов и колледжей, участие в арт-фестивалях в качестве почётных гостей, посещение творческих мастерских и общение с художниками. Всего состоялось пять выставок, восемь пресс-конференций и интервью с журналистами, тринадцать деловых встреч и академических визитов, шесть мастер-классов и презентаций для студентов и школьников, восемь встреч в мастерских художников. Программа имела весьма широкий резонанс в СМИ Индостана, в том числе благодаря личному участию в событиях Посла РФ в Индии Н. Р. Кудашева.

«Для того, чтобы созерцать всеобщий и вездесущий дух истины, надо уметь любить такие ничтожнейшие создания, как мы сами. И человек, стремящийся к этому, не может позволить себе устраниваться от какой бы то ни было сферы жизни» [1, с. 471] – это афористическое выражение философа, индийского политического и общественного деятеля Махатмы Ганди, как нельзя более точно выражает нынешнюю ситуацию, сложившуюся в мире в отношении проблем всей нашей цивилизации. Социально-политические, демографические, экономические и техно-промышленные проблемы современного общества подводят нас к необходимости кардинального пересмотра ряда общественно-педагогических позиций в вопросах экологической пропаганды и культурно-этического воспитания общества. С пониманием этой проблемы мы и взялись за реализацию нового социального культурно-творческого проекта «Арт-Эко.19-20», который придал нашей работе более важное, с точки зрения социально-политического наполнения, смысловое содержание, весьма актуальное для народов наших двух стран, Индии и России.

Аурелио Печчеи, первый президент Римского клуба, пишет: «Уникальность человека как вида по сравнению со всеми другими живыми существами в том, что он приспособляется к изменяющейся среде обитания и внешним условиям скорее за счёт культурных, чем генетических механизмов. Более того, это единственный вид живых существ, способный справиться с такого рода мутациями, ибо именно он является сейчас главным фактором всех изменений на Земле» [2, с. 1]. Возникает острая необходимость расширения средств и способов укрепления основ экологической образованности, экологического мышления, внедрения в общественное сознание экологически ориентированных рефлексивно-оценочных эталонов. «Первозданную природу надо беречь не меньше, чем мы бережём картины Рафаэля, Кёльнский собор, индийские храмы; их при желании можно восстановить. Уничтожая или ставя под угрозу многие виды животных на Земле, люди обедняют тем самым не только окружающую нас Природу, но и самих себя» [3, с. 3], – не без оснований утверждал известный западногерманский зоолог и путешественник, писатель-натуралист, директор Франкфуртского зоопарка Бернхард Гржимек (1909—1987).

Весьма эффективным способом широкого общественного воспитания могут быть используемые нами аккордные проектные действия, в том числе в фестивальной форме, эксплуатирующие доступные широкому пониманию средства вхождения в мир экологической культуры и общественных ценностей.

«Долг каждого – попытаться предотвратить ужасное осквернение нашего мира, и в эту борьбу каждый может внести свой, пусть маленький, пусть скромный вклад» [4, с. 60], – так призывал к борьбе за экологию выдающийся английский натуралист Даррелл Джеральд Малкольм (1925—1995).

В процессе поиска новых форм социальной активности и родилась наша идея устройства Международного социально-культурного проекта «Арт-Эко.19-20», как специфической публичной платформы, служащей привлечению широкого общественного внимания к проблемам экологии через формы событийного туризма с использованием жанровых возможностей арт-фестиваля.

Международный социально-культурный проект «Арт-Эко.19-20» объединил творческие усилия АНО «Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ», в совокупности с деловой лептой Университета при межпарламентской ассамблее ЕврАзЭС и партнёрской компании «*Shryansy Art International*» (Джайпур, штат Раджастан, Индия). Основная его цель – это продвижение идей и форм социокультурной деятельности, направленных на улучшение состояния урбоэкосистемы природно-техногенного комплекса, взаимосвязанных обменом вещества и энергии автономных живых организмов, создающих городскую среду жизни человека, отвечающую его биологическим, психологическим, этническим, трудовым, экономическим и социальным потребностям. Для выполнения данной задачи следует обратить особое внимание человека на бережное отношение к невосполняемым природным ресурсам, к вопросам повышения культуры содержания зон отдыха, культурно-исторических объектов и мемориальных памятников. Участники проекта должны в разных жанровых выражениях показать своими работами, что бережное отношение к зонам собственного обитания и жизненным ресурсам должно привести к улучшению жизни людей, к установлению норм и правил поведения населения в гармонии с природой. Немаловажная задача проекта – вовлечение творческой молодёжи в социально-ответственную деятельность, расширение художественных тем, форм и способов укрепления гражданской ответственности, повышение экологической культуры и уровня сопричастности молодого поколения к задачам сбережения природы и окружающей среды.

Следующим этапом Международного социально-культурного проекта «Арт-Эко.19-20» стал сложный каскад пленэрно-выставочных мероприятий, устраиваемых в Индии. Программа проекта заслуживает отдельного внимания: 100 дней работы проекта; 18 стран участников; 75 художников; 13 индийских городов, вовлечённых в проект, не считая специальных марш-бросков по наиболее привлекательным для художников населённым пунктам и историко-культурным объектам, располагающимся на территории пяти штатов Индии. Изначально проект задумывался в многосложной форме, предполагающей организацию и проведение большого количества пресс-конференций, творческих встреч, мастер-классов для учащихся школ и художественных профессиональных учебных заведений Индии, итоговых пленэрных показов по результатам пленэров, а также специальные отчётные выставки по итогам работы всего проекта в разных городах Индостана. Основной целью всей этой работы является декларация, пропаганда и содействие улучшению состояния среды обитания,

повышение культуры содержания зон отдыха, культурно-исторических объектов и мемориальных памятников. Рабочие места для пленэрной работы подбирались с особой тщательностью, чтобы они, с одной стороны, были эффективными и привлекательными объектами для художественной работы живописцев, и в то же время нуждались в волонтерской помощи по уборке территорий. К сожалению, даже особо значимые с точки зрения культурной ценности архитектурные ансамбли в Индии не всегда содержатся в достойном виде, особенно в городах, мало вовлечённых в туристические маршруты. Как было оговорено организаторами от Индии и России, привлекаемые из самых разных стран художники и индийская студенческая молодёжь сначала в присутствии СМИ включаются в работу по очистке территории, пакетируют мусор, грузят его на машины. А уже после этого живописцы, которые тоже принимали посильное участие в данной работе, пишут свои картины, когда эстетика окружающей среды становилась по настоящему привлекательной для мастеров кисти и холста. Внимание журналистов к таким акционным затеям было всегда особенно обострённым. Сам факт, что белый человек, приехавший из другой страны, занимается грязной работой – это само по себе уже вызывало недоумённый интерес у местных жителей, в кастовом сознании которых такие эпатажные действия порой не находили понимания. И в то же время, хочется надеяться, что такое уважительное отношение приезжих к историческим объектам Индии должно сыграть определённую роль, всколыхнуть сознание горожан, которые сами довели до столь плачевного состояния территорию мемориальных комплексов и отдельных памятников. Тому подтверждением может быть тот факт, что Международный социально-культурный проект «Арт-Эко.19-20» получил моральную и практическую поддержку от местных муниципалитетов и общественных организаций в каждом городе общего проектного маршрута – Адмир, Барода, Биканер, Бунди, Бхилвара, Дахану, Дехрадун, Джодхпур, Джайпур, Кота, Нью-Дели, Сапутара, Удайпур, а также проходил при участии Индийской Национальной Лалит Кала Академии, компании «Индий-Туризм», Лалит Кала Академии Раджастхана и головного офиса «Раджастхан-Туризм». В каждом из перечисленных городов впоследствии состоялись выставки пленэрных работ, пресс-конференции, горячие дискуссии по проблемам экологии и сохранности памятников культуры. Таким образом, нами решалась весьма важная задача привлечения внимания широкой общественности к вопросам бережного отношения граждан к зонам собственного обитания, соблюдению норм экологического поведения человека в культурной среде. К участию в проекте были привлечены художники из 18 стран мира, в том числе 48 человек из 19 городов России (Владивосток, Владимир, Волгоград, Дедовск, Дубна, Екатеринбург, Калуга, Коломна, Кострома, Краснодар, Лесозаводск, Москва, Орехово-Зуево, Санкт-Петербург, Самара, Смоленск, Ставрополь, Тольятти, Хабаровск).

«Мир достаточно велик, чтобы удовлетворить нужды любого человека, но слишком мал, чтобы удовлетворить людскую жадность», – говорил Махатма Ганди. Взаимодействие общества и природы – очень сложный социальный блок, глубоко затрагивающий политический, социально-экономический и нрав-

ственный аспекты жизни общества. Пресловутая глобализация, формирование государственно-монополистической экологической политики на всей планете – это и есть главная причина дисбаланса в законодательно-правовых и нормативных сферах, регулирующих работу правовых механизмов и обеспечивающих гарантии сохранности окружающей среды. По мере продвижения человеческого общества по пути общественного прогресса, социум делается всё более сложным. Общественные отношения регулируются не столько обычаями, привычками, нормами морали, сколько политикой, которая является собой «искусство распорядиться людьми или принуждать их способствовать сбережению и благополучию общества» [5, с. 55]. Алчность монополистов не поддаётся здравому осмыслению. Капитал использует все возможные средства и способы, чтобы увести с поля зрения общества экологическую проблематику. Именно поэтому внедрение в общественное сознание экоцентрического мышления и поведенческой экологической культуры, формирование у населения чувства сопричастности и мотивации на протестную активность по отношению к экологическим проблемам – очень важная задача. Тем более актуальной она представляется и в связи с тем, что во многих странах, особенно испытывающих непомерную перенаселённость, помимо агрессивной государственно-монополистической политики в отношении экологии укореняется и такая проблема как социальная апатия. Во многих странах стала нормой инфантильность широких слоёв населения, не только не противостоящих загрязнению среды собственного обитания, но безответственным поведением самих граждан, преумножающих проблему многократно, приближая вселенскую экологическую катастрофу. Именно поэтому внедрение поведенческой экологической культуры через образование, просвещение, культмассовые акции, культуротворческое проектирование и программирование через социальные аспекты событийного туризма – это заслуживающий особого внимания способ влияния на широкое сознание демоса, а продуктивное взаимодействие общества и экологической среды – главный вопрос нынешней повестки дня, политического, социально-экономического и культурного сотрудничества социально ответственных граждан.

В 2022 г. исполняется 550 лет со времени путешествия тверского купца Афанасия Никитина в 1468–1474 гг. в индийское государство Бахмани, описанное им в путевых заметках «Хождение за три моря». Это событие имеет исключительную важность в истории отношений России и Индии. Поиски путей в Индию дали начало новому времени – эпохе Великих географических открытий. И в ряду первооткрывателей стоит имя человека, прошедшего полмира пешком, побывавшего за «тремя морями», – Афанасия Никитина. Заметки русского путешественника об Индии – одни из первых записей очевидца об этой далёкой и загадочной стране. В данной связи мы посчитали уместным развить тему этого юбилея в творческом воплощении.

В рамках разработки новой стратегии социально-экономического развития РФ до 2030 г., определяющей пути решения задач, поставленных в июльском Указе Президента РФ «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 г.» Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ и Ассоциация «Афанасий Никитин» совместно с заинтересованными

сторонами в настоящее время приступает к реализации международной интеграционной инициативы «Хождение за три моря». Форма работы – создание многофункциональной онлайн и офлайн площадки межрегиональной и межстрановой коммуникации представителей государств, субъектов Российской Федерации, общественных объединений и бизнес-сообществ Волжско-Каспийского пояса развития Евразии. Инициатива включает цикл мультиформатных интерактивных мероприятий, направленных на решение социально-экономических задач, повышение инвестиционной привлекательности и устойчивости Волжско-Каспийского пространства. Немаловажной частью данной работы также является устройство научных конференций, круглых столов, а также проведение итоговой выставки по материалам конкурса художественных работ с 1 по 15 ноября 2022 г. на выставочных площадках Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. Также выставка будет сопровождаться проведением Международного научно-практического форума «Индия – Россия. Единство в многообразии. (К 550-летию хождения А. Никитина за три моря)», посвящённого историко-культурному взаимодействию России и Индии.

Первой в данной череде событий стала предварительная художественная выставка «Индия – Россия. Глазами любви», которая была открыта 1 июля 2022 г. Данная выставка – продолжение, развитие и творческое переосмысление в живописных формах всех тех богатейших эмоций, которыми наполняют каждого творческого человека возможность близко познакомиться с Индией. На выставке экспонировались работы наших художников, которые были выполнены за предыдущие годы нашей работы в этой удивительной стране.

Тематика представленных работ связана как с историей путешествия Афанасия Никитина на индийскую землю, так с другими событиями русско-индийских отношений, и призвана отражать культуру, быт и природу России и Индии. Кроме всего на выставке были показаны живописные и графические работы, выполненные российскими и индийскими художниками в рамках проекта «Арт-экспедиция. Гималаи», а также во время творческих поездок в Калькутту, Ченнаи, Махабалипурам, в штат Гоа. Особую часть выставки составили итоги работы в Гималайском научно-музейном комплексе, где на протяжении последних лет русским рисовальщикам была дарована счастливая возможность жить и творить в личном имении всемирно известного живописца, философа и общественного деятеля Н. К. Рериха. Выполненные картины запечатлели основные исторические, архитектурные и природно-ландшафтные памятники Гималаев, которые так или иначе связаны с творчеством семьи Рерихов.

В подготовке выставки принимал участие Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (Институт дизайна и искусств и кафедра монументального искусства), Союз художников России и Петровская Академия наук и искусств. Куратор и художественный консультант проекта – Народный художник РФ, Академик Российской Академии художеств, член Общественной Палаты г. Твери Людмила Георгиевна Юга.

Данная выставка является одним из проектов Международной интеграционной инициативы «Хождение за три моря», которая при координации Ассоциации «Афанасий Никитин», осуществляется в рамках разработки и реализации новой стратегии социально-экономического развития РФ до 2030 г. В период с 2022 по 2024 гг. планируется организация серии деловых, дипломатических, образовательных и культурных мероприятий, российско-индийских бизнес-миссий в Санкт-Петербурге, Москве, Твери, а также в ряде субъектов Российской Федерации и Индии по пути следования тверского купца Афанасия Никитина. Помимо демонстрации выставки в Индии, ожидаются творческие поездки на пленэры в нескольких городах Индии, серия семинаров, творческих акций и мастер-классов от российских и индийских художников.

Несомненно, высокая статусность и авторитет вовлечённых в наше сотворчество институций, таких как Российские Центры науки и культуры в Индии, которые были нашими генеральными партнёрами и промоутерами, гарантирует привлечение к участию в пленэрах и выставках на конкурсной основе самых сильных мастеров кисти и холста, обеспечивают высокий уровень итоговых выставок пленэров, привлекает к проектам активное внимание публики и широкой культурной общественности Индии и России. Подобная работа не только может служить примером высокого творческого подхода к установлению партнёрских отношений в корпоративных интересах художественной интеллигенции, но и играет важную роль в укреплении позиций народной дипломатии, прививает гражданам навыки культурного проектирования в сфере событийного туризма через социальные аспекты пленэрно-выставочной деятельности, служит укреплению дружбы и взаимопонимания между российским и индийским народами.

Литература

1. *Ганди, М. К.* Моя жизнь / М. К. Ганди. – Москва : Наука, 1969. – 522 с.
2. *Печчеи, А.* Человеческие качества / А. Печчеи. – Москва : Прогресс, 1980. – 302 с.
3. *Гржимек, Б.* Дикое животное и человек / Б. Гржимек. – Москва : Мысль, 1982. – 78 с.
4. *Даррелл, Дж.* Поместье-зверинец / Дж. Даррелл. – Москва : Эксмо, 2011. – 256 с.
5. *Блинов, А.* О роли предпринимательской деятельности в улучшении экологической обстановки / А. Блинов // Российский экономический журнал. – Москва. – № 7. – С. 55-69.

Восток и Запад в Русской цивилизации. Грёзы и реальность

Цель статьи – через сравнительный анализ верований, языка, архитектуры, орнамента раскрыть сакральное единство двух культур – православной России и загадочной Индии. Особое внимание автор уделяет вопросам отличия Западного и Восточного миров. Также специально отмечены литературные источники о восточном мире, известные славянам с XI в., такие как «Повесть Акира Премудрого, книгочия Синогрифа, царя Адорского и Наливского», «Сказании об Индии богатой», «Сказание о двенадцати снах царя Шахаинши», повесть «О Варлааме и Иоасафе». Акцентируя внимание на ведической вере, топонимах России и Индии, творчестве Андрея Рублёва, автор отмечает, что переплетение тайны православия, красоты греческой веры и великолепия восточных сказок нашло отражение в народных песнях, духовных стихах и фольклоре. Всё это является залогом развития будущей культуры великой святой державы, которая продолжает идею Третьего Рима и служит этой идее.

Ключевые слова: сакральное единство, ориентализм, Индия, православие, Андрей Рублёв, Третий Рим.

ALEKSANDR K. KRYLOV

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

East and West in Russian civilization. Dreams and reality

The purpose of the article is to reveal the sacred unity of two cultures – Orthodox Russia and mysterious India – through a comparative analysis of beliefs, language, architecture, and ornament. The author pays special attention to the issues of the difference between the Western and Eastern worlds. Also specially noted are literary sources about the Eastern world known to the Slavs since the XI century, such as "The Tale of Akir the Wise, the Book of Sinogrif, the king of Adora and Nalivsky", "The Legend of Rich India", "The Tale of the Twelve Dreams of King Shahainshi", the story "About Barlaam and Joasaph". Focusing on the Vedic faith, toponyms of Russia and India, the work of Andrei Rublev, the author notes that the interweaving of the mystery of Orthodoxy, the beauty of the Greek faith and the splendor of Oriental fairy tales is reflected in folk songs, spiritual poems and folklore. All this is the key to the development of the future culture of the great holy power, which continues the idea of the Third Rome and serves this idea.

Keywords: sacred unity, India, Orthodoxy, Andrey Rublev, the Third Rome.

Жадный интерес к культуре Востока, заимствования его художественных форм и образов европейский Запад назвал «ориентализмом». Такой интерес не трудно понять. Давнее, уже почти двухтысячелетнее оскудение почвы, природы Европы; обезличенные, вынужденно-унифицированные формы культуры социальных коммун, скрученных в тесных городах, с их космополитской, стандартной «эстетикой», давно сгладили своеобразие искусства отдельных племенных групп. Стёрты и его древнейшие смысловые значения; забыты его священные знаки, некогда рождённые чистотою веры и религиозной экзальтацией.

Эту выхолощенность Запад чувствовал, осознавал, испытывая болезненный «дефицит» сакрального, интуитивно тянулся к могучим силам Востока, оставаясь, однако, не в силах проникать суть. Заимствуя у него полноценные художественные формы, Запад придавал им свои роковые черты «расчленённости» и демонизма.

Таков «загадочный» западный модерн. Но, в понимании и выражении местных зодчих, таков же и европейский «классицизм». Проще говоря, в нём нет «духа Эллады».

* * *

Эти процессы вовсе не коснулись «отсталого» азиатского и славяно-русского Востока. Евразийская культура в «ориентализме» не нуждалась.

Тысячелетиями связанная с Востоком, им рождённая, она им и оставалась.

На русских равнинах исконные евразийские ведические формы и знаки искусства жили естественно и созидательно. Давно укоренённые в интуиции народа, неотторжимые от его мировосприятия, они говорили о Прошлом, Будущем, о бессмертных Богах Вечности.

Тайные знаки свастических узоров, бегунков, рожениц, коньков, кентавров, единорогов, грифонов, небесных птиц, ветвей и плодов «Мирового» древа, – обереги от «нечистых», – художественно-наглядным «*молитвословием – заговором*» охраняли жизнь и здоровье всех русских родов, весь дышащий, чувствующий, труждающийся *на-род*.

Бесконечно разнообразны знаки-образы Солнечного Божества, освящавшие пространства Евразии. Солнечные знаки бережных кругов-колец мы видим повсюду. Они «украшают» предметы быта, труда, одежду, оружие, жилища, святилища, погребения. Они очерчивают границы малых и больших селений; священными кольцами охватывают старинные города с радиально расходящимися от центра – святилища (храма) улицами – лучами. Даже зная об этом, рациональная (западная) наука не видит и не ищет здесь Истину. Порождение западного менталитета, – «научно-доказательное», – несколько последних столетий отторгалось от священного, «не научного», «не объяснимого», «не доказанного».

* * *

Принято считать не подлежащими сомнению пристрастия Петра Великого к Западу и пренебрежение к Востоку. А между тем, царственный зиждитель Нового Рима на Невских берегах и его русские мастера «каменосечной хитро-



Ил. 1

сти» да плотники сообразовывали первые строения Петрополя с традиционной исконно-ведической разметкой города «кольцом», с радиально расходящимися от центра, Троицкого собора, лучами улиц. Древние знали, что такая солнцеподобная разметка таила священную несокрушимую энергию защиты.

И, несмотря на «евро-мудрования» заезжих архитектурных светил, в следующие десятилетия расчертивших град Петров прямыми линиями и углами, чужеродными русскому взору, на квадраты-лабиринты, священная разметка града-столицы «кольцом» всё же была доведена до конца духовным чином.

Сообразуясь с русским обычаем православия, пастыри обвели Санкт-Петербург не только кольцом Обводного канала, но и двойным кругом-оберегом престолов Богородичных храмов и монастырей.

Даже порушенные в безбожное лихолетье, они прикровенно удерживали незримую, могущественную Благодать первоначального освящения каждением, молитвословием, окроплением, крестным хождением «коло», возглашением и призыванием Единого Безгрешного, Пречистой Его Матери и всех Небесных Сил бесплотных.

И потому в 1941-м фашистская армада остановилась на внешнем, Богородичном кольце, не в силах преодолеть Невидимую черту ограды голодного Ленинграда.

В попытках «объять необъятное», рациональная наука оказалась не способной понять, объяснить, ни вместить «необъяснимое».

Как и всё, самое главное в прекрасном таинстве жизни, священное (восточное) осталось не доступным рациональному.

Пристальный интерес Петра Великого к археологическим чудесам Урала и Скифии так же полностью не вписывается в присвоенные ему рамки экзотического «ориентализма» и музейно-антикварного предназначения Петербургской Кунсткамеры.



Дымковская глиняная игрушка с росписью (Россия)



Игрушка с росписью Минакари (Индия)

Ил. 2

Просматривается несоизмеримо большее; в восточных «грёзах» первого Всероссийского Императора угадывается реальность славянской родовой памяти, почитания праотцов нашего рода; поклонения «Матери-земле», Родине-святыне, сбережённой, обихоженной и завещанной потомкам. Можно полагать, что эту же природу имеют движения на Восток Петра I и последующих Романовых.

* * *

Ограниченные привычным поиском причинно-следственных переплетений, кроссвордов политической игры, торговой выгоды, завоеваний и «торжества» над «покорёнными» нами явлениями, мы не можем до конца понять, объяснить эту тягу русских на Восток, не как любопытствующее стремление, но неодолимое, роковое. Здесь тайна.

Отсюда это движение вольных новгородцев за Уральский «Камень» и староверские искания «Беловодья». Какую неутолимою жаждой увидеть, коснуться, ощутить, понять исполнены записки восточных «хожений»: Даниила, игумена Русской земли (XII в.); Стефана, гостя Новгородского (XIV в.); Игнатия Смольянина (XIV–XV вв.); митрополита Пимена (XIV в.); Троицкого диакона Зосимы (XV в.); епископа Авраамия Суздальского (XV в.); Варсонофия и торгового гостя Василия (XV в.); Тверского гостя Афанасия Никитина (XV в.) (ил. 1) – одного из первых европейцев, ступивших на землю «брахманов» [6, с. 27-361]. О сказочных богатствах и чудесах Востока русские узнавали из широко распространённых в наших землях переводных повестей, например, из «Александрии» или «Сказания об Индии богатой» [2, с. 112-122, 168-171], а также из множества других письменных свидетельств; и от заморских гостей. Всё возжигало в отважных сердцах наших пращуров беспокойное желание искать, действовать.

Забудем ли сибирские походы Ермака и Хабарова? И казачий поход на Индию, в правление благоверного Помазанника, Императора-страстотерпца Павла Петровича? И загадочную «смерть» его царственного сына, Спасителя Европы, – легендарный «уход» Императора – Александра Благословенного на Восток?

И подвиг святого равноапостольного Николая Японского?

* * *

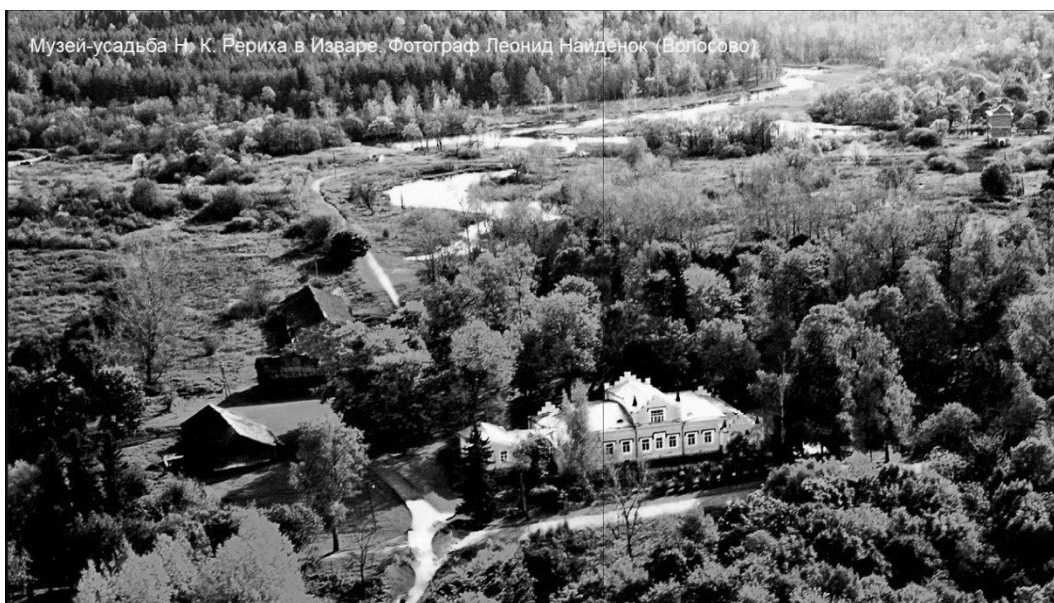
Промыслительны индийско-русские параллели уподоблений. В отдалённых одна от другой землях они кажутся случайными совпадениями, но необъяснимым очарованием затмевают и обесценивают любое «научное» объяснение, ибо всё очевидно: твёрдо корневое единство русского и индийского языков; много сходного в священных сооружениях Индии и Руси. Та же ярусность, пирамидальность построения архитектурных объёмов; та же позолота полусфер буддийских ступ и куполов Святой Руси, неведомая даже Золотой Византии (!) А сходство расписных глиняных и резных божков-игрушек (ил. 2), и магия свастического узора [8]. А почитание источников вод, деревьев, камней; и топонимическая однозначность наименований гор, озёр, рек на Севере, Юге, Западе и Востоке! [4]

Всё очевидно, и оттого загадочно ещё более, ещё более чарует. Тайна во всём вновь и вновь!

* * *

Промыслительна ведическая связь Индии и Руси в поименовании Извары, усадьбы Рерихов (ил. 3), где юный Николай Константинович Рерих (1874—1947), будущий паломник Гималайских вершин, исповедник и любимец Индии, обрел опыт познания Вечного.

Ведическая тайна имени «Извара»; замшелые каменные кресты и жертвенные алтари; могилы-сопки витязей и волхвов; святые озёра, источники (ил. 4), урочища и забытые городища; заветные деревья, камни, погосты, свя-



Ил. 3



А. К. Крылов. У истоков реки Изварки в усадьбе Рерихов. 2020

Ил. 4

щенные рощи предков, – всё питало возрастающую пытлившую и упорную душу Прославившего Русь и Индию.

Извара доверчиво раскрывала пред великим русским потаённый мир солнечных знаков, народной веры Руси Святой, Голубиную книгу Русского православия. О нём, причисленный в 1917 году Собором Русских иерархов к лику святых, великий царь Иоанн IV Васильевич, Грозный, возвестил: *«У нас вера русская, а не греческая!»*.

Спустя годы, в поисках нашей первородины, отважный Н. К. Рерих прошёл с сыновьями в самое сердце Азии. Он всё нашёл, вопреки помехам и противодействиям *«тёмных»*, *«нечистых»*. Не случайно ими очерняется образ Николая Константиновича, как, впрочем, и всех лучших Русских: П. И. Чайковского, Л. Н. Толстого, А. Н. Скрябина, С. А. Есенина, царя Иоанна Грозного и многих ещё. Но о русофобии лучше Н. К. Рериха не сказать: *«Черня других, белей не станешь!»*.

О чудесах сказочной роскоши и духовных богатствах Востока русское искательство и книгочейство знало по множеству переводных сказаний. Образами фантастических картин их наделяло, дополняло и расцвечивало народное творчество.

* * *

Восточная *«Повесть Акира Премудрого, книгочия Синогрифа, царя Адорского и Наливского»* принадлежит к древнейшим памятникам литературы, читаемой русскими. Она возникла в VII в. до н. э. в Ассиро-Вавилонии; распространилась на Востоке, перешла в Византию, где приобрела черты христианских воззрений. Предполагают перевод её на русский язык в середине XI в. при Ярославе Мудром [2, с. 107-112]. Эта распространённая на Руси повесть повлияла на содержание некоторых былин и сказок.

В XI–XII вв. русские уже читали на родном языке «Александрю» – сказания об Александре Македонском, возникшие на рубеже новой эры в Египетской Александрии. Между иными сказаниями повесть сия содержала истории о битве с персидским царём Дарием и о путешествии Александра к рахманам (брахманам) [2, с. 112-122]. Из последнего повествования русские с удивлением узнавали о мудрости брахманов, такие слова написавших ополчившемуся на них Александру: «Аще къ намъ идеши битіся, ничтоже успѣеши, не бои маши что у насъ взяти; аще ли хоцѣми взяти, еже имѣемъ, тому не надобѣ брань, но молитва, не к намъ, но к вышнему промыслу <...>. Тебѣ подобаетъ брань творити, а намъ любомудрити» [2, с. 120].

Сказанное далее удивительно: «Си слышавъ, Александръ рече вѣсем: “просите у мене что хоцете, и дамъ вамъ”. И воспишавси, глаголюще: “дай намъ бесъмертіе”. Рече же Александръ: “Сим азъ не владѣю, азъ бо смрътенъ есмь”» [2, с. 121].

И вовсе поражало воображение русских невиданное и неслыханное: когда устыжѣнный Александр, в знак уважения и восхищения мудростью брахманов, принѣс их вождю Дандамию «злато, и хлѣбы, и вино, и мало, глаголя: “прими се в память се въ память нашу”. Дандамии же, посъмѣяся, рекъ: “Сии нам не потребна суть, но да ся не мнимъ гордяще, примемъ у тебя масло”. И сотворивъ громаду дров, и зажъже огнемъ пред Александром, и взолья масло на огонь...».

В XVII в. эта нравственная высота была знакома кругу Аввакумовых чад [2, с. 122].

Из «Девгениева деяния» русские книгочеи уже с XII–XIII вв. могли по-русски прочесть о борьбе греков-византийцев с сарацинами. Древнейший список этой повести (нач. XVI в.) найден в одном сборнике со «Словом о полку Игореве» [2, с. 122].

С Востоком же связаны «Повести о Вавилонском царстве» с историей основания Вавилона царём Навуходоносором и добыванием Византийским царём знаков достоинства. Сложившиеся во Втором Риме для обоснования преемственности Константинополем всемирно-исторической священной царской власти на Русь эти повести перешли в XV в., в пору сложения идеологемы «Москва – Третий Рим», обосновавшей преемственность царской власти Руси от Византии [2, с. 225].

В интереснейшем для северянина «Сказании об Индии богатой», описывающей по-русски с начала XIII в. величие, могущество, сказочные богатстве Индийской страны, заметны связи с образными чертами стихов о «Голубиной книге» и былины о «Дюке Степановиче» [7, с. 139].

Восточная повесть о загадочных снах царя и их толкованиях «Сказание о двенадцати снах царя Шахаинши», переведѣнная на славянский язык в начале XIII в., носит эсхатологический характер. В содержании снов – предсказания наступления злых времѣн, «мятежа на всей земли», когда отец восстанет на сына, а «...солнце и месяц померкнѣта, а звезды спадут, и различная знаменія будут и звезда хвостатая явится <...>, гради падут мнози, и птици, рыбы умалитя, а овоща скудость будет <...> и потом изгибнет мир. <...> Егда при-

Андрей Рублёв.
Беседа преподобного
Варлаама
с благочестивым
царевичем Иоасафом
Индийским.
Стенопись в соборе
Успения Пресвятой
Богородицы
на Городке в Звенигороде.
Конец XIV в.



Ил. 5

*идет година та злая, вси человеци куцы будут, богати и убози лжею и клят-
вою и лестию стяжают богатства много...».*

Близость этого сказания Апокалипсису способствовала его распростра-
нённости в години сильных чумовых поветрий XIV–XV вв., когда, в связи с
окончанием в 1491 г. седьмой тысячи лет, ожидали «Конца Света» [7, с. 23,
139].

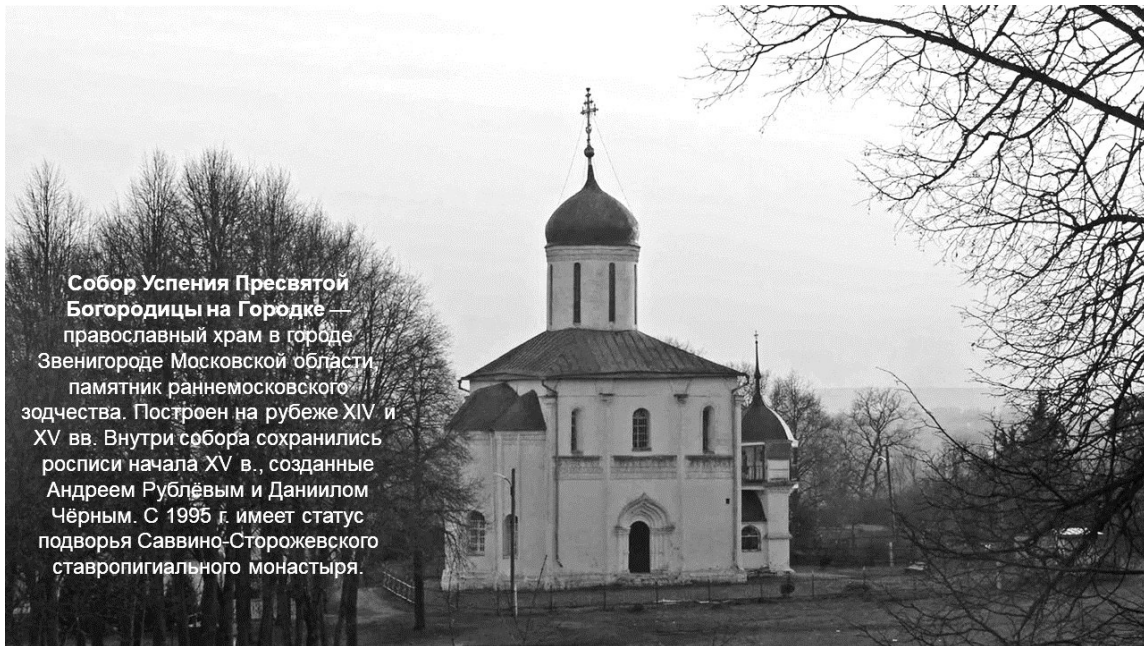
С XII в. на Руси стала известна восточная повесть «*О Варлааме и Иоаса-
фе*» со множеством ей сопутствующих нравоучительных притч. Девятнадцато-
го ноября свершается память преподобных Варлаама и Иоасафа, царевича Ин-
дийского, и отца его, Авенира царя.

Повесть весьма дальних веков исследователи связывают с именем Будды.
Но со временем христиане Индии связали его образ с тематикой христианства.
Так или иначе, но уже в XII в. эта «Повесть» жития была известна в Византии
своим сказочно-необыкновенным сюжетом: у Индийского царя Авенира родил-
ся долгожданный наследник Иоасаф. Звездочёты и волхвы предсказали ему
стать великим исповедником Христа. Оберегая от христиан, царь-язычник за-
ключил сына во дворце. Но к царевичу проник пустынный Варлаам; просветил
и наставил в христианской вере. А по крещении Иоасафа, обратился ко Христу
и царь-отец.

Воцарившись, благочестивый Иоасаф крестил свой народ; всех щедро
одарил и ушёл в пустыню. Житие преподобных стало образцом для подвигаю-
щихся.

Содержание «Повести» и её притч знали христиане Азии, Африки и Ев-
ропы. Она имела широкое хождение на Руси во множестве списков.

Особенное своеобразие «Повести» придают притчи, небольшие самостоя-
тельные новеллы поучительного содержания. Некоторые из них были включе-



Ил. 6

ны в Богослужебный Пролог, в основном, среди ноябрьских чтений [3, с. 434-439].

Сохранились многочисленные изображения сюжетов «Повести» в храмовых стенописях, иконах, рукописных миниатюрах; в произведениях народного творчества, в духовных стихах.

Одно из таких изображений связано с именем преподобного Андрея Рублёва (ил. 5).

* * *

Знаменитый собор Успения на Городке, в Звенигороде возведён в конце XIV в. сыном Димитрия Донского, Юрием Димитриевичем Звенигородским. Белокаменный, грациозный и могучий, он *«днесь светло красуется»* в пойме реки Москвы на крутизне старинного городища (ил. 6).

Дивный храм воздвигали в те десятилетия, когда после Куликовской победы создавался фундамент могучего государства; а в упрочении его главную роль обретали преподобные молитвенники, чада – ученики великого Сергия, основатели десятков монастырей и скитов.

Рублёвская стенопись собора создалась около 1417–1418 гг. Среди иных изображений в интерьере храма, справа от Царских врат, на южном алтарном столпе, сохранилось рублёвское изображение *«Беседы преподобных Варлаама и Иоасафа, Индийского царевича»* (ил. 5). Представлен тот эпизод «Повести», в котором Варлаам посвящает царевича в Христову Тайну. Оба представлены в иноческом облачении; у Иоасафа на голове царская корона; у Варлаама в руках свиток со словами: *«...поведаю ты чадо о бисере бесчени еже есть Христос и зрю тя глубину верою Христ...»* [1, с. 86, 87; ил. 5; табл. 148-150].

* * *



Мастер Дионисий и мастерская.
 Благочестивый царевич Иоасаф Индийский. Преподобный Варлаам.
 Фрагменты росписи алтарной преграды Успенского собора Московского Кремля. 1482

Ил. 7

В рублёвском образе Царевича – свидетельство поминовения князем Юрием Дмитриевичем Звенигородским имени родного брата – князя Ивана Дмитриевича, принявшего перед смертью в 1393 г. иноческий постриг с именем Иоасаф [1, с. 87].

Главный же смысл представленного сюжета в том, что он наглядно выражал идею священного союза светской и церковной власти, – важнейшую идею нарождающейся великой Империи православия. Провидению было угодно, чтобы эту идею художественно воплотил творец знаменитого образа Святой Живоначальной Троицы.

Изображения преподобных Варлаама и Иоасафа царевича можно видеть на плащанице митрополита Фотия 1408–1431 гг.; оно нередко в иконописи, церковном шитье, в миниатюре. Оба представлены в Дионисиевой росписи 1481 г. алтарной преграды Успенского собора Московского Кремля [5, с. 69-86; ил. 20, 30], где образы их, в грандиозном ансамбле стенописи и зодчества, участвуют в богослужебном прославлении Святой Руси (*ил. 7*).

* * *

Грёзы народных мифов и надежд, молитвенной экстастики в единении Русского и Восточного сложно переплетались с реалиями бытия и борьбы прадедов за столпы веры Востока против экспансии Запада. Сплетение русского благочестия с таинствами восточного христианства рождало множество граней и оттенков красоты в народном творчестве и во всех, исполненных возвышенной мечты, устремлениях, созидających Третий Рим...

Литература

1. Брюсова, В. Г. Андрей Рублёв / В. Г. Брюсова. – Москва : Изобраз. искусство, б. г. [1994]. – 156, [2] с., [72] л. ил., цв. ил. : ил.

2. *Гудзий, Н. К.* Хрестоматия по древней русской литературе [Текст] : [Для пед. ин-тов по специальности № 2101 «Рус. яз. и литература»] / Сост. Н. К. Гудзий ; Науч. ред. проф. Н. И. Прокофьев. – 8-е изд. – Москва : Просвещение, 1973. – 528 с. : ил.

3. Древнерусская притча : [Сборник / Сост. Н. И. Прокофьева, Л. И. Алёхиной; Подгот. текста и коммент. Л. И. Алехиной; Предисл. Н. И. Прокофьева]. – Москва : Сов. Россия, 1991. – 524, [1] с. : ил. – (Сокровища древнерусской литературы).

4. *Жарникова, С. В.* След ведической Руси [Текст] : научное обоснование зарождения арийской цивилизации на севере Евразии / С. В. Жарникова. – Москва : Концептуал, 2016. – 266 с., [8] л. цв. ил. : ил., табл. – (Достояние планеты).

5. *Зонова, О. В.* О ранних алтарных фресках Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля : Материалы и исслед. / [АН СССР, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР]; Отв. ред. Э. С. Смирнова. – Москва : Наука, 1985. – 263 с. : ил. – (Гос. музей Моск. Кремля).

6. Книга хождений : Записки рус. путешественников XI–XV вв. / [Сост., подгот. текста, пер., вступ. ст. и коммент. Н. И. Прокофьева; Худож. А. С. Бакулевский, А. А. Бакулевский]. – Москва : Сов. Россия, 1984. – 447 с. : ил. – (Сокровища древнерус. лит.).

7. *Кусков, В. П.* История древнерусской литературы : [Учеб. для филол. спец. вузов] / В. В. Кусков. – 5-е изд., испр. и доп. – Москва : Высш. шк., 1989. – 301, [3] с. : ил.

8. *Кутенков, П. И.* Закон русского духа в обрядах и срядах восточных славян / П. Кутенков. – Москва : Родович, 2015. – 412 с. : ил., табл.

Ярга и свастика – знаки творческих истоков культур России и Индии

Цель статьи – показать сложные вопросы общенаучного и общественного характера, выявленные в ходе создания первого в мире справочника по священным крестам «Ярга и свастика – священные знаки культур». Обобщённо определить сложности исследования тем: свастика – священный знак Индии; ярга – божественный знак и знамение славянорусской культуры; крючковатый крест – характерный знак большинства культур и религий России и человечества.

Ключевые слова: Индия, Россия, крест, свастика, ярга, ярговедение.

PAVEL I. KUTENKOV
Saint Petersburg, Russia
"Bulletin of Sign Studies"

Yarga and swastika – signs of the creative origins of the cultures of Russia and India

The purpose of this article is to show the complex issues of a general scientific and social nature identified during the creation of the world's first Handbook on sacred crosses "Yarga and swastika – sacred signs of cultures". To generalize the complexity of the study of topics: the swastika is a sacred sign of India; the yarga is a divine sign and a sign of the Slavic–Russian culture; the hooked cross is a characteristic sign of most cultures and religions of Russia and humanity.

Keywords: India, Russia, cross, swastika, yarga, yarga studies.

Работа по написанию справочника по священным крестам начата в 2017 г., ведётся коллективом исследователей на общественных началах.

Общая целевая установка создания данного труда определяет написание статей по крючковатым крестам, известным с верхнего палеолита по настоящее время, раскрывающих мировоззренческую полноту их представления человеческими культурами. Предложенное название создаваемого справочника – «Ярга и свастика – священные знаки культур» – содержит два народных имени, они же одновременно ведущие научные знаки культур России и Индии. Особенностью создаваемого труда является написание материалов, статей справочника по четырём путям познания бытия человечества: а) научное изучение, б) вероисповедальное познание, в) воззрения любомудров, г) достижения искусства. Направленность излагаемого – знания по крестам направить во благо

образования, научно-просветительской деятельности в России и других государствах мира, вносить положительную лепту в обеспечение устойчивого возрождения русского народа и народов России (расширенное воспроизводство поколений).

Опыт написания статей для первой книги справочника показал круг успешно решённых вопросов, способствующих исследованию ярги и свастики; одновременно высветились сложно решаемые вопросы, имеющие вселенский размах. Выявлены задачи, требующие многолетних исследований по теме крючковатых крестов.

Успешно решённые задачи общественного и правового характера в России

С середины XIX столетия в мировой науке, во вселенском пространстве, охваченном европейским влиянием, осуществлены четыре мировых запрета на крючковатый крест, которые имели целью не только изъятия ярги-свастики из общественного пространства культуры, но прежде всего нацеливались на изъятие самого креста.

Первый из них осуществлялся на волне борьбы позитивизма, нёсшего идеи грубого материализма и богоборчества с народной культурой и вероисповеданиями. Исходил этот запрет из Франции, где Э. Бюрнуф в середине XIX в. высказался за использование в науке одного имени креста с загнутыми концами – свастика. Его распространение на всё пространство науки нанесло и продолжает наносить непоправимый вред изучению культуры и мировоззрения народов мира.

Второй вселенский запрет имел другой уровень содержания. Это революционный запрет, ничем не мотивированный, объявленный коммунистами в ноябре 1922 г. в России – в России нового, богоборческого образца. Этот запрет полностью изымал и запрещал из общественного и внутреннего пространств культуры ярги и свастики.

Третий вселенский запрет знака исходил из Европы, оккультный, «тёмнобожий»; осуществлён в 1930-х гг., посредством осквернения сатанистами ярги-свастики в людской крови.

Четвёртый запрет ярги-свастики осуществлён методом кровавого опорочивания священного знака, выполнен национал-социалистами Германии, гитлеровским нацизмом в 1921–1945 гг.

Всеми этим запретами в недалёком прошлом сама постановка задачи освещения, изучения крючковатого креста была невозможна. С 11 ноября 1922 г. и до разрушения СССР, на этот знак в землях и краях нашего государства действовал запрет. Три с половиной года после крушения СССР, в России, отношение к знаку было неопределённым. В мае 1995 г. Федеральным законом «Об увековечении Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» запрещается нацистская знаковость, сходная до степени смешения [3, ст. 6]. Принятый закон толковался и расширительно, и расплывчато. Однако ключевой знак восточных славян и всех народов России вновь попадает под запрет. С глубинных воззрений расширительное толкование, что показал опыт правоприменения, было несовершенным и неверным с научной точки

зрения. Оно, по сути, выражало полный запрет ярги, – знака добра и света, благопожелания и Бога. Этот запрет, выстраиваясь на действительных исторических посылах (1941–1945 гг.), не учитывал значимость крестового знака в духовной культуре государствообразующего народа России и других коренных народов, его статус в главных вероисповеданиях страны. По сути, закон был создан на всё тех же революционных посылах богоборчества 1917 г., когда любой закон осознавался потребностью коренного разрушения поконного мировоззрения славянорусов.

В последующие годы Россия прошла ступенчатый путь восстановления статуса ярги и свастики в законодательном и общественном пространствах. В апреле 2015 г. накануне 70-летия Победы над нацизмом Запада распорядительная власть государства, Роскомнадзор, снял внутренние противоречия по отношению к кресту с загнутыми концами. Было разъяснено, что сам по себе принародный показ «нацистской атрибутики или символики без целей пропаганды не является проявлением экстремизма». По заключению знатоков, «использование нацистской и сходной с ней до смешения атрибутики / символики в исторических, научных и т. п. целях признаётся допустимым». При этом нацистские знаки и знамена «не могут быть использованы с целью оскорбления советского народа и памяти о понесённых в Великой Отечественной войне жертвах, для распространения идей нацизма, теории расового превосходства, оправдания военных преступлений нацистов» [1].

В декабре 2019 г. на уровне законодательной власти снимаются запреты в отношении знака добра и благопожелания, отвращения и защиты от нечистой силы. Существенно уточняется статья 6 Федерального закона «Об увековечивании...», разрешая исследовать, принародно показывать яргу и свастику. Она прописывается так: «В Российской Федерации запрещается использование нацистской атрибутики или символики либо атрибутики или символики, сходных с нацистской атрибутикой или символикой до степени смешения, как оскорбляющих многонациональный народ и память о понесённых в Великой Отечественной войне жертвах, за исключением случаев использования нацистской атрибутики или символики либо атрибутики или символики, сходных с нацистской атрибутикой или символикой до степени смешения, при которых формируется негативное отношение к идеологии нацизма и отсутствуют признаки пропаганды или оправдания нацизма». Также дополняется новой частью, пятой, следующего содержания: «Положения частей третьей и четвёртой настоящей статьи не распространяются на случаи использования атрибутики или символики организаций, названных в указанных частях, при которых формируется негативное отношение к идеологии нацизма и отсутствуют признаки пропаганды или оправдания нацизма» [3]. Таким образом, Россия, за 20 лет своего возрождения, на законодательном уровне освобождает правовое поле от недоговорок, двусмысленностей в отношении ярги и свастики, снимает опасности расправы за использование яргических и свастических знаков в научном и общекультурном пространствах бытия людей [4].

В целом Россия за тридцать лет возрождения проходит три временных ступени отношения к главному знаку русской народной культуры и культуры

коренных народов: безразличие, запрет, возвращение в поле жизни. В целом же, потребовалось почти сто лет на преодоление государственного запрета исследования и использования ярги, введённого наркомом просвещения А. В. Луначарским в ноябре 1922 г., и 180 лет на преодоление научно-общественного запрета на изучение ярги-свастики, введённого в Европе в середине XIX столетия Э. Бюрнуфом.

Однако прошедшие 170 лет запрета отбросили назад науку в отношении познания креста, ярги и свастики. СССР и Россия не имели государственных программ изучения этих знаков. Но и при существенном положительном изменении отношения в государстве, обществе и науке за последние 30 лет государственные программы исследования ярги и свастики так и не появились. Это одна из главнейших едеведческих сложностей, обнаруженная в ходе создания труда по ярге и свастике.

Сложности общего характера изучения свастики

В европейской науке индийское имя крючковатого креста «свастика» пытались сделать главным и единственным названием. Однако в России крайне мало что-либо известно именно об индийской свастике. Нет самостоятельных работ, показывающих распространение свастики по историческим и современным землям, областям Индии. Отсутствуют работы описательного вида по бытованию свастики в обрядовой культуре народов Индии, в её различных краях и землях. Неизвестны особенности применения свастики в вероисповедальных течениях, как и полное изложение использования знака в том или ином религиозном направлении. Нет статей, подробно описывающих способы и приёмы нанесения (изображения) свастики на вещи в народных культурах Индии. Не составлен вещно-предметный перечень областей бытования свастики. До сих пор нет самостоятельных работ, представляющих свод начертаний свастик и свастических знаков. Наука совершенно не знает о существовании сложных свастических образований в культуре Индии. Есть ли они? Кроме нескольких имён свастики и свастических знаков, нам неизвестны другие имена. Сколько имён знака бытовало и бытует в Индии? В целом обнаруживается отсутствие системных знаний о свастике, свастических знаков и образований в культуре Индии. Стало быть, насаждение в науке и всей культуре имени свастики в качестве единого базировалось на поверхностных представлениях. Происходило это полторы сотни лет, столько лет свастика находилась на высшей ступени научной знаковости среди крюковых крестов мира.

Сложности общего характера изучения ярги и яргических образований

В России изучение ярги и яргических образований в последние десятилетия имело существенное продвижение. Собственно наука смогла решить ряд важных вопросов ярговедения. Обобщив имевшие взгляды и материалы по ярге и разработав ряд положений, определила ярговедение в качестве самостоятельного научного направления знаковедения.

Среди насущных вопросов, тормозящих познание культуры наших предков, обнаружены следующие.

Отсутствуют обобщающие труды по южновеликорусской ярге и яргическим образованиям, при значительном числе введённых в научный оборот материалов по данной тематике разного уровня значимости. Нет самостоятельных работ по яргам южновеликорусских родокультурных образований родового, уездного и земельно-краевого уровней. Отсутствует общий свод начертаний и имён ярг, яргических знаков и образований. Например, в северновеликорусских землях насчитывается свыше 150 разнообразных начертаний ярг и десятки яргических образований [2, с. 328-337]. Последняя тема, при знании материалов по народной культуре, может быть подготовлена в небольшой срок.

Очевидно, что подобный список нераскрытых вопросов исследования ярговедения в полной мере относится к средневеликорусам.

На стыке между южно-, средне- и северновеликорусскими культурами возможно создание трудов по яргической тематике Северо-Восточных земель (областей) России – Тверской, Костромской, Владимирской, Нижегородской, Ярославской, части Рязанской и Тамбовской земель.

В XIX–XX вв. издан существенный материал по бытованию ярг и яргических образований в южнорусских и западнорусских областях и краях; в XX в. они были включены в государственное новообразование Украина. Частных и обобщающих трудов по всем направлениям ярговедения народной культуры здесь не создано.

Слабым звеном остаётся проработка вопросов ярговедения и вообще выделение характеристик родокультурных и родоплеменных образований, которые позволяли бы уверенно соотносить исторические (археологические) культуры с народами и культурами современности.

Исследование тем крючковатого креста в культурах народов мира обнаружило отсутствие по ним самостоятельных трудов.

В завершение

Ныне сложно осуществлять сравнительные исследования яргических и свастических образований Индии и России в виду отсутствия полноценных знаний по означенным темам. Разрабатываемый труд, кроме освещения многих историко-культурных вопросов ярговедения, позволит расширить круг вопросов, подлежащих первичному изучению на всех путях познания бытия.

Литература

1. Демонстрация нацистской символики без целей пропаганды не должна трактоваться как нарушение закона о противодействии экстремизму // Роскомнадзор : [официальный сайт]. – 2015. – 15 апреля. – URL: <http://rkn.gov.ru/news/rsoc/news31736.htm> (дата обращения: 12.12.2022).

2. Кутенков, П. И. Ярга-крест – знак Святой Руси. Ярга и свастика / П. И. Кутенков. – Санкт-Петербург : Мир русского слова, 2015. – 743 с.

3. Российская Федерация. Законы. О внесении изменений в ст. 6 Федерального закона от 2 декабря 2019 г. № 421-ФЗ «Об увековечении Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

4. Российская Федерация. Законы. Федеральный закон «О противодействии экстремистской деятельности» : принят Гос. Думой 19 ноября 2019 г.

Творческие проекты с Индией: вчера, сегодня, завтра

В течение последних 13 лет Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица занимается активным продвижением культурно-образовательных проектов с фондами искусств, галереями, образовательными учреждениями, дипломатическими миссиями Индии. Куратором проекта организовывались творческие поездки в Индию преподавателей академии для проведения мастер-классов, участия в фестивалях, выставках, конференциях, круглых столах, семинарах, презентациях. Индийские студенты и преподаватели принимали активное участие в Международных фестивалях академии и выставках-конкурсах, где многократно получали дипломы победителей. Профессиональные художники Индии постоянно являются членами Международного жюри выставок-конкурсов, проводимых в академии.

Ключевые слова: творческие проекты, мастер-классы, фестивали, конференции, выставки, круглые столы, семинары, презентации, студенты, преподаватели, профессиональные художники.

LYUDMILA M. KIRSANOVA

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Creative projects with India: yesterday, today, tomorrow

Over the past 13 years, the A. L. Stieglitz St. Petersburg State Academy of Art and Design has been actively promoting cultural and educational projects with art foundations, galleries, educational institutions, and diplomatic missions of India. The curator of the project organized creative trips to India for teachers of the Academy to conduct master classes, participate in festivals, conferences, round tables, seminars, presentations. Indian students and teachers took an active part in International festivals of the Academy and exhibitions-competitions, where they repeatedly received diplomas of winners. Professional artists of India are constantly members of the International Jury of exhibitions and competitions held at the Academy.

Keywords: Creative projects, master classes, festivals, conferences, round tables, seminars, presentations, students, teachers, professional artists.

Наша первая встреча с Индией произошла в 2010 г., когда по приглашению Россотрудничества группа из числа 11 преподавателей академии приехала со своими творческими работами на выставку «Дыхание Севера». Это стало

началом активных продвижений культурно-образовательных проектов с фондами искусств, образовательными учреждениями, галереями, дипломатическими миссиями Республики Индия. Данная практика многократно подтвердила свою результативность – она не только позволила студентам и преподавателям обменяться профессиональными навыками с зарубежными коллегами, но и значительно расширила их творческий кругозор, позволила принять участие в мастер-классах и выставках наравне с представителями другой культуры, с её особенным специфическим художественным языком.

Так, в июне 2011 г. было подписано партнёрское соглашение о развитии международных творческих связей между Санкт-Петербургской художественно-промышленной академией имени А. Л. Штиглица (СПГХПА им. А. Л. Штиглица) и Фондом имени Бхику Рам Джейн. Почётный житель Нью-Дели, политический деятель, борец за независимость Индии, член индийского парламента с 1980 г. Шри Бхику Рам Джейн активно выступал за развитие индийского искусства и организовал Фонд Бхику Рам Джейн и Галерею «Art Mall», которая стала самой крупной галереей Индии. Индийскую сторону представлял его сын, генеральный секретарь фонда Нарен Бхику Рам Джейн, который лично посетил Санкт-Петербург. Для него была разработана культурная программа, которая включала посещение музеев, достопримечательностей города, а также фестивалей искусств и модных показов.

В рамках проекта в январе 2012 г. 11 преподавателей академии принимали участие в международном фестивале в Галерее «Art Mall» (Нью-Дели); проводили мастер-класс и были награждены дипломами лауреатов в различных номинациях (11 дипломов).

В июне 2012 г. в рамках проекта состоялась крупнейшая российско-индийская выставка «Цвет Индии» в СПГХПА им. А. Л. Штиглица, где приняли участие индийские художники с мировым именем и преподаватели академии. С индийской стороны участвовали 23 человека. Ими был также проведён мастер-класс для студентов академии и преподавателей.

Студенты кафедры искусствоведения и культурологии выступали в качестве переводчиков и проводили экскурсии на английском языке по городу, музеям и пригородам для иностранных гостей.

В рамках проекта в январе 2013 г. 6 преподавателей участвовали в международном фестивале Фонда. Программа включала участие преподавателей академии в презентации и церемонии открытия фестиваля, проведение мастер-класса по живописи, рисунку, работу на семинаре с известными художниками Индии (гостями Фестиваля) и круглом столе, интервью журналу Нью-Дели «Civil Lines News» и телевидению.

Участникам были торжественно вручены дипломы лауреатов и сертификаты за участие в обучающем семинаре. Также была проведена коррекция материалов на английском языке о российских художниках, участвовавших во Всеиндийском Фестивале искусств 2012 г., которые были опубликованы в индийских СМИ в феврале 2013 г.

В январе 2014 г. преподаватели академии участвовали во Всеиндийском Фестивале, проводили мастер-классы, получили дипломы лауреатов в разных

номинациях и выставляли работы студентов кафедры художественного текстиля и дизайна костюма. Все студенты получили дипломы участников Фестиваля.

Также российские художники принимали участие в международном лагере Форума индийских фотографов и художников (FIPA) – в выставке и проведении мастер-класса и круглого стола.

Форум индийских фотографов и художников (FIPA) – зарегистрированная некоммерческая организация, которая занимается продвижением различных художественных мероприятий в течение более чем 10 лет. Все мероприятия тесно связаны с деятельностью Российского Центра науки и культуры (РЦНК) в Нью-Дели.

Делегация художников из академии приняла активное участие в Международном художественном лагере «Ананда» в 2014 г., где художники из академии совместно с индийскими и американскими художниками проводили мастер-класс. В эту же поездку прошла дружеская встреча – круглый стол в Колледже искусств Делийского университета и Архитектурного института Нью-Дели.

В январе 2015 г. работы 5 преподавателей академии участвовали в международном лагере FIPA, проходившем в Нью-Дели в РЦНК, где проводили мастер-класс и участвовали в выставке.

Выставка работ художников, проводивших мастер-класс, была также организована в конце января 2015 г. в «Gold Souk Mall» (Гургаон, Индия).

Художники FIPA получили возможность участвовать в международной выставке в академии в феврале 2015 г., прислав свои работы в цифровом варианте. Эти картины были созданы в течение четырёх ежегодных художественных лагерей (2010–2014 гг.), организованных совместно с РЦНК в Нью-Дели.

Из участников выставки только Аакшат Синха посещал Россию, в то время как другие создали в своих работах своё собственное видение страны мечты. В изобразительном искусстве и в фотографии деятельность FIPA тесно связана с РЦНК. Эти совместные мероприятия включают в себя художественные лагерь, семинары, выставки и т. д. Также их деятельность связана с областью кинематографии – каждый год они проводят кинофестиваль «Дружба» совместно с РЦНК, посольствами стран СНГ и кинофорумом CFF. CFF является филиалом Федерации кино клубов Индии, которая совместно с РЦНК и FIPA организовали фестиваль искусств в Катманду.

В марте 2016 г. два представителя академии по приглашению Индийской стороны приняли участие во Всеиндийском Фестивале моды, который проходил в Нью-Дели, и там же проводили переговоры о возможном сотрудничестве в сфере дизайна костюма.

С 2017 г. в мероприятиях Международного Фестиваля «Россия – Индия: от сердца к сердцу», который проходит в Международном Мемориальном Тресте Рерихов (Наггар, долина Кулу, Гималаи, Индия), принимают активное участие преподаватели и студенты СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Творческие работы студентов и преподавателей с большим успехом экспонируются на выставках в России и Индии в рамках этого Фестиваля.

Профессор кафедры реставрации живописи Л. М. Кирсанова и преподаватель кафедры монументально-декоративной живописи С. И. Казаков СПГХ-ПА им. А. Л. Штиглица стали членами оргкомитета Фестиваля от академии.

Международный Мемориальный Трест Рерихов в Индии (ММТР) – это уникальная часть мирового наследия семьи Рерихов. Организация была создана младшим сыном Н. К. и Е. И. Рерихов Святославом Николаевичем Рерихом вместе с женой Девикой Рани Рерих в 1992 г. За три года до этого была сформирован Советский Фонд Рерихов в Москве, которому большое внимание уделял С. Н. Рерих. «Миссия художника, – писал он, – заключается в том, чтобы нести в нашу жизнь Красоту, раскрывать её для других, привлекать к ней наше внимание и показывать нечто большее, чем наша повседневность – жизнь завтрашнюю, жизнь более великого мира, раскрытие следующей стадии эволюции нашей жизни» [2, с. 77]. Святослав Николаевич оставил нам завет: «Будем всегда стремиться к Прекрасному». Ещё его отец, Н. К. Рерих, считал, что искусство и культура должны объединить народы. Он разработал особый флаг, который назвал Знаменем Мира. Н. К. Рерих пишет: «Этот Международный Флаг Культуры для охраны Искусства и Науки никого не умаляет и не нарушает ничьих мирных интересов. Наоборот, он подымет мировое понимание эволюционных сокровищ. Он помогает ценностям грядущего творчества и в существе своём ведёт к великому понятию Прогресса и Мира» [1, с. 34]. Не даром одна из детско-юношеских выставок в академии называлась «Знамя Мира над Планетой» и проходила в рамках международного фестиваля.

Выставки также посвящались 140-летию со дня рождения Елены Ивановны Рерих и двум юбилейным датам членов семьи Рерихов: 145 лет со дня рождения Николая Константиновича Рериха, 115 лет со дня рождения Святослава Николаевича Рериха. В рамках 4-го этапа (январь 2020 – декабрь 2021 гг.) проходили конкурсы творческих и исследовательских студенческих работ.

В 2022 г. Фестиваль был посвящён трём основным датам: 75-летию установления дипломатических отношений между Россией и Индией; 120-летию со дня рождения Ю. Н. Рериха и 30-летию ММТР в Наггаре. Он закончился в конце октября. Вся жизнь Юрия Николаевича Рериха была самоотверженным служением науке, людям, своей Родине. Его отец, Н. К. Рерих, писал: «Битва за лучшее будущее не только на полях сражений. Неутомимость, терпение, достижение лучшего качества испытывается в жизни каждого дня. Подвиг человечности нарастает в трудах» [3, с. 398]. Неслучайно Н. К. Рерих посвятил Юрию Николаевичу картину «Звезда героя» (1932, 1936), ставшую мудрым напутствием сыну на духовный подвиг.

Совместные мероприятия с Генеральным Консульством Индии в Санкт-Петербурге включали в себя российско-индийские фестивали, выставки, лекции, мастер-классы. Так, осенью 2017 г. в академии проходил Российско-Индийский Фестиваль «Дни Индийской культуры в академии» и выставка творческих работ преподавателей и студентов академии «Хождение за три моря». В том же году состоялась выставка работ индийских школьников «От сердца к сердцу» («Моя любимая Индия») в рамках Международного детско-юношеского фестиваля российско-индийской дружбы «Россия – Индия: от

сердца к сердцу», посвящённого 70-летию установления дипломатических отношений между Россией и Индией и 25-летию образования ММТР. Рисунки, входящие в состав выставки, переданы индийскими детьми в дар российским детям для экспонирования в регионах России.

Кроме этих акций, состоялись: фотовыставка дипломных проектов кафедры монументально-декоративной скульптуры «Творчество», также посвящённая деятелям искусства Индии, и выставка фоторабот председателя Союза фотохудожников Санкт-Петербурга А. А. Дымникова «Индийские Гималаи», представившая горные пейзажи, жанровые сцены и портреты местных жителей. Инсталляция студентов кафедры живописи и реставрации «Исток» была посвящена Индии и проблемам экологии.

В феврале 2019 г. был организован Фестиваль «Индийская мозаика», который включал в себя интерактивное шоу индийского фотографа, посвящённое Махатме Ганди, и выставку преподавателей и студентов академии «Вдохновлённые Индией».

В 2018 г. два преподавателя СПГХПА им. А. Л. Штиглица для проведения переговоров о творческом сотрудничестве посетили Колледж изящных искусств Тривандрума штата Керала.

Колледж был основан в 1881 г. Муламом Тируналом сэром Рамой Вармой, Махараджей штата Траванкор, как Школа искусств Его Святейшества Махараджи Траванкора. В 1920–1930-х гг. это учреждение возглавлял М. Р. Мадхаван Уннитан. После него, в 1940-е гг., им руководили Т. С. Сешадри и сэр К. П. Рамасвами Ийер. Сешадри был художником дворца Траванкора; широко известен своими картинами маслом, особенно – портретами.

Позже управление Школы искусств было передано Университету Траванкора. В 1957 г., после образования первого демократически избранного правительства в Керале, Школа искусств была передана в ведение Управления технического образования. В 1975 г. она была преобразована в Колледж изящных искусств и вошла в состав Университета Кералы. С 1979 г. в Колледже начались занятия бакалавриата изобразительных искусств (BFA) по трём дисциплинам: живопись, скульптура и прикладное искусство. Программа посещения преподавателей (VFP) в Колледже изящных искусств Тривандрума направлена на повышение академической конкурентоспособности студентов и расширение их творческого потенциала, связанного с современной практикой в области искусства.

Сотрудники СПГХПА имени А. Л. Штиглица ознакомились с учебными программами, посетили занятия и приняли участие в круглом столе, провели мастер-класс. Были оговорены возможности взаимного сотрудничества, а также сформирован проект подписания партнёрского соглашения. В конце 2018 г. партнёрское соглашение между СПГХПА имени А. Л. Штиглица и Колледжем изящных искусств Тривандрума было подписано.

Индийские преподаватели, студенты, художники принимают активное участие в международных конкурсах-выставках, фестивалях, конференциях академии. Так, в 2019 г. более 50 студентов, преподавателей и художников

приняли участие в Международном Фестивале «Вокруг Света: искусство без границ». В рамках Фестиваля проводились выставка-конкурс «Из дальних странствий возвратясь» и интерактивная выставка-конкурс «Мир глазами художника», где многие индийские участники получили дипломы победителей в следующих номинациях: живопись, графика, скульптура, архитектура, ДПИ. В рамках Фестиваля также состоялась научно-практическая конференция: «Индия на перекрёстке культур и традиций: наука, образование, творчество», в которой принимали участие индийские художники и преподаватели. Начиная с 2018 г., в международное жюри выставок-конкурсов входят представители из Индии.

В мае 2020 г. преподаватели и студенты Индии принимали активное участие в Международном Фестивале «*SOLART*», который проходил в академии.

В 2021 г. по заказу Генерального Консульства Республики Индия профессором кафедры живописи и реставрации Л. М. Кирсановой был написан портрет Махатмы Ганди, экспонируемый в библиотеке Консульства в Санкт-Петербурге по настоящее время.

В феврале 2022 г. в стенах академии проходили: очередной Международный Фестиваль «Вокруг Света: искусство без границ», выставка победителей конкурса «Красота и дружба – основа мира на планете» Международного Фестиваля российско-индийской дружбы «Россия – Индия: от сердца к сердцу» (его соорганизаторами являются Международный Центр Рерихов в России и Международный Мемориальный Трест Рерихов в Индии) и выставка-конкурс «Мир глазами художника», в которой принимали участие представители 16 стран мира. Тринадцать художников из Индии стали победителями в разных номинациях и были награждены дипломами 1-й, 2-й и 3-й степеней.

СПГХПА им. А. Л. Штигица всегда являлась престижной базой для осуществления международных учебных и культурных связей, поэтому необходимо использовать весь опыт академии для дальнейшего развития межкультурных связей с Индией, формировать и развивать у студентов и преподавателей интерес к культуре, национальным традициям и обычаям Индии, развивать творческие связи между студентами, преподавателями, укреплять дружественные отношения между двумя странами, знакомить студентов и преподавателей с жизнью, творчеством и общественной деятельностью выдающихся представителей Индии, внёсших вклад в становление и развитие российско-индийской дружбы, формировать чувство патриотизма, уважения и бережного отношения к культурно-историческому и духовному наследию России и Индии, национальной культуре, народным традициям, обычаям и обрядам, развивать творческую активность как преподавателей, так и студентов.

Литература

1. *Рерих, Н. К.* Знамя Мира / Н. К. Рерих. – Москва : МЦР, 2005. – 644 с.
2. *Рерих, С. Н.* Искусство и Жизнь / С. Рерих ; [пер. с англ. Т. В. Кожевниковой, И. И. Нейч]. – Москва : МЦР: Мастер-Банк, 2004. – 131 с. – (Малая Рериховская библиотека).
3. *Рерих, Ю. Н.* Автобиография / Ю. Н. Рерих // Вестник Ариаварты. – 2002. – № 2. – С. 9-10.
4. *Рерих, Ю. Н.* Письма : в 2 томах / Ю. Н. Рерих. – Москва : МЦР, 2002.

УДК 008:7.071.1(470)(=161.1)
МАКАРАНД КЕШАВ ДЖОШИ 1-й
Мумбаи, Нангпур, Индия
Санскритский университет Кавикулагуру Калидас

Россия глазами индийских художников

Индийские художники, обращаясь к теме России в своих композициях рисунка на пленэре в России или по представлению, чаще всего, в качестве основного объекта для изображения, выбирают русскую архитектуру – либо всё здание целиком, либо его часть. Некоторые элементы русских монастырей, кремлей и церквей похожи на индийские индуистские храмы, но в целом русская архитектура сильно отличается от индийской.

Эта статья рассказывает о моём опыте рисования на пленэре в России.

Ключевые слова: пленэр, русская архитектура, деревянное зодчество, купола.

MAKARAND KESHAV JOSHI 1ST
Nagpur, Maharashtra, India
Kavikulaguru Kalidas Sanskrit University

Russia Through the Eyes of Indian Artists

When Indian artists paint Russian landscapes either from a reference picture and mainly by being physically present in Russia (plein-air) most of the time they use the Russian architecture as the main subject of their painting either the whole building or a part of a Russian building. Some components of Russian monasteries, Krem-lins and churches are similar to the Indian Hindu temples but some of the architectural components and features are completely different to Indian landscape artists.

This abstract narrates my experience about painting various subjects in Russia. Along with the references and my opinions.

Keywords: plein air, Russian architecture, wooden architecture, domes.

Russian architecture: an interesting visual element for Indian artists

Russian architecture for artists mainly comprises of three varieties, firstly the religious buildings mainly comprising of monasteries and churches secondly the old classic wooden houses and lastly the war memorials. The building materials used in making these three types are different so they all have aesthetical value (*fig. 1*).

Tapering domes (tent-roof pillar structures) in the monasteries and their resemblance to the Nagara Hindu Temples and Indian painters

Tapering tent-roof domes hold a close resemblance to the «Shikhara» part of the Nagara style temples abundantly found mostly in northern part of India. Due to their visual proximity, they are subconsciously closer to Indian landscape artists'



Fig. 1. Monastery in Rostov the Great. Yaroslavl region of Russia

memory. As a result, these tent -roof domes feature in many paintings of almost all the Indian artists painting Russian landscapes. These types of domes create the effect of a typical Russian building instantly and are the faster way to create the sense of a 3-dimensional effect (*fig. 2*).



Fig. 2. Alexandrov city, near Moscow. Church near the city center

Onion-shaped golden domes and Indian painters

Onion shaped domes are so unique to Russian churches that they are depicted prominently by most of Indian artists painting a Russian landscape. They readily offer a possibility of making the landscape appear vibrant and also colorful as these golden domes are reflective and glossy.

Traditional wooden houses

For Indian artists, traditional wooden houses, especially little older whose wooden logs have darkened are aesthetically appealing and the best way to suggest Russia especially if they have carved fringes surrounding the outer sides of windows, doors and roof contours.

Vast stretches of plains

This is a feature of landscape not found in India frequently and in Indian artists' painting rarely thus it needs to be explored more by the Indian artists while painting Russian lands.

War memorials and statues

War memorials and statues are also not that frequently found in India. For painting, these Russian war memorials are a combination of a building, a sculpture and a garden in simple terms. They also have a historical value attached to them.

The mediums used by India artist to paint Russian subjects

Most of the Indian artist during the mentioned period in chronology (2019 to 2022) have painted Russian landscapes mainly in watercolor doing justice to the aesthetics and sometimes the grandeur of the subjects that The Russian landscapes offer. Painting Russian landscapes in oil especially during the plein-air painting is the area that remains majorly unexplored by the Indian artists till date.

УДК 75.03(=21)Rerih
Н. Г. ДРУЖИНКИНА
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский Государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Символизм живописных образов Н. К. Рериха

Статья посвящена выявлению истоков творчества Н. К. Рериха: мифологических, символических, иконографических, колористических особенностей живописи мастера. Выявляется иконографическая программа образов художника. Особое внимание уделено трактовке «Матери Мира». Прослеживаются аналогии в иконописи, истоки творчества в русской живописи конца XIX – начала XX в. и в индийских аналогах. Изучаются литературные труды (Агни-Йога – Живая Этика и др.), научные изыскания семьи Рерихов и их влияние на живопись, раскрываются мировоззренческие аспекты творчества Н. К. Рериха.

Ключевые слова: Н. К. Рерих, Индия, живопись, иконография, иконопись, СИМВОЛИЗМ.

NATALIA G. DRUZHINKINA
Russia, Saint Petersburg
Saint Petersburg State University
Of Industrial Technologies and Design

Symbolism of N. K. Roerich's pictorial images

The article is devoted to identifying the origins of N. K. Roerich's creativity: mythological, symbolic, iconographic, coloristic features of the master's painting. The iconographic program of the artist's images is revealed. Special attention is paid to the interpretation of the "Mother of the World". Analogies in iconography, the origins of creativity in Russian painting of the late XIX- early XX century, Indian analogues are traced. Literary works (Agni Yoga, Living Ethics, etc.), scientific research of the Roerich family and their influence on painting are studied, ideological aspects of N. K. Roerich's creativity are revealed.

Keywords: N. K. Roerich, India, painting, iconography, iconography, symbolism.

В индийской и русской культурах много общего. Так, например, индуистское «Тримурти» близко символу Святой Троицы в Православии. «Бхог» Шивы – это, по сути, русская традиционная просвира и т. д. Монашеский подвиг на Руси сродни пути браминов, йогинов, бодхисатв, а Мары-соблазнительницы ассоциируются с тёмными силами ада. Достижение нирваны в буддизме у индусов как мечта о Китеже-граде, о рае для русских. Дхарма-душа, которую важно сохранять для вечной жизни.

Н. К. Рерих стал своеобразным мостом дружбы между Индией и Россией. Его «Матерь Мира» имеет и богородичные иконографические истоки, и индийские. Его художественное мировоззрение сформировалось на стыке многих культурных традиций.

Глубина образов Н. К. Рериха пронизана космическими вихрями, имеет религиозную, философскую, символическую природу.

Иконографические типы древнеиндийских богов и богинь и древнерусских иконописных переводов имеют общую природу, питаются символизмом образной структуры, декоративно-художественными качествами трактовки сюжетов и тем (это фронтальное расположение фигур, восседание на престоле, тесная связь с текстами Священного Писания, доминирование Логоса, литературоцентричность, духовно-нравственная дидактика, красочность, лиричность и глубина, программность, яркость храмовых росписей). Пейзаж с Буддой – преображённый пейзаж («Будда Победитель» 1924 г., из серии «Знамёна Востока», частная коллекция, Москва; «Будда Испытатель» 1926–1927 гг., Государственный музей Востока, Москва).

Философские пейзажи Рериха являются своеобразным явлением в истории мирового искусства. «Краеугольным камнем» картин-притч – пейзажей мастера становится проблема мироздания. Живописные произведения Рериха отличаются напряжённой эмоциональностью, лапидарностью выразительных средств (контурный рисунок, локальные контрастные тона), а в поздний период – усложнённым аллегоризмом замысла, тяготением к образно-символическому синтезу.

Художник культивирует Женщину как Матерь и Держательницу Мира; Гуру как Владыку Мира. Они обретают у него мистический характер, реальные впечатления соединяются с легендарными. Синтетический метод Николая Рериха отчасти проявляет себя и в манере вплетать в ткань повествования сказочно-фантастические существа, и в античном олицетворении человека с богами, смешанном с индуистскими преданиями, и в средневековом стремлении к статичности, аскетизму, подобно искусству Индии, Китая, Монголии, и в ренессансном интересе к человеку вообще. Мастер тяготел к условности создаваемых образов, наделённых символикой цвета и смысла, знаковости при внешней плоскостности, утрированию колорита, обобщению декоративных форм. Порой трансцендентная сущность одерживает верх над эмпирической данностью. Однако Рерих удерживается от того, чтобы «развеществовать» материю и полностью заменить реальный мир системами символов, апеллировать только к интуиции. Метафорическая условность содержания выступает в его произведениях на первый план. Метафорой становятся сами изобразительные средства – орнаментальность построения композиции, подчеркнутые силуэты, ритм, цветовые соотношения живописных пятен. Декоративность, орнаментальность приобретают символическое звучание. Для Рериха характерно философско-созерцательное вглядывание в природу с лиро-эпическим переживанием бытия пейзажа. Обобщённый язык форм и линий, декоративный подход обусловлен, прежде всего, эстетической задачей выражения природы через проникновенную лиричность ландшафта. Он создаёт обобщённый образ гор, равнин и т. п. –

то есть пейзаж-тип, символ безграничной любви человека к природе, исполненной вековых тайн, увиденных сквозь призму единичного и случайного, отобранного и переработанного философским анализом. Силовое воздействие цветных «гравитационных» полей призвано будить энергию живописи – пространства картины, которыми напоено небо и земля, горы и реки.

В пейзажах Рериха – вселенский взгляд на мир, медитативность брамина, йогина, тонкие вибрации, исходящие из погружения в духовную сущность восточных учений. Горы, воды, снежные вершины, монастыри, древние знаки, присутствие человеческой цивилизации, ветра, космические вихри – это философский пейзаж, это духовные субстанции. Живопись вторит настроениям автора, живопись декоративна, суггестивна, ритмична.

Символы в картинах Н. К. Рериха словно обретают вселенский масштаб: меч – это символ воинства, доблести («Грозный» 1942 г., Государственный музей Востока, Москва), стилизованный образ коня – знак Чинтамани, или конь счастья («Белый камень» 1933 г., Музей Николая Рериха, Нью-Йорк), вырезанное в камне-скале изображение Майтрейи («Майтрейя Победитель» 1927 г., частная коллекция, Москва). Таково и каменное изваяние Гуга Чохана («Гуга Чохан» 1931 г., Государственная Третьяковская галерея, Москва).

Любимые виды Гималаев, Тибета, Кашмира, Лахула, Брахмапутры изысканы, утонченны, гармоничны, колористичны («Брамапутра» 1945 г., Государственный музей Востока, Москва; «Брахмапутра (Цангпо)» 1928 г., частная коллекция, Нью-Йорк; «Гималаи» 1930–1940-х гг., Центр искусств «Карнатака Читракала Паришат» и собрание Х. К. Кеджривала, Бангалор, Индия; «Гималаи» 1935–1944 гг., Новосибирский государственный художественный музей; «Кашмир» 1936 г., Музей Николая Рериха, Нью-Йорк, США; «Лахул. Западные Гималаи» 1936 г., Музей Николая Рериха, Нью-Йорк, США; и другие произведения, хранящиеся в музеях по всему миру).

Мировоззрение Рериха сформировалось на основе мифологии славянского язычества, религий буддизма, даосизма, христианства, конфуцианства и др. Отсюда – и антропологизация окружающего мира, и натурализация поведения человека становились важной особенностью содержания живописи художника, построенной на религиозно-философских основах. Причём триединство «Небо – Земля – Человек» выступает некой духовно-нравственной и научной парадигмой. Истоки такого отношения заключены в китайской и индийской мифологии, в идее космогенеза и социогенеза из архетипа Ом и Дао. Мироздание по Рериху – это процесс, созидание, когда Жизнь становится тождественной Творчеству. «Живая Этика» Рерихов явилась учением о качественно новой структуре бытия, мироздания, где обновлённым становится и человек, и мир, творимый им. Живое знание по Рериху представляет три основных типа – уровня гармонии: человека внутри Матери – Природы, рядом с нею, на равных началах, и при ведущей роли Человека – Женщины-Творца [1, с. 17].

Согласно учению Агни-Йоги первоэлементом мира было Слово, или Логос, который по восточной эзотерике есть мыслительный процесс. Кроме того, Логос обладает цветом, запахом, имеет форму, то есть включает в себя всю сознательную, целенаправленную многозвучную и многокрасочную палитру ми-

рождения [2, с. 20]. Героями его произведений становятся Мать Мира, Женщина и Мужчина, Учитель.

Согласно индуистской концепции, планеты и человечество в своей эволюции проходят спираль мировых циклов, в каждом из которых выделяются по четыре периода – Юги: Крита, или Сатья – совершенная Юга, «золотой век»; Трета; Двапара; Кали – чёрная Юга, «железный век». Каждый план бытия имеет свой огонь. На физическом плане наш физический огонь более материален, нежели на планах астральном и ментальном. На высших планах бытия наш материальный огонь переходит в свет, в светоносную материю. Из этой светоносной материи Высшие существа, обитающие в высших планах Бытия, строят свои тела. На ещё более высоких планах Бытия огонь переходит в Разум, в разумные творческие энергии. Разумная сила, соединяющая Дух с материей, динамическая энергия космического творчества. Причём огневой вихрь – это сущность жизни, единой во всех формах.

В буддийской иконографии и искусстве, по словам Ц.-Б. Бадмажапова, «в эстетическом ракурсе определение эстетического модифицируется, отсылая не к науке о прекрасном <...>, не к эстетической суггестивности произведения искусства, взятого как некая целокупная “монада”, а к терминам-символам буддийских текстов с выделением форманта “тело” (кайя): самбхога-, нирмана-, маха-сукха-; репрезентант “тело” (медитатор сознания) коррелируется с изображением (пратима), намечается ряд параллелей между “телом”, как иконографическим символом и физическим телом в его сакральной ауратической значимости – в качестве опоры медитации и воплощения – инкарнации (нирман-кайя, sprul-sku)» [3, с. 136].

В картинах Н. К. Рериха очевидно влияние буддийской иконографии, русской иконописной традиции, заимствованных и переработанных в соответствии с собственными эстетическими воззрениями. Опыт йоги, медитации стал основополагающим и в художественном творчестве мастера. Так «Мать Мира» (1924 г.; Музей Николая Рериха, Нью-Йорк) олицетворяет Мать Вселенной – женское божество, творительницу форм мироздания и охранительницу жизни. Рерих изображает её согласно мифологическому преданию, с лицом, прикрытом мафорием, в знак глубокой сокровенности её участия в космическом творчестве. Однако художник внёс в установившуюся иконографию образа своё понимание. Обычно, как писала Е. И. Рерих, «...на древнейших изображениях Матери Мира (по-тибетски – Многоокая Дуккар) аура её состоит из глаз. Каждый луч оканчивается глазом» и «...на тибетских танках она изображается под зонтиком, который есть символ собирания влаги или Высшей Благодати» [4, с. 391]. В «Живой Этике» о Матери Мира сообщается как о высочайшем лице в Космической иерархии. В периоды нарушения взаимодействия Мужского и Женского творческих начал на Земле Мать Мира шлёт человечеству нескончаемые потоки благодати.

В своих женских образах художник восходил от написанного им образа «Царицы Небесной над Рекой Жизни» (эскиз росписи апсиды церкви в Талашкино, 1910-е гг.), картин: «Дочь викинга» (1918), «Песнь потока», «Песнь утра» (оба панно из сюиты «Сны мудрости», 1920), панно «Благие посетившие»

(1914) к образу «Агни-Йога» (проекты двух фресок, 1928 г., частная коллекция, США). Тема женского начала во Вселенной прочитывается и в серии картин «Майтрейя» (1925). Иконографические прототипы угадываются в традиционных каменных индийских изваяниях (например, каменные изваяния богинь рек Джамны и Ганги, штат Уттар-Прадеш, IV в.; каменное изваяние богини Сарасвати, штат Западный Бенгал, II в.), традиционных облачениях индианок.

Иконография «Матери Мира» Рериха восходит к древнему эпосу. В центре полотна вертикального формата восседает на причудливом троне окутанная космической феерией в медитативном покое прародительница рода человеческого и Земли – Мать Мира. В сложенных у груди руках она держит талисман – символ веры и йогического настроения. Рерих избегает контрастов, пастельные соотношения приглушенных тонов алого, пурпурного, голубого, фиолетового, изумрудного сообщают картине необыкновенно философский, молитвенный настрой. Главенствующее положение Матери Мира в космической иерархии подчёркивается концентрическими белыми кругами света вокруг головы и торса фигуры и разносящимися в атмосферу энергетическими потоками, а также разномасштабностью по отношению к ней двух припавших на колени и внимающих её благодати человеческих фигур – мужской и женской – в нижней части картины.

Мать Мира предстаёт перед нами в антропоморфном образе, в виде молодой женщины в расшитом космическими «цветами» и узорами одеянии. Этим подчёркивается её близость роду людскому, размыкается некоторая отстранённость и холодность образа, граничащая с беспристрастностью йоги, присутствующие в произведении Рериха. Декоративный цвет, плоскостность изображения, графический язык чётких, лаконичных контуров, подчёркивающих границы формы, становятся излюбленными приёмами живописи художника. Причём геометризм острых углов скал на первом плане отделяет плавающий «каменный остров» в пучине космических метаморфоз, на котором высится трон, и на мягких покрывалах, рисованных геометрическим орнаментом, восседает сама Мать Мира. Рерих словно свидетельствует: «Истинно, Эпоха Матери Мира основана на осознании сердца. Именно только женщина может решить проблему двух миров... Уже много разных подвигов среди женщин, но теперь вместо костра женщине дано пламя сердца. Сердце не может открыться для Тонкого Мира, если не будет понято особым подвигом» [4, с. 236].

Н. К. Рерих для продвижения нового мирового порядка через культуру выдвинул Знамя Мира и культурный Пакт Мира – белое Знамя, с тремя красными шарами в центре, символизирующими искусство, науку и религию. Они заключены в круг, указывающий на их скрытое единство. Этот символ олицетворяет также Прошое, Настоящее и Будущее, вписанные в окружность Вечности.

Знамя Мира – символ Мира, Единения, Света, Красоты, Пакта Рериха, первого в истории международного договора о защите художественных и научных учреждений и исторических памятников (15 апреля 1935). Не случайно картина Николая Рериха «Мать Мира» стала центральным полотном и главным фокусом серии его работ под названием «Знамена Востока».

Героями этой серии Рерих сделал величайших подвижников, святых и духовных учителей различных культурных традиций, которые каждый в своё время совершили подвиг преобразования сознания человечества.

Именно Мать Мира испокон веков вдохновляла и посылала в мир на подвиги своих лучших Сынов во имя всего человечества. «Мать Мира» – это не просто картина, это своего рода картина-икона, которая посвящена Великому Женскому Началу, как символу Матери – Матери рождающей и Матери дающей, Жизнедательницы всему сущему, Защитницы и Охранительницы Жизни. Её образ Николай Рерих принёс из древних культов, где она была сравнима с землёй, солнцем, огнём, водой. К образу Матери Мира – вдохновительницы, творительницы, всюду вносящей добротворчество – Николай Рерих неоднократно обращался и в живописи, и в литературных очерках (здесь можно упомянуть такие его литературные сочинения, как «Держава Света» и «Твердыня Пламенная»).

Мать Мира – символ наступающей Новой Эпохи – Эпохи Женщины. Рерих был художником-космистом, художником-символистом и интуитивистом. И на свои полотна не наносил просто так ни одного штриха, ни одной линии и мазка кисти. Картина «Мать Мира» – убедительное тому подтверждение. Примечательно, что эскизы и композиция картины «Матери Мира» были подсказаны Николаю Константиновичу его супругой Еленой Ивановной Рерих.

Усматривая великую роль женщины в организации Мира, Рерих часто использовал женские образы для сюжетов своих картин. Так, картина «Камень несущая» («Держательница Мира») (1933), посвящённая жене художника Е. И. Рерих, олицетворяет все ту же тему первооснов Бытия: «Под многоразличными покровами человеческая мудрость слагает всё тот же единый облик Красоты, Самоотверженности и Терпения. И опять на новую гору должна идти женщина, толкуя близким своим о вечных путях» [4, с. 236]. И в этом произведении художник демонстрирует сложившийся метод [5].

Иконография женских образов Н. К. Рериха сопоставима с богородичными образами в русском иконописании (например, иконы Богородицы «Всех скорбящих Радость», «Спорительница хлебов», «Богородица на престоле», «Покров Богородицы» и др.), с русской религиозной живописью рубежа XIX–XX вв. (например, с картиной М. В. Нестерова «Покров Богоматери» 1914 г. из собрания Государственной Третьяковской галереи). В свою очередь, общеизвестно, что истоки иконографии девы Марии восходят к искусству римских катакомб, ещё продолжающему античное толкование образа, лишённого аскезы в угоду полновесности форм материнского тела и подчёркнутой энергетикой огромных чёрных глаз. В ранневизантийской мозаике проступают царские и монашеские черты девы Марии, слитые в идеал выдержки, сдержанности, самообладания. Богородица выступает в роли заступницы за людей, например, в мозаике в конхе центральной апсиды Софии Киевской (т. н. «Нерушимая Стена», XII в.). Византийское искусство создало одухотворённый, нежный тип Богоматери – «Умиление» (на Руси – «Владимирская Богоматерь», первая половина XII в., и поздние модификации этого типа) и образец «Одигитрии» («Путеводительницы»), где акцент перенесён на строгость духовной дисциплины,

сдержанность, рассудительность. Причём голова Марии всегда закрыта платом (мафорием), на котором сияют три звезды (на лбу и на плечах) как знак «тroyакого девства Марии – до рождения, в рождении и по рождении» [6, с. 58-68].

Н. П. Кондаков [10] выделяет несколько стилистических групп в византийских типах Богоматери с XI по конец XIII столетия: 1) норманнская, 2) бенедиктинская, 3) римская, 4) венецианская, «в течение XII–XIII вв., работающая в своих местных мастерских, в византийском стиле, и 5) среднеитальянская группа (Пиза, Флоренция и пр.), наиболее свободная и пользующаяся, подобно нашему Новгороду, греческими образцами для своеобразной переработки». Автор справедливо считает, что тогда шёл процесс усвоения ценностей православного Востока, что явилось основой греко-итальянской и позднегреческой иконописи. «Отсюда – обогащение этих ветвей византийского искусства, а через них и древне-русского искусства, как новыми элементами художественной формы, так и новыми темами, преимущественно в иконографии. Богоматери, наиболее разработанной ранним итальянским Возрождением» [6, с. 62]. Кондаков выстраивает сложный изобразительный ряд иконографических типов Богородицы [11], не упуская из виду различного рода влияния художественных школ друг на друга.

Каждая Богородичная икона символизирует образ преображённой человеческой плоти и место своего чудотворного явления. Икона, по сути, несёт догматический, символический и литургический смысл, передаваемый с помощью атрибутов и даже незначительных жестов. Безусловно, в многообразии иконографических типов икон Богоматери с младенцем заключено определённое каноническое композиционное единство, которое сводится к несколько основным схемам, сложившимся ещё в доиконоборческий период: Богородица на престоле держит перед собой младенца (виз. «Панахранта»), «Богоматерь Умиление» – «Елеуса» (греч.), «Богоматерь Одигитрия» и др.

Первым по древности и изяществу выполнения образцом нужно признать фресковое изображение Богоматери в катакомбах Прискиллы. Оно открыто профессором де-Росси и, насколько можно судить по стилю, относится к I–II вв. Катакомба, в которой открыто это изображение, включает в себе совокупность других: Доброго Пастыря, неизвестного лица, трёх Орант и проч. Между ними находится Богоматерь с Младенцем и третьим лицом. Богоматерь представлена сидящей, с покрытой головою, в обычном костюме римской женщины; выражение лица её скромное, черты правильные, классические, взгляд несколько задумчивый, сосредоточенный. «На руках её изображён Младенец с лицом, обращённым назад (к зрителю), без всякого одеяния: голова и корпус его обнаруживают в художнике знакомство с анатомией человеческого тела и вкус, воспитанный на классических образцах изящного <...>. Следующую степень в истории изображения Богоматери представляет фресковое изображение в катакомбе Маркеллина и Петра» [7, с. 49-50].

Эти произведения находились под влиянием античной школы. «Тем не менее, уже и здесь можно наблюдать появление таких черт, из которых сложился с течением времени византийский тип изображений Богоматери, и тем в большей мере, чем изображение позднее. Богоматерь в катакомбах Агнии стоит

уже на рубеже, отделяющем древнехристианский тип от византийского» [7, с. 51]. Традиции же монументальной настенной живописи гробниц и склепов были унаследованы, в частности, от этрусков.

Следуя преданию, Богородицу называют «начатком спасения» в прославляющих её церковных песнопениях. Жительница Земли, она дала плоть вочеловечившемуся ради людей Богу. В ней первой была достигнута и та цель, ради которой совершилось это вочеловечение: в ней, Матери Спаса, ставшей «невместимого Бога вместилищем», наиболее полно приблизившейся к своему великому Сыну, было свободно, очищено от греха и искажения человеческое естество. «Так, как очищено оно было в самом Христе, так, как оно должно очиститься, по христианскому вероучению, в конце концов у всего пошедшего за Спасителем человеческого рода. И тверда у христиан вера, что, став Владычицей мира, стала Богородица и неизменной заступницей людей: извечное материнское сострадание обрело у неё высшую полноту, её сердце, “пронзённое” великими муками Сына, навечно отозвалось на бесчисленные людские страдания. Евангелие упоминает о Богородице скупно. Но с глубочайшей древности первые христиане собирали и хранили предания о ней – апокрифы, существовавшие в Палестине» [8, с. 30]. Произведения Н. К. Рериха вобрали и эти представления.

Любовь к Красоте, которая есть проявление Высшего, у Рерихов выступает основой этики. Поэтому совершенно естественно, что учение, в пространстве которого развёрнута их философская система, называется Живой Этикой или Этикой Жизни. В сущности, философию Рерихов можно также назвать этической философией. Ибо Живая Этика дана людям в помощь для улучшения их жизни и раскрывает основные направления перехода человечества на новый, более высокий эволюционный виток.

Существовали известные стилизации последующих эпох в трактовке образа Богородицы. Определённую норму типа образа для классицизма XVI в., исчерпанную лишь к XIX в., дал Рафаэль в своей знаменитой «Сикстинской Мадонне» (1512-1513; Галерея старых мастеров, Дрезден). Интересно, что писал по этому поводу М. В. Васнецов: «В художественных изображениях Богоматери гениев Запада (Мадоннах) искусство их создало и дало образ земной Матери Предвечного Младенца, в земных условиях, Матери Сына человеческого, Матери – Непорочной Пречистой Девы, как это выразилось у Рафаэля <...>. Восточная Православная Церковь Византийская создала изображение Богоматери – Матери Господа Вышнего, Царицы Небесной, Заступницы усердной всего мира, Утешительницы всех скорбящих радости <...>. В лучших византийских образцах <...> Наша Богоматерь есть действительно Мать Бога Живого, через неё воплотившегося...» [6, с. 64]. Так, русская национальная традиция при общности канонов и композиций, воспринятых у греческой церкви, создаёт изображения и «с более мягким выражением глаз», и в оживлённом, ярком колорите даже в произведениях, созданных в XX в. (например, «Петроградская Мадонна» К. С. Петрова-Водкина), чувствуется влияние животворного источника высоких традиций.

Символические концепции образной структуры живописных произведений Рериха заключают в себе величайший смысл для объяснения истории путём слияния истории с мифом [9, с. 54-55].

Мечты о новом мире вплетаются в ткань мифа, учения о мироздании как составной части Агни-Йоги («Агни-Йога», проекты двух фресок 1928 г., частная коллекция, США; «Арджуна» 1928-1929 гг. из серии «Кулу», составленной в 1928-1930 гг., Международный Центр Рерихов, Москва; и др.), «Живой Этики», основанной на восточных учениях, различных религиозных системах. Художник культивирует Женщину как Мать и Держательницу Мира; Гуру как Владыку Мира («Гуру Камба-Ла» 1940 г., «Лао-Дзе» 1944 г., «Приказ Учителя» («Завет Учителя») 1947 г., все три картины – в Государственном музее Востока, Москва; и др.).

Рерихи придавали Красоте первостепенное значение и считали, что только осознание человеком Красоты и её претворение в жизни поможет ему выйти на более высокий уровень духовного развития. Образная структура произведений, созданных Н. К. Рерихом глубоко символична, многоаспектна, многогранна.

Литература

1. Шилин, К. И. Элософия Востока. Путь Рерихов / К. И. Шилин. – Москва, 1993. – 59 с. – (Из серии «Живое знание». Рос. фонд «Земля и дети»).

2. Ключников, С. Ю. Провозвестие Огня // Мать Агни Йоги : материалы конференции, посвящённой 110-летию со дня рождения Е. И. Рерих, 1989 год / Отв. ред. Ю. М. Ключников. – Новосибирск : Новосибирское отделение Общества советско-индийской дружбы, 1989. – С. 14-23.

3. Бадмажапов, Ц. Б. О соотношении «психологического» и «эстетического» в буддийской иконографической традиции // Буддизм и культурно-психологические традиции народов Востока / Ред.: Н. В. Абаев. – Новосибирск : Наука. Сибирское отд., 1990. – С. 138-147.

4. Живая Этика : Избранное / [Сост., примеч. М. Ю. Ключниковой]. – Москва : Республика, 1992. – 412, [2] с.

5. Дружинкина, Н. Г. Миф в искусстве Н. К. Рериха // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М. И. Шахновича. Серия «Мыслители» / Отв. ред.: М. М. Шахнович. Вып. 8. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 300 с.

6. Дружинкина, Н. Г. Иконография «Богоматери Казанской» И. Брягина // Дружинкина Н. Г. Храм. К истории православной культуры Санкт-Петербурга конца XIX – начала XX в. – Санкт-Петербург, 2001. – С. 58-68.

7. Покровский, Н. В. Очерки памятников христианского искусства / Н. В. Покровский. – Санкт-Петербург : Лига Плюс, 1999. – 411, [2] с. : ил.

8. Барская, Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи / Н. А. Барская. – Москва : Просвещение, 1993. – 221, [2] с. : ил.

9. Дружинкина, Н. Г. Женские образы в живописи XVIII–XX в. // Петербургские искусствоведческие тетради [Текст] : [периодический сборник трудов по истории искусства] / Ассоциация искусствоведов (АИС), Творческий Союз

историков искусства и художественных критиков России. – Санкт-Петербург : Ассоциация искусствоведов, 2020. – № 58. – С. 50-59.

10. *Кондаков, Н. П.* Иконография Богоматери / Н. П. Кондаков : В 2-х т. – Т. II. – Петроград : Изд. Отд-ния рус. яз. и словесности Имп. акад. наук, 1915. – 251-451 с.

11. *Кондаков, Н. П.* Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью Раннего Возрождения / Н. П. Кондаков. – Санкт-Петербург : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1910. – [1], 216, 17, VII с. : ил..

**Тема Индии в творческом наследии Рерихов неисчерпаема
(два примера из исследовательской практики источниковеда)**

На двух примерах из многолетней практики изучения творческого наследия Рерихов автор показал, что тема Индии в их биографии и творчестве имеет большой исследовательский потенциал. Первый пример взят из кураторской практики Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов. Автор – один из создателей этого учреждения культуры. Его работа по комплектованию Музейного фонда Российской Федерации общеизвестна. При значительном участии автора в Музее-институте семьи Рерихов были собраны уникальные материалы, посвящённые Индии. Второй пример основан на изучении различных музейных, архивных и библиотечных институций в США. Во время своих многократных поисковых поездок в эту страну автор обратил внимание на упоминания Индии в переписке Н. К. Рериха и Эдгара Ли Хьюитта. Работая в 2017 г. в Нью-Йорке, в Санта-Фе и в Таосе, автор выявил десятки ранее неизвестных писем Н. К. Рериха к этому известному американскому археологу, антропологу и культурологу, приглашённому Н. К. Рерихом занять должность вице-президента Гималайского исследовательского института «Урусвати». В выявленных письмах затронуты вопросы деятельности этого учреждения, созданного Рерихами на севере Индии в 1928 г. Представлены результаты научных исследований по линии сотрудничества Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов и Музея Николая Рериха в Нью-Йорке, с участием его директоров Алексея Бондаренко и Гвидо Треша.

Ключевые слова: семья Рерихов, Эдгар Ли Хьюитт, Индия, история культуры, археология, художественное искусство.

VLADIMIR L. MEL'NIKOV

Saint Petersburg, Russia

State historical-architectural,

landscape and natural museum-preserve «Izborsk»

**The theme of India in the Roerichs' creative heritage is inexhaustible
(two examples from the research practice of a source specialist)**

Using two examples from the long-term practice of studying the creative heritage of the Roerichs, the author showed that the theme of India in their biography and creativity has great research potential. The first example is taken from the curatorial

practice of the St. Petersburg State Museum-Institute of the Roerich Family. The author is one of the creators of this cultural institution. His work on the acquisition of the Museum Fund of the Russian Federation is well known. With the significant participation of the author, unique materials dedicated to India were collected at the Roerich Family Museum-Institute. The second example is based on the study of various museum, archival and library institutions in the United States. During his multiple search trips to this country, the author drew attention to the mentions of India in the correspondence of N. K. Roerich and Edgar Lee Hewitt. Working in 2017 in New York, Santa Fe and Taos, the author identified dozens of previously unknown letters from N. K. Roerich to this famous American archaeologist, anthropologist and cultural critic, invited by N. K. Roerich to take the position of vice-president of the Himalayan Research Institute "Urusvati". The revealed letters touch upon the activities of this institution, established by the Roerichs in northern India in 1928. The results of scientific research in cooperation between the St. Petersburg State Museum-Institute of the Roerich Family and the Nicholas Roerich Museum in New York, with the participation of its directors Alexey Bondarenko and Guido Trepša, are presented.

Key words: the Roerich family, Edgar Lee Hewitt, India, cultural history, archaeology, art.

Тема Индии в биографии и творческом наследии семьи Рерихов имеет большой исследовательский и культурно-созидательный потенциал. Совершенно справедливо об определяющем месте Индии в евразийском мировоззрении Рерихов пишут алтайские философы А. В. Иванов и И. В. Фотиева (2016). Автор этих строк ряд публикаций тоже посвятил этому вопросу, опираясь на заветы самих Рерихов, переданных ему хранителями их наследия в России, Латвии, США, Индии, Монголии и других странах. Здесь мы остановимся на идее потенциальной неисчерпаемости этой темы, продемонстрировав её на двух разных примерах из источниковедческой практики.

1. «Индия в собрании Санкт-Петербургского музея-института семьи Рерихов»

Так называлась одна из первых выставок нового рериховского музея, учреждённого 11 мая 2001 г. Международным благотворительным фондом «Рериховское наследие» по проекту Санкт-Петербургского государственного университета в рамках Программы «300-летие Санкт-Петербурга». Она проходила в выставочном зале «Смольный» Музейного агентства Ленинградской области в январе 2004 г.

Основателем Музея-института семьи Рерихов и главным учредителем фонда «Рериховское наследие» являлась **Людмила Степановна Митусова** (1910—2004), многие годы хранившая мемориальные предметы семьи Рерихов и наследие своего отца **Степана Степановича Митусова** (1878—1942), двоюродного брата **Елены Ивановны Рерих** (1879—1955), в 1908–1916 годы – сотрудника **Николая Константиновича Рериха** (1874—1947) по Рисовальной школе Императорского Общества поощрения художеств (далее – ИОПХ). Предметы семьи Рерихов, переданные Л. С. Митусовой музею-институту, стали основой его мемориально-художественной экспозиции. В ней присутствуют и

индийские экспонаты, которые однажды уже объединила упомянутая выставка. Так получилось, что она стала последним мероприятием, которое открывала Л. С. Митусова в своей земной жизни. В своём выступлении Людмила Степановна завещала нам хранить дружбу между Россией и Индией, напоминала о значении наследия Рерихов в этой сфере сотрудничества. Вот сказанные ею слова: *«Однажды я спросила Святослава Николаевича Рериха: “Юрий, твой брат, выполняя завет Елены Ивановны и Николая Константиновича, возвратился в Россию, а почему ты остаёшься в Индии?” Он ответил: “Мы оба выполняем один и тот же завет мамы и папы, но я остаюсь в Индии для того, чтобы был мост между Индией и Россией, ибо Давишие задание родителям нашим хотят помочь России влить в её чашу более древние и глубокие знания Индии. К тому же я Индию очень люблю, и меня в Индии любят тоже”»* [6, с. 164].

В своей деятельности Музей-институт семьи Рерихов стремится придерживаться этого завета. И хорошей основой для этого являются музейные предметы, связанные с Индией темой или местом создания. Прежде всего, это произведения Н. К. Рериха, но не только. Здесь хранится работа индийской художницы **Сурджит Акре** (в девичестве Тхакур), которую та подарила Л. С. Митусовой в то время, когда ещё училась в Петербургской Академии художеств в мастерской церковно-исторической живописи академика А. К. Крылова. Коллекцию музея-института украшают произведения современных петербургских мастеров, таких как **Валентина Анопова** (род. 1938) и **Светлана Московская** (род. 1956), посвящённые Индии. В разделе прикладного искусства это учреждение культуры очень дорожит российско-индийским по сюжету витражом «Н. К. Рерих и С. С. Митусов, купающиеся в Реке Жизни», выполненным ещё в 1910-х гг. в классе стекла Рисовальной школы ИОПХ под руководством **Ольги Никандровны Каратыгиной** (ум. в 1942). Посетители музея-института могут увидеть и образцы индийской народной росписи, выполненные на ткани в 1960-х гг. в Ориссе. На обороте одной такой поделки есть пояснительная надпись, сделанная рукой **Святослава Николаевичем Рериха** (1904—1993): «Белый Слон залог счастья!» – и автограф его супруги, известной индийской киноактрисы **Девики Рани Рерих** (1908—1994).

В фондах Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов хранятся автографы и фотографии Н. К. Рериха, С. Н. Рериха, Ю. Н. Рериха, Е. И. Рерих, Д. Р. Рерих и индийской танцовщицы **Рошан Ваджшифдар** (род. 1929/1930), посвящённые Индии. Жемчужинами индийской части собрания являются гранки индийской сказки «Девассари Абунту», исправленные Н. К. Рерихом в 1912 г., и оттиск статьи всемирно известного востоковеда **Юрия Николаевича Рериха** (1902—1960) «Индология в России» с его подписью. Как реликвией дружбы и взаимопонимания здесь дорожат автографом посла Республики Индии в Москве в 1961–1962 гг. господина **Кришны Менона** (1896—1974) и листами партитуры фортепианной сюиты петербургского композитора **Арсения Арсеньевича Смольевского** (1923—2003) по картинам Н. К. Рериха, посвящённым Индии, – «Канченджанга» и «Огни на Ганге» (написана в Ленинграде осенью 1974 г.). Также об Индии напоминают фотома-

териалы Центральноазиатской экспедиции Н. К. Рериха 1923–1928 гг. – снимки «Ганга», «Храм в Дарджилинге» и несколько сотен других. Особую ценность представляют фотографии Е. И. Рерих, выполненные в 1930-х гг. в Гималайском исследовательском институте «Урусвати» и в долине Кулу.

Редкие и современные книги, художественные издания, марки, конверты, рукописи, фотоальбомы и отдельные фотографии, посвящённые Индии или связанные с ней, собранные в фондах Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов, – всё это приближает Санкт-Петербург к далёкой и манящей стране, где мудрость веков счастливо сочетается с новейшими достижениями современных технологий [5].

2. Индия в переписке Н. К. Рериха и Эдгара Ли Хьюитта

Изучая различные музейные, архивные и библиотечные институции в США, мы обратили внимание на упоминания Индии в переписке Н. К. Рериха и американского антрополога **Эдгара Ли Хьюитта** (англ. Edgar Lee Hewett; 23 ноября 1865 — 31 декабря 1946). Данная работа проводилась в рамках исследований Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов и Музея Николая Рериха в Нью-Йорке, с участием Гвидо Трешпи и А. А. Бондаренко. В 2017 г. в Санта-Фе и Таосе мы выявили целую серию ранее не востребованных рериховедами материалов, в том числе ранее неизвестные письма Н. К. Рериха к Эдгару Ли Хьюитту, приглашённому Н. К. Рерихом занять пост вице-президента Гималайского исследовательского института «Урусвати». В выявленной переписке затронуты вопросы деятельности этого учреждения, созданного Рерихами на севере Индии в 1928 г.

В представленных ниже текстах Индия упомянута в неизменно возвышающем контексте трансконтинентальных культурных связей Америки и Азии. Рерих делился с Хьюиттом своими наблюдениями о народах гималайского региона, посылал интересовавшие Хьюитта типы горцев Тибета в изображении своего сына С. Н. Рериха и другие материалы. Упоминания Индии зафиксированы и в письмах сотрудников Музея Рериха в Нью-Йорке, также впервые выявленных в архиве Хьюитта. Именно поэтому архив Хьюитта следует в принципе рассматривать как источник уникальной индологической информации.

Об этом свидетельствуют и представленные здесь письма Н. К. Рериха и его сотрудников к американскому учёному.

В дальнейшем аналогичные материалы были выявлены в Музее Николая Рериха в Нью-Йорке и в Музее Рериха, филиале Государственного музея Востока в Москве.

Как и их патрон, ученики и последователи Н. К. Рериха очень дорожили общением с Эдгаром Ли Хьюиттом. Во второй половине 1930-х гг. Н. К. Рерих открывает своим индийским приветом программу Художественной школы «Арсуна», которую курировал **Морис Моисеевич Лихтман** (1887—1948): «С снеженных вершин Гималаев, во имя всеохватывающей и всепобеждающей красоты творчества, в самом широком его понимании, приветствую вас! Приветствую своих друзей-приверженцев культуры. И этот союз в прекрасном умножит наши силы, он привлечёт к нам множество сотрудников по культуре». В этой же

124 W. 82 Street
5 January 1922.

My dear Dr Hewitt.

Happy New year to you and to your family. I send you the statement of our new Master School. Especially you will understand the inner meaning of Triangle and of construction of the Temple (on Mount Moria). Perhaps you will be so kind to mention the School in the Magazines of S. Diego and Santa Fe.

Mrs Roerich send best greetings to you and your family

Most sincerely yours
H. Roerich.

Ил. 1

программе Эдгар Ли Хьюитт представлен следующим образом: «Эдгар Л. Хьюитт, доктор наук, является известным во всём мире путешественником, исследователем, археологом, лектором и автором. Является руководителем американских исследований в Археологическом институте Америки с 1906 г. и директором Школы американской археологии (ныне Школа американских исследований) с 1907 г. Работал профессором антропологии в Государственном педагогическом колледже, Сан-Диего, Калифорния, с 1922 по 1927 г. Став профессором археологии и антропологии Государственного университета Нью-Мексико, с 1927 г. осуществлял самые обширные археологические исследования в мире. В течение 27 лет проводил раскопки в Марокко, Алжире, Тунисе и пустыне Сахара, Малой Азии, Южной Америке, Мексике и на американском Юго-Западе. Доктор Хьюитт является директором Музея Нью-Мексико в Санта-Фе с 1909 г. по настоящее время. Он является автором нескольких фундаментальных работ в своей области, и считается главным авторитетом по древней жизни на американском Юго-Западе». Естественно, этого учёного интересовала Индия. И он сознательно и не формально занимал пост вице-президента Института «Урусвати» в Гималаях.

* * *

Представим наиболее яркие документы с индийскими упоминаниями, выявленные нами в Музее истории Нью-Мексико (Санта-Фе).



NICHOLAS ROERICH
Honorary President
LOUIS L. HORCH
President
MAURICE LICHTMANN
Vice-President
FRANCES R. GRANT
Executive Director

CORONA MUNDI
INC.
INTERNATIONAL
ART CENTER

310 RIVERSIDE DRIVE
NEW YORK, N. Y.
CABLE ADDRESS "CORUND"
TELEPHONE ACADEMY } 3860
 } 3861
Agencies in all Foreign Countries

December 17, 1924.

Dr. Edgar Hewett, Director,
San Diego Museum,
San Diego, California.

Dear Dr. Hewett:

You will be interested to hear, I know, that we are planning a touring exhibition, beginning October 1925, for Professor Roerich's son, Sviatoslav Roerich, whom you perhaps remember meeting in Santa Fe. The young Mr. Roerich is well worthy of his father, and Ivan Mestrovic, who recently saw his works, calls him a "most remarkable artist". The exhibition has already been booked in several important centers, and it seems to me that it might be interesting for both Santa Fe and San Diego.

The exhibition consists of about one hundred paintings, completed in India and Tibet, including portraits, characteristic Tibetan scenes and types, as well as costume designs. The average size of the canvas is 24" x 36". The conditions for the exhibition would be as is customary; for each museum to insure the paintings and pay for the cartage to the next point of exhibition.

The exhibition could be had for a maximum time of four weeks, in any one place, and under separate cover I am sending several photographs of the paintings which will indicate to you their general style. I hope to hear from you very soon as we would like to plan our itinerary as soon as possible.

Professor Roerich left for the Orient last Wednesday, and before going, requested me to give you his personal farewell greetings. With cordial regards, I am

Very truly yours,

Executive Director

FRG/RW

Ил. 2

Уже в первом письме к учёному из Нью-Йорка 5 января 1922 г. (ил. 1) Н. К. Рерих упомянул имя индийского мудреца Махатмы Мориа, с которым его семья с 24 марта 1920 г. начала активно сотрудничать на поприще самопознания и погружения в духовный мир Индии, малопонятный западной науке. В письме Рериха фигурирует топоним *Гора Мориа*.



CORONA MUNDI
—INC.—
INTERNATIONAL
—ART CENTER—

CORDIALLY INVITES YOU TO THE PRIVATE
SHOWING OF A RARE COLLECTION OF

TIBETAN TANKAS
(BANNER - PAINTINGS)

OCTOBER 31, 1925, FROM 2 TO 6 P.M.
OPEN TO THE PUBLIC NOV. 1, 1925 TO JAN. 3, 1926

310 RIVERSIDE DRIVE

NEW YORK

Ил. 3

Dear Dr. Newell,
we shall be more than glad
to see you at our Tibetan Tan-
kas exhibition & take you through
the Roenich Museum.
Most sincerely yours,
Kamini Lichtmann,
N.Y. 19²⁰/_x 25

Ил. 4

В послании к учёному из Нью-Йорка 15 сентября 1922 г. сотрудница Н. К. Рериха **Франсис Грант** (англ. Frances Ruth Grant; около 1892—1993) напоминает о том, что Николай Константинович готов без промедления начать работу по обмену художественными коллекциями — «индийскими» и «типично американскими». Рерих сразу поддержал интерес Хьюитта к индийскому искусству.

Семнадцатого декабря 1924 г. Франсис Грант информируют о новом выставочном проекте Святослава Рериха, представляющем сто картин, созданных в Индии и Тибете, включая портреты, характеристики тибетских жанровых

September 1, 1928
Hillside,
Darjeeling, India.

Dr. Edgar L. Hewett,
Director, School of American Research,
Santa Fe, New Mexico.

Dear Dr. Hewett,

In the deserts of Asia, I recalled the deserts of Arizona, so inseparably associated to me with your name. When I saw the blue mountains, I recalled Santa Fe and again this recollection was inseparable with you. When I excavated old Central Asiatic pottery, I recalled American research and it was also associated with your name. When we discovered for the first time real Druidic Menhirs in the Trans-Himalayas, I tried to imagine which of the scientists would have delighted in this as much as myself. And I thought of you. And so your name accompanied us through many deserts, through thirty-five mountain passes, through snows and sun-light.

I look forward to meeting you again personally but until we shall greet each other personally, I feel in my spirit the need of sending you this message before the great image of the Himalayas. Working on my paintings, collecting the materials of our Expedition, merging in the beautiful legends and ancient signs, so full of wisdom, I feel deeply that you, just you, shall participate in my joy of discovery and on shedding new light on the past of humanity. But we both are working not for the past, but as I said so often long since, "from the best stones of the past we are laying the steps of the future."

In the name of this great future and culture, accept my best wishes and thoughts.

Cordially,

N. Roerich.

Ил. 5

сцен и типов. В большинстве произведений акцент сделан на традиционном народном костюме азиатов (*ил. 2*).

В письме 12 февраля 1925 г. Франсис Грант сообщает Хьюитту о том, что Центральноазиатская экспедиция профессора Н. К. Рериха проследовала в Кашмир и Ладак – в те области Индии, которых ещё не посещал ни один западный художник.

Двадцатого октября 1925 г. один из основателей нью-йоркской Мастер-Школы (в дальнейшем Мастер-Института) Объединённых Искусств и его вице-президент, декан музыкального отделения Мастер-Института и его преподаватель Морис Лихтман посылает Хьюитту приглашение на открытие в Нью-



NAGGAR
Kulu, Punjab .
India

January 4th, 1929.

Dear Mr. Hewett,

With deep joy I received your cordial letter. Again we are wandering for some new ancient places. Now the old theme of Aryavarta is near to us. As you know quite recently in the district from Karachi to north of Lahore the up-to-now oldest culture of India has been discovered. As you will have heard, these discoveries relate to 3000-4000 B.C.. These discovered cities remind somewhat of the Sumerian and Elam culture. Many inscriptions are found resembling Babylonian cylinders. The inscriptions have not yet been deciphered. Every time when I heard of these important discoveries, I thought of you, of your wide and unprejudiced striving for real knowledge.

I and my son George, the Harvard orientalist, will be in America next fall (1929) and we shall certainly see you and talk to you of many interesting things. It would be a pity if you would come to India before our meeting in America. Something very important for Science could arise from our next meeting.

I have sent series of new paintings to the R. Museum, but I do not think that they will be shown before the new home of the Museum will be completed. Originally we had in mind to open the Museum on Nov. 17th. Just now I received a cable from New-York indicating that the ceremony of laying the corner stone shall take place on the 24th of March. Again I am glad that you have joined our institutions.

Through Beauty and Science only can we reach unity! With best regards to you and Mrs Hewett from myself and Mrs Roerich, I am,

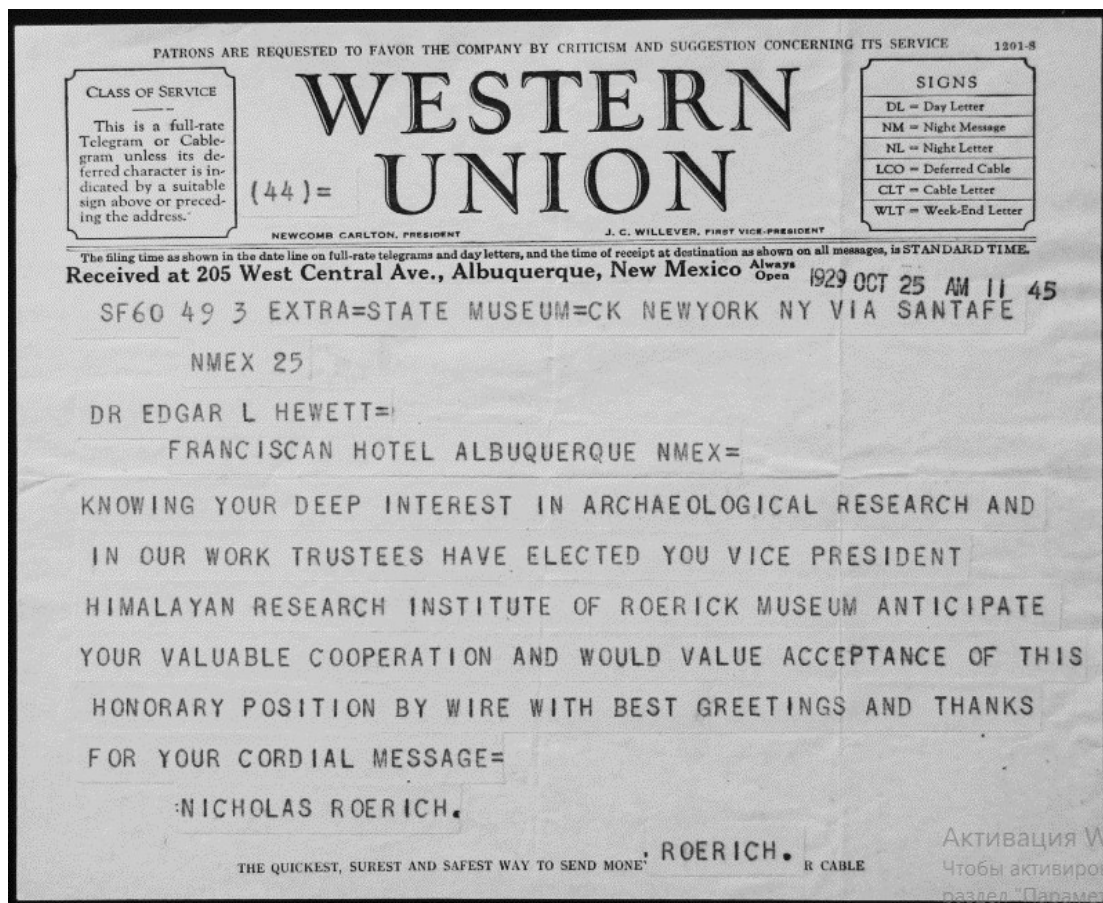
Yours sincerely,

N. Roerich .

Ил. 6

Йорке выставки редких тибетских танок (ил. 3 и 4). Выставка проходила в Нью-Йорке в Международном художественном центре «Corona Mundi» с 31 октября 1925 г. по 3 января 1926 г. В посланном вместе с приглашением каталоге даётся список из 40 предметов, включая изображения Ригдена Джапо, владыки Шамбалы.

Сохранилось несколько писем от Луиса Хорша (1889—1979), президента всех периховских учреждений в Нью-Йорке, и ответные письма Эдгара Ли Хьюитта ему, в которых он благодарит за присылку изображений индийских картин великого русского художника.



Ил. 7

В письме от 16 июня 1928 г. Луис Хорш информирует учёного об успешном завершении Центральноазиатской экспедиции Н. К. Рериха и передаёт от него привет с кратким анонсом проведённых исследований и описанием пройденного маршрута, включая его индийские части.

Первого сентября 1928 г. в прямом письме Хьюитту Рерих делится своим ощущением от масштаба проделанной в Азии во время экспедиции работы, отмечает те моменты, когда он обращался в мыслях к американскому коллеге, вспоминая пустыни Нью-Мексико и виды Санта-Фе. Своё послание Рерих заключает замечательными словами: «Я с нетерпением жду встречи с Вами, но пока мы не поприветствуем друг друга лично, я чувствую в своём духе необходимость послать Вам это послание перед великим ликом Гималаев. Работая над моими картинами, собирая материалы для нашего издания, проникаясь прекрасными легендами и древними знаками, столь полными мудрости, я глубоко чувствую, что Вы, особенно Вы, соучаствуете в моей радости пролития нового света на прошлое человечества. Но мы оба работаем не на прошлое, а, как я уже давно говорил, “из лучших камней прошлого складываем ступени грядущего”» (ил. 5).

В ответ учёный посылает на адрес Н. К. Рериха в индийском Даржилинге такое же сердечное, живое письмо от 6 ноября 1928 г. В нём он сообщает о своих планах посетить с супругой Ближний и Средний Восток – Палестину, Сирию, Аравийский полуостров, места древних Ассирии и Вавилона, а также от-

дельные районы Северной Африки, включая пустыню Сахару. «Ваше видение духовной судьбы человечества и Ваша вера в духовное начало в искусстве, через которое эта судьба должна быть реализована, – пишет Хьюитт, – звучат как скала веков. Вы, мой дорогой друг, объехали весь мир и прошли по длинным старым дорогам, проложенными народами прошлого, как никто другой, демонстрируете, что все они ведут к свету. Это благородная миссия, и мы радуемся Вашей способности нести её».

Очень значимым нам представляется следующее письмо Н. К. Рериха от 4 января 1929 г. (ил. 6), где звучит древнее название Северной Индии в классической санскритской литературе – Арьяварта (Āryāvarta IAST, *आर्यावर्त*, «обитель ариев»). Письмо напечатано на бумаге с гербом Рерихов и впервые отправлено из Наггара. В нём художник делится достижениями своего сына, востоковеда Юрия Рериха, и сообщает о своих новых индийских картинах, предназначенных к отправке в Музей Рериха в Нью-Йорке.

Двадцать пятого октября 1929 г. в телеграмме, посланной Хьюитту в Альбукерке из Нью-Йорка (ил. 7), Рерих приглашает его занять пост вице-президента Гималайского исследовательского института «Урусвати», что тот с готовностью и делает.

В письме от 3 марта 1931 г. на бланке Гималайского исследовательского института «Урусвати» его вице-президент **Зинаида Григорьевна Лихтман** (во втором браке **Фосдик**, урождённая **Шафран**; 1887—1983) просит учёного скорее прислать свою статью для второго номера журнала этого учреждения. Если мы взглянем на оглавление первого тома, то увидим её анонс (ил. 8).

The next issue will contain, among other articles: Dr. E. L. Hewett, "Problems of Southwestern Archaeology"; Prof. A. Kalitinsky, "Methods of Tumuli Excavations"; Dr. Georges de Roerich, "Tibetan Buddhism"; also Reviews of the following books: Huntington and Carlson, "Environmental Basis of Social Geography"; Dr. Chi-Li, "Formation of the Chinese People"; Dr. Friedrich Rosen, "Oriental Memories of a German Diplomat"; Halidé Edib, "Turkey Faces West"; Prince Louis de Broglie, "An Introduction to the Study of Wave Mechanics"; Noel, "The Story of Everest."

101

Ил. 8

К сожалению, ни во втором, ни в третьем выпуске журнала «Урусвати» статья Хьюитта «Проблемы археологии Юго-Запада» так и не появилась. Об этом и других – удачных и не совсем – моментах сотрудничества Хьюитта с рериховскими учреждениями в своей книге «Индийский путь» (2015) довольно подробно написал П. И. Крылов [3], и мы касаться здесь этого не будем. Всё-таки расстояния и загруженность Хьюитта сильно препятствовали эффективному взаимодействию через тысячи километров. Но учёный и художник не отказывались от общения, их мысли и чувства находили точки соприкосновения и синергии.

В своём журнале «El Palacio» Хьюитт регулярно помещал рецензии на книги Рериха, включая те, где индийская тематика была преобладающей. Из Нью-Йорка сотрудники рериховских учреждений присылали ему эти книги, и значительная часть переписки отражает этот процесс.

Чаще других переписывалась, общалась и встречалась с Хьюиттом уроженка Нью-Мексико Франсис Грант. Судя по письму от 26 февраля 1931 г., именно через неё учёный получал слайды индийских картин Рериха и различных индийских по содержанию акций Музея Рериха в Нью-Йорке.

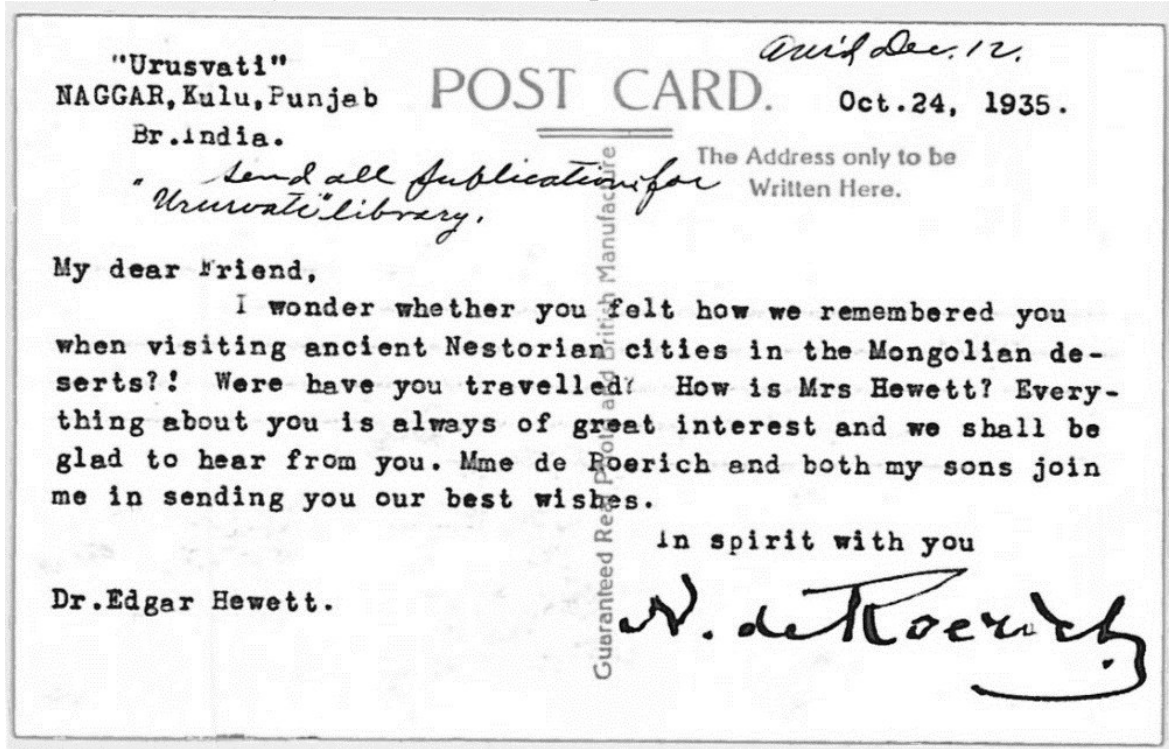
Двадцать четвёртого октября 1935 г. Н. К. Рерих послал Эдгару Ли Хьюитту открытое письмо, на лицевой стороне которого – фотография наггарского храма Махадевы, посвящённого богу Шиве (ил. 9).



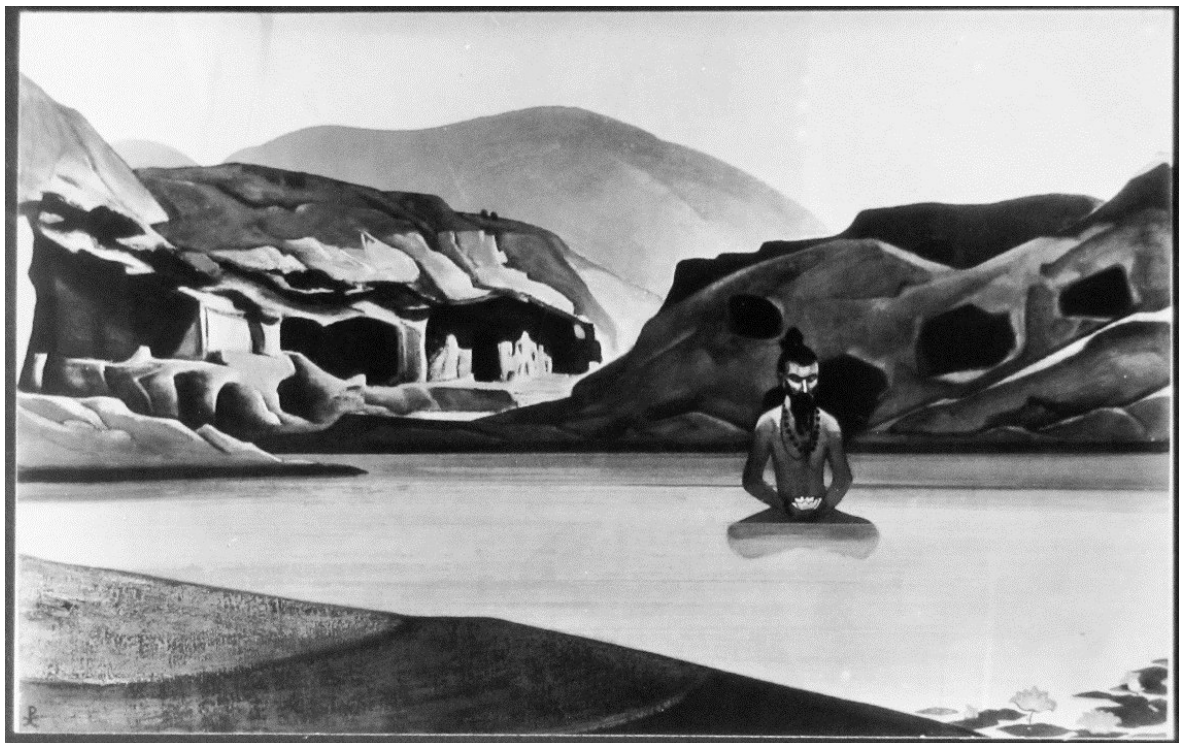
Ил. 9

Н. К. Рерих писал: «Мой дорогой друг, интересно, чувствовали ли Вы, как мы вспоминали Вас, посещая древние несторианские города в монгольских

пустынях?! Где Вы путешествовали? Как поживает миссис Хьюитт? Всё о Вас всегда представляет большой интерес, и мы будем рады слышать о Вас. Госпожа Рерих и оба моих сына присоединяются ко мне, посылая Вам наши наилучшие пожелания. В духе с Вами. *Н. де Рерих*» (ил. 10).



Ил. 10



Ил. 11

На этот гималайский привет Хьюитт ответил 12 декабря того же года, о чём свидетельствует его пометка на открытке.

NAGGAR,
Kulu, Punjab, Br. India.

20-JAN-37

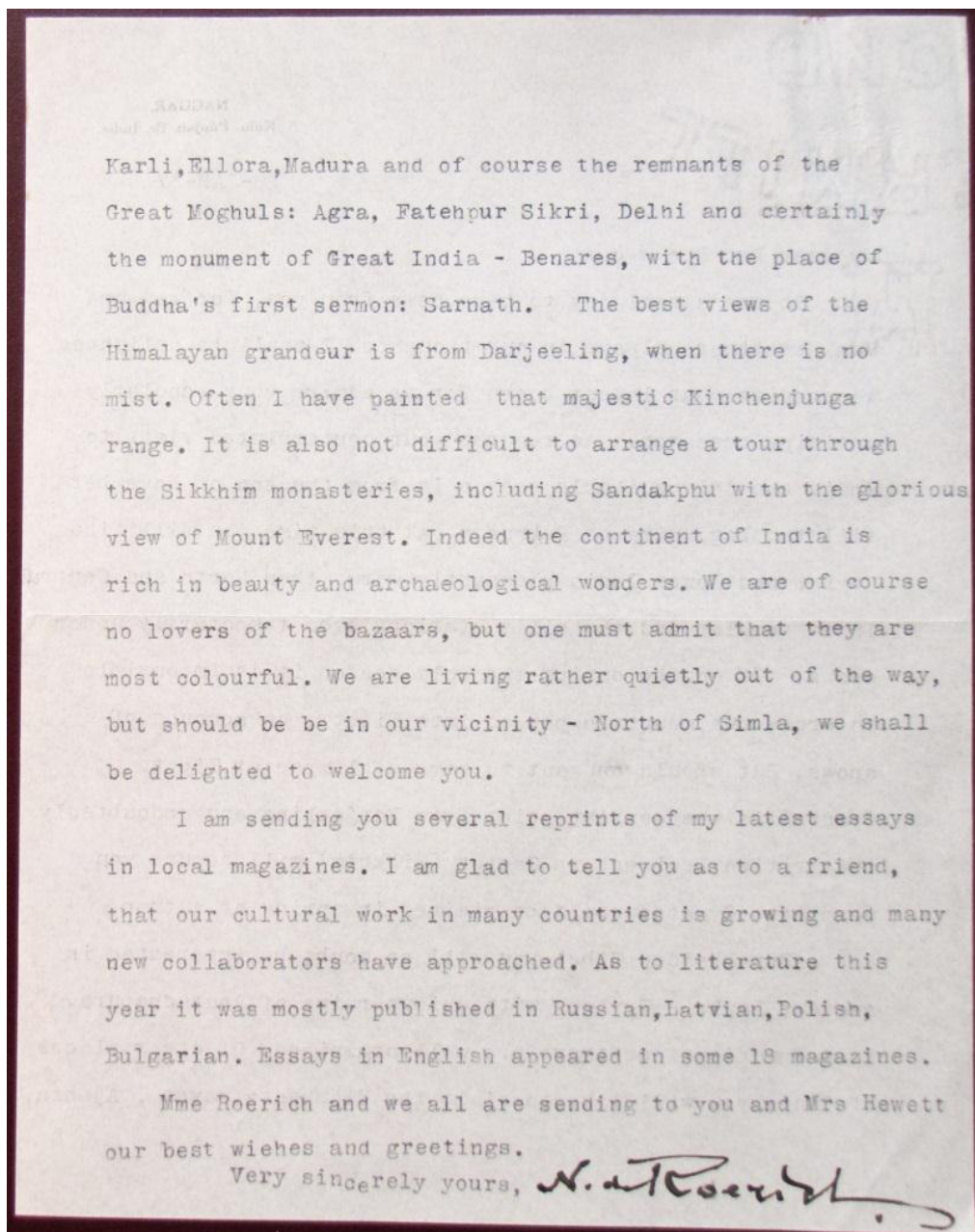
My dear Dr. H e w e t t ,

It was a real joy to have news from you, for you and Mrs Hewett are always in our thoughts. I shall be delighted to receive your latest books for we admire your scholarly untiring research. As regards your contemplated visit to India the only suitable season is from the end of November till the beginning of February. At this time you will find Ceylon and lower India pleasantly warm, then North and Central India cooler and the hills stations even temporarily under snows. Of course during the cold season it is impossible to cross the mountain-passes into Tibet, on account of snows. But should you want to have a glimpse at Tibet, Gyantse is the nearest point from Darjeeling and undoubtedly the British Resident in Gantok (Sikkhim) will secure you permits. Gyantse could be visited in spring or autumn.

But besides Tibet you will no doubt be interested in ancient Lanka - Ceylon, with unique ruins of Anuradhapura. The communications there are well organized. Of other places of India you will like to visit the Elephanta caves, Ajanta,

Ил. 12

Многие годы американский антрополог вынашивал план путешествия по Индии, о чём обмолвился в письме к Н. К. Рериху 19 декабря 1936 г.: «Не будете ли Вы так любезны написать мне, когда Вам будет удобно, или попросить об этом одного из Ваших сыновей, справку с информацией о наилучшем времени для моего долгого путешествия в Индию?». Последнее выявленное в 2017 г. письмо художника Хьюитту посвящено ответу на этот вопрос. Оно самое пространное из всех выявленных писем и датируется 20 января 1937 г. (*ил. 12 и 13.*) К нему прилагалась фотография абсолютно индийской по содержанию картины великого мастера – «Лотос», относящейся к 1933 г. (*ил. 11.*)



Ил. 13

У нас нет данных о том, встретились ли на индийской земле два друга – русский Рерих и американец Хьюитт. Но о том, что Индия была для них обоих местом притяжения, свидетельствуют их письма, их труды и друзья, которых у каждого из них было гораздо больше, чем врагов. И цвели они как лотосы – наполняя наш мир благоуханием красоты.

Благодарю за помощь в подготовке данного материала Петра Крылова (Санкт-Петербург), Дмитрия Попова (Нью-Йорк), Гвидо Трешу (Нью-Йорк), Лилию Бабушкину (Самара) и Владимира Чернявского (Москва), а также выражаю признательность за содействие и саму возможность проведённых исследований Алексею Бондаренко (Санкт-Петербург) и Антонине Ибрагимчаевой (Калифорния) [4].

3. Неисчерпаемость и величие темы Индии в наследии семьи Рерихов

Таким образом, идея потенциальной неисчерпаемости темы Индии в творческом наследии Рерихов не должна никого удивлять. Как верно заметили А. В. Иванов и И. В. Фотиева в своём исследовании (2016), «во взглядах Рерихов была преодолена ограниченность взгляда евразийцев, которыми не были по-настоящему учтены Индия и её органическое единство с Северной (Внутренней) Евразией» [2].

Рерихи, как и многие крупные представители русской культуры, верили и ощущали гигантский неизрасходованный потенциал развития Востока и его сердца – Индии. Саму Россию в своей духовной основе они скорее склонны были отнести к Востоку, чем к Западу при всей условности такого рода делений. Чему – без особого труда – и мы можем найти подтверждения и в новейшей, и в древней истории как России, так и Индии, в определённой схожести и даже общности их судеб, глубинных народных традиций, культуры и языка. Многочисленные «дары Востока» – дары Индии – вошли в плоть и кровь российской культуры и общественной жизни.

Именно эту внутреннюю близость и общность судеб имела в виду Индира Ганди, когда в одном из интервью в 1975 г. говорила об уважении и высокой оценке Индией Николая Рериха «за его мудрость и творческий гений» и то связующее звено, которым он стал между нашими странами, мощно укрепив «отношения дружбы и взаимопонимания». Как известно, Джавахарлал Неру с дочерью Индирой в 1942 г. около полумесяца гостил у Рерихов в их имении в Северной Индии, где они обсуждали общие идеи о развитии и более тесном сотрудничестве Индии и России (тогда – Советского Союза) (ил. 14).



Джавахарлал Неру с дочерью Индирой Ганди в гостях у Рерихов в их имении на севере Индии. Наггар, Гималаи. 1942

Ил. 14

Настоящая конференция обозначила целый ряд тем, представляющих для наших стран и народов взаимный интерес. Это и общее состояние российско-индийских отношений, и оценка современной ситуации в мире и тенденций его

развития, и проблемы безопасности, проблемы экономического, научно-технического и культурного сотрудничества. Более десяти лет назад мы с А. А. Бондаренко уже поднимали эту проблематику в рамках очередной Международной научно-практической конференции «Рериховское наследие». Действительно, «рериховская» тема в российско-индийских культурных связях явно или неявно затрагивает и целый комплекс вопросов внутреннего развития каждой из стран, где в явном виде сотрудничество порою не прослеживается, в то время как опыт каждой из сторон при сложившихся отношениях взаимного уважения и благожелательного внимания мог бы послужить общему благу и благу каждого [1].

Неисчерпаемость и величие этой темы проявляется ещё и в том, что документы и произведения Рерихов, её наполняющие, распределены практически по всему миру. Время от времени они выходят на свет и свидетельствуют нам об Индии вечные и прекрасные истины, вновь и вновь подтверждая слова великого русского художника, учёного и педагога Н. К. Рериха, сказанные им в далёком 1913 г.: «**Живёт в Индии красота. Заманчив Великий Индийский путь**» [7, с. 3].

Литература

1. *Бондаренко, А. А.; Мельников, В. Л.* Рерих и Неру: дары Востока // Индийский вестник: Бюллетень посольства Индии в России. – Москва, 2010. – № 11-12. – С. 10-13.

2. *Иванов, А. В.; Фотиева, И. В.* Место Индии в евразийском мировоззрении Рерихов // Знание. Понимание. Умение. – Москва, 2016. – № 4. – С. 142-153.

3. *Крылов, П. И.* Индийский путь: статьи и очерки разных лет / П. И. Крылов; Отв. ред. А. А. Бондаренко. – Санкт-Петербург, 2015. – 280 с.: ил. – (Серия «Щедрый дар». Вып. VII).

4. *Мельников, В. Л.* Индия в переписке Н. К. Рериха и Эдгара Ли Хьюитта // Дельфис. – Москва, 2020. – № 2 (102). – С. 24-32.

5. *Мельников, В. Л.* Индия в собрании Музея-института семьи Рерихов // Образы Индии в произведениях художников Санкт-Петербурга. – Санкт-Петербург : Петрополь, 2012. – С. 20-21.

6. *Митусова, Л. С.* О прожитом и судьбах близких / Л. С. Митусова. – Санкт-Петербург : Рериховский центр СПбГУ ; Вышний Волочёк : Ирида-прос, 2004. – 383 с. : ил., портр., факс. – (Серия «Щедрый дар» / Санкт-Петербургский гос. ун-т, Музей-институт семьи Рерихов в Санкт-Петербурге. Вып. I).

7. *Рерих, Н. К.* Индийский путь // Русское слово. – Москва, 1913. – 7/20 июля. – № 156. – С. 2-3.

УДК 7.03:069(540)Rerih

О. Н. ФИЛИПОВА

Москва, Россия

Дом ветеранов сцены

им. А. А. Яблочкиной

Музей-галерея Н. К. Рериха в Индии

Индия – удивительная страна, в отношении которой сказано множество замечательных эпитетов. Далеко в Гималаях работал всемирно известный художник и мыслитель, создавший более семи тысяч художественных произведений, философ-гуманист, педагог Н. К. Рерих. Его жизнь была насыщена важными событиями, среди которых никогда не угасали яркие воспоминания детства, которые позволяют судить нам о том, как складывались творческие способности этого удивительного человека. В каменном двухэтажном доме в Индии, где жил Николай Рерих, теперь действует дом-музей как памятник индо-русскому сотрудничеству на культурной ниве. Здесь же находится и его место захоронения.

Ключевые слова: Индия, Гималаи, Н. К. Рерих, художник, мыслитель, дом-музей.

OLGA N. FILIPPOVA

Moscow, Russia

House of veterans of the stage
named after A. A. Yablochkina

Museum-gallery of N. K. Roerich in India

India is an amazing country, you will hear many wonderful epithets about it. Far away in the Himalayas worked the world-famous artist and thinker, who created more than seven thousand canvases, humanist philosopher, teacher N. K. Roerich. His life was full of important events, among which vivid childhood memories never faded, which allow us to judge how the creative abilities of this amazing man developed. In a stone two-storey house in India, where Nicholay Roerich lived, a house-museum now operates as a monument to Indo-Russian cooperation on cultural. His burial place is also located here.

Keywords: India, Himalayas, N. K. Roerich, artist, the thinker, house-museum.

Николаю Константиновичу Рериху посвящена обширная литература. О нём писали В. В. Стасов, И. Э. Грабарь, К. Ф. Юон, А. Н. Бенуа, Л. Н. Андреев, С. Р. Эрнст («пантеоном нашей былой славы» он назвал поездку Н. К. Рериха по древнерусским городам), Р. Тагор, С. Радхакришнан, А. Халдар, Б. Конлан и многие другие художники, писатели, учёные, общественные деятели. Книги и статьи о Н. К. Рерихе издавались в дореволюционной России и Советском Союзе, в странах Европы, Азии, Америки. Они продолжают выходить в свет в наши

дни. Не впадая в преувеличение, можно говорить о наличии «рерихиады», содержащей самый разнообразный материал о жизни и творчестве этого замечательного художника и выдающегося человека [1, с. 5].

Н. К. Рерих родился 27 сентября (9 октября) 1874 г. в Петербурге, в семье известного петербургского нотариуса К. Ф. Рериха и М. В. Рерих (урожд. Калашниковой). Ещё в гимназические годы он начал писать рассказы об охоте и природе, серьёзно увлёкся историей, археологией и живописью, проявил интерес к культуре Древней Руси и Востоку. В 1893 г. Николай Константинович окончил гимназию, и осенью этого же года сдал вступительные экзамены в Академию художеств, и поступил в Петербургский университет. В Академии Н. К. Рерих обучался у А. И. Куинджи, которого он считал своим «учителем жизни» [3, с. 12]. Началась студенческая пора, и первые шаги жизненного пути как будто бы определились. Правда, относительно его направления отец и сын так и не пришли к единому мнению. Отец был убеждён, что занятия на юридическом факультете оттеснят увлечения юности. Сын же мечтал стать художником, – и он им стал.

Распорядок дня Н. К. Рериха – студента был таков: подъём в девять часов утра, с десяти до часа – занятия в академии, с часа до трёх – университет, с трёх до пяти – работа над эскизами, с пяти до девяти – вечерние классы и практические занятия в академии, с девяти до двенадцати ночи – чтение, литературная работа, встречи с друзьями и знакомыми, участие в студенческих кружках. Праздничные дни и каникулы посвящались выездам на натуру, археологическим раскопкам, охоте, к которой он пристрастился ещё с гимназических лет. В конце 1890-х гг. Н. К. Рерих начал работать над серией картин «Начало Руси. Славяне» [3, с. 12]. В 1897 г. он написал первую большую картину «Гонец. Восстал род на род» [3, с. 12]. Эта работа имела необыкновенный успех и прямо с выставки была приобретена П. М. Третьяковым для его галереи в 1897 г. За первыми картинами появились первые серьёзные статьи Н. К. Рериха: «Иконный терем», «Искусство и археология», «На кургане», «По пути из Варяг в Греки» [3, с. 12]. В них были захвачены вопросы о связи науки и искусства, об охране и реставрации исторических архитектурных памятников. В 1898–1899 гг. Н. К. Рерих в качестве внештатного преподавателя прочитал в Археологическом институте курс лекций на тему «Художественная техника в применении к археологии» [3, с. 12].

Им была поднята совершенно новая для русской и западноевропейской эстетики проблема – об отношении искусства к археологии, об органической связи искусства с наукой. В 1900 г. для совершенствования художественного образования Н. К. Рерих уехал в Париж, где обучался в мастерской Кормона (1900–1901). Париж как «центр искусства» привлекал Рериха возможностью знакомства с творчеством художников разных стран мира. Там, продолжая тему Древней Руси, Н. К. Рерих начал работу над картинами «Идолы» и «Заморские гости» [3, с. 13]. 28 октября 1901 г., после возвращения в Россию, в церкви Императорской Академии художеств на Васильевском острове состоялось венчание Н. К. Рериха с Е. И. Шапошниковой. Всю дальнейшую жизнь они прошли вместе, совершая удивительные открытия и деля все тяготы пути. В том же го-

ду Николай Константинович был назначен секретарём Императорского Общества поощрения художеств. В живописных работах этого периода («Красные паруса», «Зловещие», «Город строят») [3, с. 13] Н. К. Рерих вновь обращается к славянской Руси и ищет в ней жизненные идеалы. Работа «Город строят» (1902) была приобретена советом Третьяковской галереи в 1902 г. на выставке «Мир искусства» (1902-1903 гг.) [4, с. 46].

В 1903 г. Н. К. Рерих вместе с женой отправляются в путешествие по древнерусским городам, в «поездку по старине» [3, с. 13]. Они посещают более сорока русских городов, богатых древними памятниками. Среди них были Ярославль, Кострома, Казань, Нижний Новгород, Владимир, Суздаль, Псков, Ростов Великий, Тверь и др. Николай Константинович поставил перед собой грандиозную задачу изучения корней русской культуры. В этой поездке Николаем Константиновичем была создана знаменитая «архитектурная» серия этюдов, запечатлевшая целый ряд образов древнерусской архитектуры, которая насчитывала около 90 произведений [3, с. 13]. Выставка этих работ наряду со статьями Н. К. Рериха в столичной прессе, в которых художник одним из первых поднял вопрос об огромной художественной ценности древнерусской иконописи и архитектуры, стала заметным событием в культурной жизни страны. Отмечали необыкновенную археологическую достоверность произведений Н. К. Рериха.

Важной вехой в творчестве Николая Константиновича является его религиозная живопись. К наиболее известным произведениям Н. К. Рериха на религиозные темы относятся исполненные в 1904–1907 гг. станковые композиции и эскизы для мозаик «Сокровище ангелов», «Борис и Глеб», «Апостолы Пётр и Павел», «Архистратиг Михаил» [3, с. 13]. Эти произведения были созданы на основе тщательного изучения древнерусской живописи. В 1913 г. Н. К. Рерих стал писать два огромных панно – «Сеча при Керженце» и «Покорение Казани» для Казанского вокзала в Москве [3, с. 14]. Но строительство вокзала затянулось на долгие годы, и замыслам Н. К. Рериха не суждено было сбыться. В 1918 г. Н. К. Рерих решил осуществить поездку в Индию, но по приглашению профессора Оскара Бьёрка он уезжает в начале 1919 г. с семьёй в Стокгольм. Осенью 1919 г. он был уже в Англии. В Лондоне открывается выставка картин Н. К. Рериха под названием «*The Spells of Russia*» («Русские очарования»). Для дягилевских постановок в оперном театре Ковент Гарден художник выполняет эскизы декораций к «Князю Игорю».

Создаётся сюита на индийские темы «Сны Востока». В ноябре 1920 г. Н. К. Рерих по приглашению директора Чикагского института искусств Р. Харше переезжает в Соединённые Штаты Америки, где устраивает ряд выставок своих работ, пишет серии «Sancta», «Океан» (составлены в 1922 г.) и картину «Вестник» (1922-1924). Это самое раннее произведение Н. К. Рериха, включённое в иллюстрированный каталог «Художественные произведения Николая и Святослава Рерихов в музеях и собраниях Индии», автором-составителем которого является П. И. Крылов (практическая работа над ним была начата ещё в 1995 г., а в свет он вышел при поддержке Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов в 2009 г.) [7].

Четвёртого декабря 1920 г. в Нью-Йорке состоялась его выставка в Галерее Кингор. В 1921 г. он создал Институт объединённых искусств. В это же время по инициативе Н. К. Рериха было создано художественное объединение «*Cor Ardens*» («Пылающее Сердце»), а в сентябре 1922 г. – культурный центр «*Corona Mundi*» («Венец Мира»), который способствовал сотрудничеству деятелей культуры разных стран.

Ещё в 1922 г. в США был написан эскиз работы «Вестник». Художник повсюду ищет следы прошлого. Особое, таинственное волнение он испытывает, наблюдая пещеры в горах, расселины, каньоны. В связи с легендами о племени, ушедшем под землю, о «чуди подземной», Н. К. Рерих изучал в Финляндии подземные ходы и выходы [4, с. 24]. В 1921 г. тот же интерес приводит Н. К. Рериха в Санта-Фе, штат Нью-Мексико, где была написана картина «Пещеры в скалах» [4, с. 24]. Что мы здесь видим за этим миром безмолвия? Следы исчезнувшей цивилизации или загадочную жизнь, скрытую от любопытных глаз современников? В Америке Н. К. Рерих осуществляет идеи по организации музеев, включающих в себя все виды искусств. По инициативе Рериха в Чикаго открываются Международное общество художников, общество «Венец Мира», в Нью-Йорке – Институт объединённых искусств [4, с. 24]. Трёхлетняя поездка в Америку стала для Н. К. Рериха осуществлением возможности отправиться в путешествие по Азии. Весной 1923 г. Н. К. Рерих возвращается с семьёй в Европу. Летом и в начале осени он путешествует по Италии и Швейцарии, а в ноябре из Марселя отплывает на корабле в Индию.

1923-й год был, пожалуй, единственным в жизни Н. К. Рериха, когда он создал менее десяти картин и лишь несколько этюдов. Он переходил из мечты в реальность и из реальности в мечту. Он вступал в самую «гущу Азии» [4, с. 24]. В декабре 1923 г. Н. К. Рерих уже был в Индии. Начался первый этап его жизни на Востоке. До осени 1924 г. Н. К. Рерих путешествует по Индии, пишет серию картин «Зарождение тайн» [4, с. 24]. Во время путешествия по Сиккиму, области древнейших буддийских монастырей, он делает большое количество этюдов, разделённых им на две серии «Сикким» и «Тибетский путь». В это время в Америке, в Нью-Йорке, открывается музей его имени. Осенью 1924 г. из Индии Н. К. Рерих возвращается в Соединённые Штаты Америки. Картины, предметы археологических находок Н. К. Рерих размещает в нью-йоркском музее. Это ещё больше привлекает внимание художественных и научных кругов к целям азиатских экспедиций Н. К. Рериха. В декабре 1924 г. он снова в Индии. В этот же год художник создаёт огромную серию «Гималаи», включающую в себя около сорока произведений.

В этом же году он выполняет большую серию «Знамёна Востока». В 1925 г. – серию «Майтрейя», главного героя которой народы Северной Индии, Тибета и Монголии считали грядущим Буддой. Новый этап, ознаменованный трёхлетней Центральноазиатской экспедицией (1925–1928), был, пожалуй, самым занимательным в жизни Н. К. Рериха. Поискам, порою рискованным, русско-индийских связей на тропях Центральной Азии Н. К. Рерих посвятил книгу «Алтай – Гималаи» (вступление было напечатано в 1927 г., само издание вышло в 1929 г.) [4, с. 24]. В планы маршрута входило путешествие по Алтаю.

Путь на Алтай лежал через Москву, и потому в 1926 г. Н. К. Рерих с семьёй, после переговоров с Советским правительством, приезжает в Россию. В Москве он преподносит в дар ряд своих картин из серии «Майтрейя» и передаёт ставшее теперь известным Послание гималайских махатм, духовных учителей Востока, о которых на Западе знали ещё в XIX в.

В Москве Н. К. Рерих встречается с художниками и политиками, в беседах выражает своё желание в будущем возвратиться на родину. Этими своими чувствами и намерениями впоследствии Н. К. Рерих постоянно делился с художником И. Э. Грабарём в переписке, длившейся с 1938 по 1947 г. Уникальные материалы, собранные в результате экспедиции, частью были отправлены в Америку, частью ждали обработки в основанном Рерихом в июле 1928 г. в Индии Гималайском исследовательском институте «Урусвати» (*санскр.* «свет утренней звезды»), в программу которого входило изучение Гималайской горной области. Институт, ставший его постоянной резиденцией, организовывал научные экспедиции в Западный Тибет и собрал богатые коллекции. Специальные работы проводились по изучению народной медицины Индии и Тибета. Рядом с институтом, находившимся в долине Кулу (современный штат Химачал-Прадеш, Северная Индия), стала постоянно жить семья художника. Именно здесь, в долине Кулу, решил обосноваться Н. К. Рерих после долгих путешествий-экспедиций по Тибету и Гималаям. В 1928 г. Н. К. Рерих и его супруга Елена Ивановна покупают имение с домом в местечке Наггар, что лежит в 40 км севернее города Кулу, в верховьях долины реки Беас на высоте почти 2000 метров. Дом постройки ещё 1880 г., принадлежал английскому полковнику.

Архитектура дома незамысловатая, сейчас она несёт явные черты местного гималайского стиля: второй этаж по всему периметру окружён открытой деревянной галереей, нависающей над первым этажом. Сколько удивительных картин, наполненных высочайшими энергиями духа, было создано здесь Н. К. Рерихом, сколько очерков было написано! В бывшей мастерской художника на первом этаже дома по-прежнему стоит письменный стол, за которым он работал. Сам дом стоит на неширокой выровненной площадке, к которой подходит дорога из центра Наггара. Окружает его небольшой, но уютный парк. Он расположен на трёх уступах-террасах, спускающихся ступеньками по западному склону хребта на левом берегу Беаса. К дому ведёт неширокая аллея под сенью величественных гималайских кедров (*Cedrus deodara*) и индийской сирени (*Lagerstroemia indica*) – многоствольного высокого кустарника с зонтиковидной кроной. Своеобразны её разветвлённые стволы с гладкой голубовато-серой корой. Во время цветения кусты лагерстремии усыпаны плотными соцветиями из многочисленных ярко-розовых махровых цветков и представляют собой живописную картину. Осенью они горят огнём ярко окрашенной листвы, которую оттеняет вечнозелёная хвоя кедров. Особенно эффектно смотрятся они при вечернем освещении на фоне заснеженных гор по другую сторону долины Кулу. Дорожка обсажена вечнозелёным бересклетом японским (*Euonymus japonica*), образующим живую изгородь. За ней мы видим крупные кусты гортензии крупнолистной (*Hydrangea macrophylla*) с огромными шапками-соцветиями

блёкло-голубых цветков. Живая изгородь ограничивает палисадник треугольной формы, в центре которого три деревца камелии японской (*Camellia japonica*), несколько кустов роз (белых и алых) и аборигенных дафны (*Daphne papuracea*), и абутилона (*Abutilon sellowianum*). Лилии, пионы и множество роз – это любимые цветы Елены Ивановны Рерих, а сам С. Н. Рерих в своих письмах упоминает, что с успехом выращивал орхидеи. В имении Рерихи жили с 1929 по 1947 г.

Ещё будучи в России, Н. К. Рерих начал бороться за охрану памятников старины и вообще памятников культуры. В 1929 г. по его предложению был разработан проект Пакта, который предусматривал защиту исторических, культурных и научных памятников в военное время. Пакт Н. К. Рериха получил широкую поддержку многих известных деятелей культуры и науки, в разных странах были образованы постоянные комитеты Пакта, проводились международные конференции. Н. К. Рерих был выдвинут в кандидаты на Нобелевскую премию мира. Идеи Пакта постепенно возродились после второй мировой войны. Всюду, где бы не проходил художник, его путь постоянно сопровождался картинами и этюдами, объединявшимися в большие серии, но, пожалуй, самой грандиозной стала «Гималайская серия» [4, с. 26]. Н. К. Рерих писал её с первой встречи с Гималаями до конца жизни. Этюды гималайских гор, освещённых солнцем, окутанных облаками, покрытых снегом, погружённых в синеву ночи, одиноких, величественных, стали сильной симфонией цвета, созданной высшим напряжением духа художника, символом всего его творчества. В живописи он стремился к максимальной чистоте тона, яркости цвета, к изысканной красоте.

Используя выразительные возможности темперы не только известных европейских фирм Лефранка и Джордже Роуней, но и ламаистских художников Монголии и Тибета, он раскрывал её широчайшую цветовую амплитуду от мягких, бархатных тонов в картине «Ашрам», до пронзительно звонкого цвета в картине «Меч Гессар-Хана» («Меч Гесару») (1931) [4, с. 26]. В картинах и в этюдах Гималайского цикла Н. К. Рерих переходит от дробящегося цвета земных продуктов к локальному цвету Космоса. Он видит золотом или серебром святящуюся Землю в голубых космических просторах («Меч Гессар-Хана», «Гуга Чохан») [4, с. 28]. Н. К. Рерих становится человеком космического сознания. Это ощущается и современниками художника. Они называют его живописный мир «Державой Рериха» (русский драматург, писатель и автор рассказов, отец экспрессионизма в русской литературе Леонид Николаевич Андреев), его самого называют «Мастером гор» (Барнет Д. Конлан) [4, с. 28]. В 1942–1943 гг. он создаёт большое количество пейзажей Гималайских гор. В 1947 г. художник пишет картину «Огни на Ганге», символизирующую единство мира. Одной из последних работ художника является картина «Приказ Учителя» («Завет Учителя»).

Фотографии 1947 г., сохранившие образ Н. К. Рериха, производят сильное впечатление. Несмотря на недомогание, его взгляд полон необыкновенной силы. Глаза передают внутреннюю сосредоточенность, настойчивую, упорную мысль, мощную непоколебимую силу воли. 13 декабря 1947 г. Н. К. Рериха не

стало (он был похоронен в долине Кулу), а через восемь лет скончалась его супруга – Елена Ивановна. Их старший сын Юрий Николаевич, известный учёный-востоковед, в 1957 г. вернулся в Советский Союз и передал часть картин отца Министерству культуры с целью создания музея. Министерство картины приняло, но обещанный музей так и не был создан. Однако инициатива семьи Рерихов всё же получила достойное воплощение благодаря настойчивости С. Н. Рериха, создавшего в 1989 году на родине Советский фонд Рерихов. «Однако в индийском имении Рерихов в Наггаре осталась значительная часть наследия (картины, архив, книги, личные вещи) и главное – приостановленный Институт гималайских исследований «Урусвати» с научными коллекциями, архивом, библиотекой, экспедиционными документами и экспонатами. И Святослав Николаевич Рерих решает сохранить имение в Кулу и превратить его в полноценный российско-индийский музейно-научный центр» [2, с. 77]. Святослав Рерих инициирует российско-индийскую организацию – Международный мемориальный трест Рерихов (ММТР). «Она должна была возобновить культурную и научную деятельность, начатую его родителями. В России и Индии создание ММТР восприняли тогда прямо-таки с энтузиазмом» [2, с. 78].

Вместе с тем, после смерти Святослава Николаевича Рериха в 1993 г. дело затормозилось: «Для обсуждения дальнейшего развития ММТР в Москву приехала специальная индийская делегация. Российская и индийская стороны договорились совместными усилиями создать на базе дома Рерихов в Наггаре Мемориальный музейный комплекс и возобновить деятельность Института гималайских исследований “Урусвати”» [2, с. 78]. Более того, «основными объектами ММТР являются: картинная галерея Николая Рериха (постоянная экспозиция в трёх залах 37 картин кисти Николая Рериха и 11 картин кисти С. Н. Рериха); мемориальный дом семьи Рерихов; мемориал С. Н. Рериха и его супруги Девики Рани, которой в 1993 г. и был основан Международный Мемориальный Трест Рерихов в Наггаре (он же усадьба-музей Рерихов в Наггаре)» [2, с. 79].

Таким образом, жизнь выдающегося русского художника, путешественника, учёного, общественного деятеля Н. К. Рериха, всей его семьи – жены Елены Ивановны, философа и писательницы, и двух сыновей, востоковеда Юрия Николаевича и художника Святослава Николаевича, – сложилась удивительным образом. Они стали практически единственными представителями русской интеллигенции, чья жизнь, начиная с 1923 г., оказалась тесно связанной с Индией. Они уезжали оттуда в экспедиции, в Европу и в США, но постоянно возвращались в страну, которая фактически стала их второй родиной. Поэтому не удивительно, что значительная часть огромного художественного наследия Николая Константиновича и Святослава Николаевича Рерихов осталась в этой стране. Однако если художественные собрания России, США и ряда других стран, включающие произведения Рерихов, в целом описаны очень подробно, Индия остаётся в этом отношении «белым пятном» [7, с. 4]. Выявление и изучение работ художников в этой стране – дальнейшая задача исследователей творчества семьи Рерихов.

Литература

1. *Беликов, П. Ф.* Рерих / П. Ф. Беликов, В. П. Князева. – Москва : Молодая гвардия, 1972. – 256 с. – (Жизнь замечательных людей; Вып. 3 (510)).
2. *Монгуш, М. В.* Международный мемориальный трест Рерихов в Индии: история создания, цели и задачи / М. В. Монгуш // Российское культурное наследие за рубежом: анализ состояния и сохранения, актуальные проблемы использования и доступности: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф., 14 октября 2015 г. – Москва, 2015. – С. 73-83.
3. Николай Константинович Рерих : биобиблиографический указатель: к 125-летию со дня рождения / Международный Центр Рерихов, Научная библиотека; [сост. М. С. Бухаркова, В. И. Шишкова]. – Москва : Международный Центр Рерихов : Мастер-Банк, 1999. – 231 с.
4. Н. К. Рерих из собрания Государственной Третьяковской галереи / авт.-сост. А. М. Лукашов. – Москва : Изобразительное искусство, 1989. – 48 с.
5. Николай Рерих / [автор текста Всеволод Володарский]. – Москва : Белый город, 2002. – 47 с.: цв. ил. – (Мастера живописи).
6. *Рерих, Н. К.* (1874—1947). Алтай-Гималаи: (мысли на коне и в шатре), 1923–1926 : (оттиск вступления) / Николай Рерих. – Улан-Батор-Хото : [б. и.], 1927. – 14 с.
7. Художественные произведения Николая и Святослава Рерихов в музеях и собраниях Индии : иллюстрированный каталог / Санкт-Петербургский гос. музей-институт семьи Рерихов; авт.-сост. П. И. Крылов. – Санкт-Петербург : Золотой век, 2009. – 86 с. : ил.
8. *Шатко, В. Г., Потапова С. А., Тетерина Г. Д., Сургина Л. В.* Парк музея-усадьбы Н. К. Рериха в Гималаях (Индия) // Бюллетень Главного Ботанического сада. – 2018. – № 4 (204). – С. 49-55.

Образ Индии в живописи русских художников

В данной статье рассматриваются тенденции восприятия Индии русскими художниками, которые посвятили значительную часть своего творчества интерпретации образов индийской культуры. Определяется как выбор сюжета и пластический мотив влияет на формирование индивидуальной «картины мира Индии» у различных авторов (А. Салтыков, В. Верещагин и Н. Рерих) в рассматриваемые исторические периоды формирования культурных связей между Россией и Индией.

Ключевые слова: пластический образ, картина мира, мотив, сюжет, культурное взаимодействие.

EVGENIYA A. PYGARKINA

Tver, Russia

Tver State University

The Image of India in the Paintings of Russian Artists

This passage observes the trends in the perception of India by Russian artists, who devoted a significant part of their life to the interpretation of images of Indian culture. It defines the way that the choice of a motif and the plastic organization of paintings influence the formation of the individual "picture of India world" by various authors (A. Saltykov, V. Vereshchagin and N. Roerich) in different historical periods of the formation of cultural relationships between Russia and India.

Key words: painting plastic organization, picture of the world, motif, plot, cultural interaction.

«Делаю земной поклон учителям Индии.

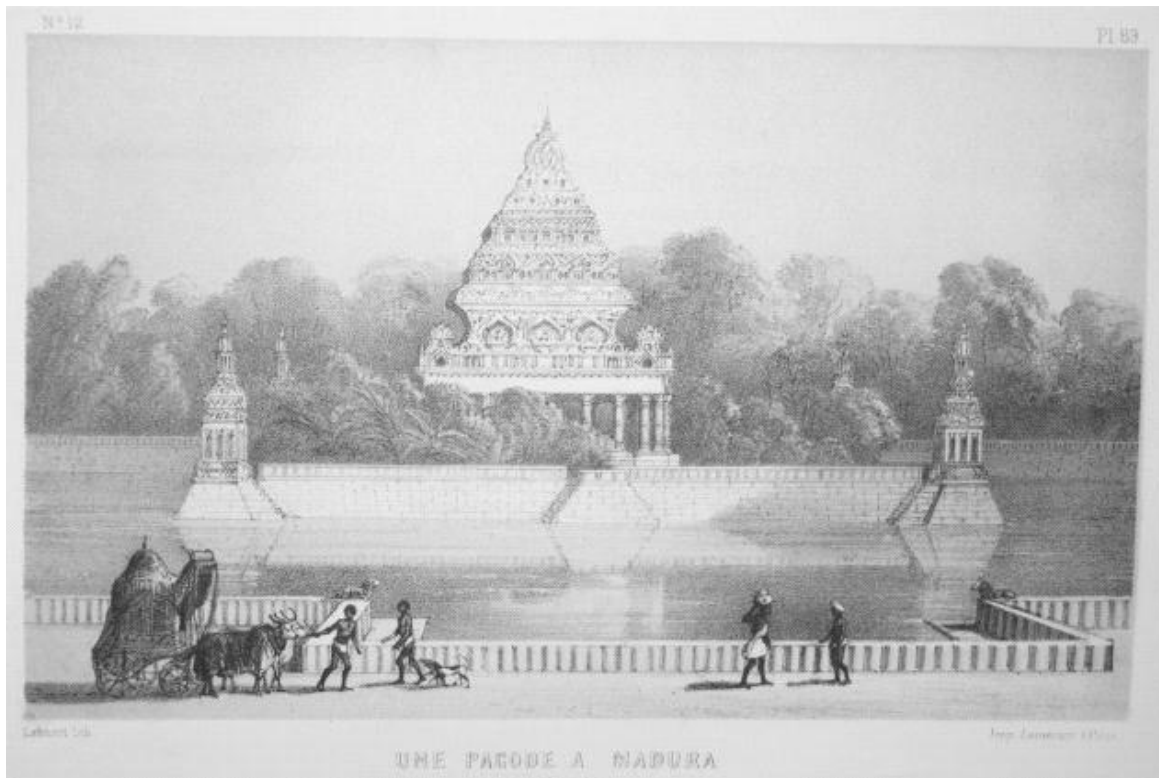
*Они внесли в хаос нашей жизни истинное творчество
и радость духа, и тишину рождающую.*

Во время крайней нужды они подали нам зов.

Спокойный, убедительный, мудрый».

Н. К. Рерих. 26 октября 1917 г.

Индия как источник самобытной древней культуры на протяжении многих веков вплоть до настоящего времени интересует различных художников. Представление об Индии как о стране необычной и даже фантастической сложилось в русской культуре благодаря описаниям, которые оставил Афанасий Никитин. Русский купец из Твери в 1469–1472 гг. совершил путешествие в Ин-



Ил. 1. Иллюстрация из сочинений А. Д. Салтыкова

дию и передал в своих рассказах красоту природы страны, разнообразие жизни народа и своеобразие его многовековой культуры и искусства.

Если наметить некий вектор в художественном пространстве России с точки зрения присутствия образа Индии, то первым в ряду художников, приложивших руку к его созданию, будет князь Алексей Дмитриевич Салтыков (1806–1859). После того, как в возрасте 34 лет в чине надворного советника он вышел в отставку и поселился в Париже, серьёзно занялся рисунком и затем осуществил путешествия по Индии в 1841 г.

Алексей Дмитриевич Салтыков посетил Индию по приглашению со стороны Англии, поэтому его рекомендательные письма были обращены к английским губернаторам. Несмотря на то, что он был вхож в дома высшего света, и его приглашали на английские или колониальные мероприятия, постепенно возникло непонимание между ним и английской колониальной администрацией; внимание художника было обращено на индийский народ. Индия в её истинном образе, её улицы и деревни стали основным фокусом интереса. В 1845–1846 гг. Салтыков совершил второе путешествие в Индию и на Цейлон с чётким планом «как можно больше зафиксировать на бумаге карандашом и красками» [4, с. 43].

Описания путешествия в Индию были напечатаны в отрывках в «Москвитяине» в 1849 г., а затем на французском языке в Париже в 1851 г. Главным достоинством книги стали иллюстрации самого Салтыкова (ил. 1). Описание второго путешествия появилось сперва в Париже в 1848 г. под заглавием «*Voyage dans l'Inde, composé de 36 lithographies à deux teintes*» с рисунками автора. Однако на русском языке книга была издана без рисунков в Москве в пе-

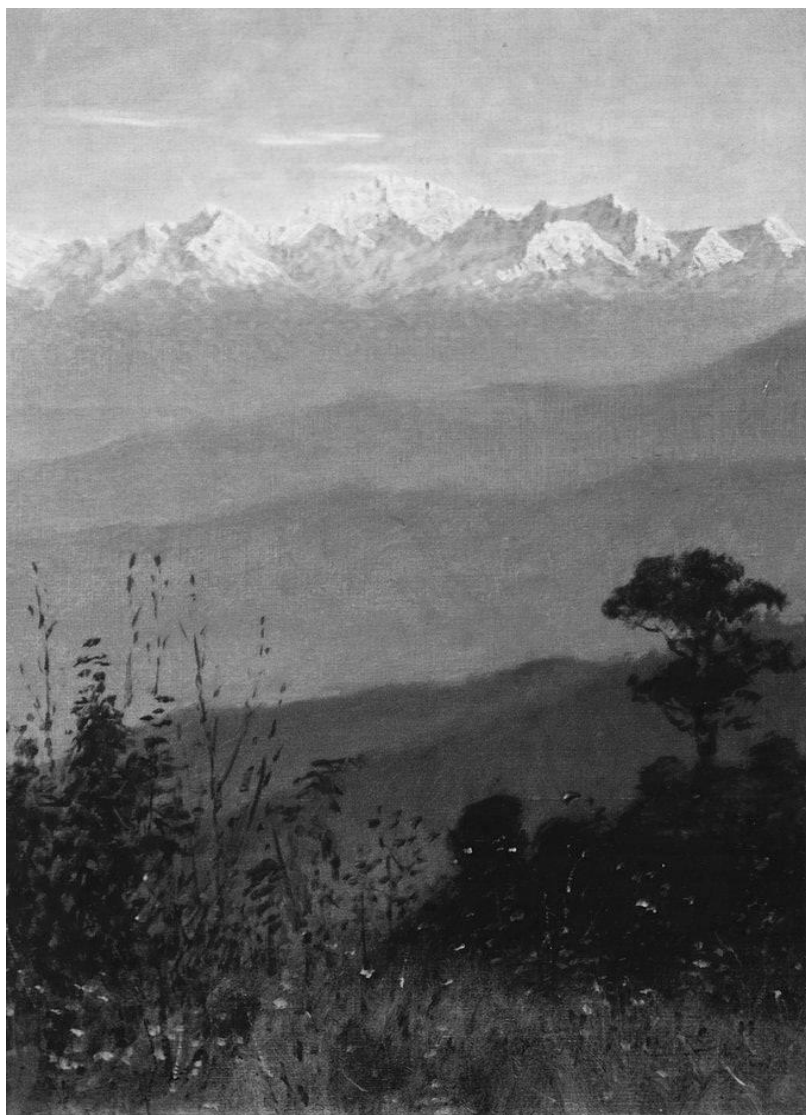
реводе Л. А. Мея в 1851 г. под заглавием «Письма об Индии». В 1853 г. на свои собственные средства Алексей Дмитриевич издал в Париже художественно исполненные снимки со своих рисунков. Части этого издания сохранились в хранилищах Русского музея, Исторического музея и Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве. Второе французское издание составило три тома с множеством иллюстраций: авторских гравюр и акварелей [5, с. 4].

Вторым по хронологии, но не по значимости вклада в создание художественного образа Индии необходимо отметить Василия Васильевича Верещагина (1842—1904), художника и неутомимого путешественника, который в 1874—1876 гг. посетил Индию вместе с супругой Элизабет Марией Фишер. Путешествие стало непростым из-за природных условий: холод в Гималаях, переправы через реки и дикие животные на пути их следования. Верещагин заболел малярией, но при этом он никогда не расставался с этюдником и красками и старался делать наброски даже в самых сложных условиях. Фишер-Верещагина вспоминала в своих мемуарах о работе художника: «Солнце жгло ему спину и голову, тогда как на груди от дыхания собирался лёд, а пальцы едва могли держать палитру и кисть – от холода», – когда Верещагин работал на подъёме к горе Канченджанга на границе индийского штата Сикким и Непала. «Василий Васильевич хотел непременно написать этюды высочайших гор, крытых не старым снегом, желтоватым и грязноватым, а новым <...> во всей его ослепительной белизне» [2, с. 37]. Верещагин отличался способностью очень быстро и точно делать наброски. Он делал эскизы носильщиков, священников, факиров, торговцев – всех, кого встречал на своём пути в долгом путешествии по Индии. На работах фотографически точно изображено всё, что подметил пытливым ум художника: зарисовки придорожных строений, гималайских пони, статуй в буддистских храмах, караванов с солью, ночные пейзажи в Кашмире, мавзолеев Тадж-Махал и др.

По материалам второй поездки Верещагин создал картину «Восстание сипаев», которая входит в «Трилогию казней»: «Распятие на кресте у римлян», «Подавление индийского восстания англичанами» и «Казнь заговорщиков в России». «Подавление индийского восстания англичанами», или по-другому название её звучит «Восстание сипаев», была, скорее всего, написана по рассказам участников Индийского народного восстания против англичан в 1857–1859 гг. Работа вызвала сильное возмущение со стороны британской администрации.

Картина Верещагина «Шествие слонов. Въезд принца Уэльского в Джайпур 4 февраля 1876 года» находится в Музее-мемориале королевы Виктории в Колкате (Индия). Там же размещена и картина «Будущий император Индии», купленная у Верещагина во время выставки в Америке владельцем универмага *Malley's* Эдвардом Мэлли. Долгое время она размещалась в Ост-Индском зале его магазина, а в 1905 г. полотно приобрёл махараджа Джайпура.

География передвижений Верещагина очень обширна: художник побывал в Бомбее, Мадрасе, Агре, Дели, посетил знаменитые древние храмы Эллары, высеченные в скалах, и молодой по индийским меркам город Джайпур, созданный в XVIII в.



*Ил. 2. В. В. Верещагин. Гималаи вечером. 1875.
Собрание Государственной Третьяковской галереи*

В Западных Гималаях Верещагин работал в мусульманском Кашмире, в котором сосредоточены буддийские монастыри, за что территория получила название «Малый Тибет». За первую поездку он сделал около 150 этюдов. Однако степень завершенности работ по образам и характеру воплощения жанровых сцен, пейзажей, архитектурных мотивов и типов жителей Индии высока настолько, что искусствоведы их считают малыми картинами.

Основную часть живописных работ по итогам поездок в Индию относят к самым ярким в творчестве Верещагина. Обилие солнечного света, построение на основе декоративного сочетания трёх-четырёх основных цветов, преобладание локальных пятен, которые передают общее впечатление и дополнены проработанным рисунком деталей. В планах художника было создание двух циклов об Индии: о разнообразии природы и видах архитектуры, и об исторических событиях, приведших к колонизации Индии. Однако из-за начавшейся русско-турецкой войны, он успел выполнить только две картины.



Ил. 3. Н. К. Рерих. Канченджунга – Гора Пяти Сокровищ. 1928-1929.
Первоначально в собрании Белого Дома (Вашингтон, США).
Настоящее местонахождение неизвестно.

Для индийского цикла характерны пейзажные образы. В этюде «Гималаи вечером» (ил. 2) Верещагин отмечает восприятие двух миров, на которое позже обратит внимание Николай Рерих: «Надвигающийся на горную местность синий сумрак близкой ночи и ещё озарённое солнцем надоблачное строение мощных и величавых вершин».

Николай Рерих весной 1913 г. со своим другом-востоковедом Виктором Голубевым побывал на выставке произведений восточного искусства в Париже. Голубев, который уже бывал в Индии, отметил, что индийская и славянская культуры во многом схожи. Через некоторое время в статье «Индийский путь» Рерих высказал мысль о том, что «уже давно мечтали мы об основах индийского искусства. Невольно напрашивалась преемственность нашего быта и искусства от Индии. В интимных беседах часто устремлялись к колыбели народной, а нашего славянства в частности ...». Некоторые факты, по его мнению, подтверждали эту мысль. Именно тогда начал отчётливо формироваться интерес художника к восточной культуре. Он попытался отыскать в ней те ценности, которые казались ему утраченными русской культурой. Рерих всё больше убеждался, что специальная экспедиция на Восток могла бы дать необыкновенные результаты [3, с. 121-122].

Николай Рерих прибыл в Индию в 1923 г. К этому времени он был известным художником и в 1909 г. был избран академиком Петербургской Академии художеств. К тому моменту он уже создал уникальный стиль *синевы*: прозрачная звонкая голубизна небесных далей. Леонид Андреев в очерке «Держава Рериха» в 1919 г. отметил, что «видеть картину Рериха – это всегда видеть новое, то, чего вы не видали никогда нигде, даже у самого Рериха» [1, с. 23]. В окружении Гималайских вершин Рерих раскрывает духовные устрем-

ления *искателей истины* – те вопросы духовного-нравственного поиска, которые затем нашли отражение в сериях «Его страна» и «Знамёна Востока».

Гималаи стали неисчерпаемым источником вдохновения для Николая Рериха (*ил. 3*). Художественные критики отметили это и назвали его «Мастером гор», отмечая новое направление в творчестве. Наблюдение Гималаев в различные часы дня и ночи позволило создать галерею «портретов» гор: сверкание вершин ранним утром, яркие закаты бесконечных гор в лучах заходящего солнца. Зритель видит всю палитру настроений мира гор, который волновал Николая Константиновича. Под влиянием Гималаев палитра Рериха становится богаче: больше контрастных цветов – чистых и несмешанных. Художник использует нюансы для достижения глубокого свечения многослойных наложений цвета. При этом символика цвета у Рериха своя, лишь частично напоминающая традиции восточной живописи.

Говоря о влиянии Индии на творчество русских художников, нельзя не отметить разные подходы к живописи как таковой. Русские художники, приезжая в Индию, оказывались под влиянием так называемого *ориентализма*. Темы, связанные с культурой и историей Индии, они воплощали средствами отечественной художественной школы. С одной стороны, связь России с Индией прослеживается изнутри, из контактов, которые присутствуют на протяжении веков. С другой стороны, интерес России к Востоку растёт параллельно развитию внешней политики, что находит отражение в работах художников.

Литература

1. *Андреев, Л. Н.* Держава Рериха: [очерк] / Л. Андреев // Николай Рерих (1874–1947) [Альбом] / сост. Г. Кречина, Ю. Солонович; вступ. ст. Е. Петрова. – Санкт-Петербург : Государственный Русский музей ; Palace Editions, 2014. – С. 23-24.

2. *Верещагина, Е. К.* Очерки путешествия в Гималаи г-на и г-жи Верещагиных. Ч. 1 : Сикким / Елизавета Кондратьевна Верещагина. – Санкт-Петербург : тип. М. М. Стасюлевича, 1883. – 86 с., 11 л. ил.

3. Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918 : [серия : сборник публ.] / [отв. ред. А. П. Соболев]. – Вып. V : 1913-1918. Санкт-Петербург : Фирма Коста, 2008. – 698, [2] с. : ил, портр.

4. *Салтыков, А. Д.* Письма об Индии / Кн. А. Д. Салтыкова ; [Пер. Л. А. Мея]. – Москва : Университетская типография, 1851. – [2], 210 с. – URL: http://indosfera.ru/upload_files/f8lwy3o94ui9g6d2sxu9wleixphbwq.pdf (дата обращения: 18.10.2022).

5. *Салтыков, А. Д.* Письма об Индии : [Воспоминания рус. путешественника] / А. Д. Салтыков; [Предисл. Л. Б. Алаева]. – Москва : Наука, 1985. – 176 с. : ил., 8 л. ил.

УДК 7.071.1(540)(=161.1)Koval'

Ю. И. ГУТАРЁВА

Красноярск, Россия

Филиал Российской академии художеств
в г. Красноярске «Региональное отделение Урала,
Сибири и Дальнего Востока Российской
академии художеств в г. Красноярске»

**Творческие поиски художника К. П. Коваля (1930—1994)
в отображении мира культуры Индии**

Статья посвящена творческому наследию одного из известных художников отечественного Дальнего Востока второй половины XX века – Кима Петровича Коваля (1930—1994) – в контексте влияния культурно-исторической и природной среды Индии на его творчество. Рассматриваются особенности обогащения живописного языка мастера, раскрываются новые грани таланта К. П. Коваля как одарённого графика в связи с его творческой командировкой в 1982 г. в Индию. Дётся оценка значения творческих открытий художника в отображении мира культуры Индии в отечественном искусстве.

Ключевые слова: Ким Петрович Коваль, отечественное искусство второй половины XX века, индийские мотивы, тема Индии в советской живописи, тема Индии в советской графике.

YULIYA I. GUTAREVA

Krasnoyarsk, Russia

Branch of the Russian

Academy of Arts in Krasnoyarsk

"Regional Department of the Urals,

Siberia and the Far East

of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk"

**The creative search of the artist K. Koval (1930–1994)
in the display of the world of Indian culture**

The article is devoted to the creative heritage of one of the famous artists of the Russian Far East of the second half of the 20th century, Kim Petrovich Koval (1930–1994), in the context of the influence of the cultural, historical and natural environment of India on his work. The features of the enrichment of the master's pictorial language are considered, new facets of K. Koval's talent as a gifted graphic artist are revealed in connection with his creative business trip to India in 1982. An assessment is made of the significance of the artist's creative discoveries in depicting the world of Indian culture in domestic art.

Keywords: Kim Petrovich Koval, domestic art of the second half of the 20th century, Indian motifs, the theme of India in Soviet painting, the theme of India in Soviet graphics.

Имя уссурийского художника Кима Петровича Ковалёва (1930—1994) стало знаковым в развитии изобразительного искусства Дальнего Востока. Известный как основатель Уссурийской школы живописи, представляющей региональное художественное явление с самобытными характеристиками, Ким Ковалёв оказал влияние на общее развитие отечественного искусства второй половины XX века, обогатив дальневосточную живопись. Очень одарённый мастер оставил богатое и разноплановое живописное и графическое наследие [1, с. 17].

Новыми гранями заиграло творчество К. П. Ковалёва после посещения им Индии – страны с экзотической природой и островыразительной самобытной культурой. В 1982 г. Ким Ковалёв получил путёвку от Управления культуры Приморского края и смог совершить поездку в Индию. Эта поездка была для него чрезвычайно плодотворной, мастер возвратился на родину переполненный впечатлениями и замыслами. В далёкое путешествие художник отправился основательно подготовленным: взял с собой не только холсты, картоны, краски и кисти, но и тяжёлые этюдники (*ил. 1*).

Поездка по Индии, культурно-исторические экскурсии и личные наблюдения в Дели, Агре, Бомбее, Джайпуре – городах, где удалось побывать за две недели путешествия, – встречи с местными жителями, знакомство с памятниками величественной архитектуры и мелкой пластикой, многообразием экзотических бытовых и культурных наслоений вылились в создание серии этюдов маслом с натуры: «Тадж-Махал» (собственность семьи художника) (*ил. 2*), «Вечерний пейзаж. Агра» (частная коллекция, Республика Корея), «Женщины Индии с кувшинами» (частная коллекция, Республика Корея) и др. (все 1982 г.), а также множество натуральных рисунков и набросков, которые созданы в ранее несвойственной для художника манере. Так, в короткий срок К. П. Ковалёву удалось освоить и принять как свои собственные приёмы постимпрессионистической живописи, с её плоскостностью композиции, цветовыми заливками, так и творчески переосмыслить острую линейную характеристику новых образов [2, с. 2].

В связи с этим надо заметить, что живопись Кима Ковалёва во многом обогащается. Живописные работы Кима Ковалёва данной серии отличает буйство цвета и контрастность света. В них ещё более возрастает значение силуэта и линии, обладающих особой мелодикой и организующих ритмический строй полотна. Большое внимание художником уделяется колориту как мощному средству эмоционального воздействия. Он нередко прибегает к форсированию цвета, создавая тем самым сложный декоративный аккорд. Живописные приёмы у него оказываются близки к графическим. Объём выражается крайне скупо – энергично проведённой линией. Широкий абрис очерчивает предметы, отделяя от окружающего их фона и максимально приближая к зрителю; контрастируют цветотональные звучания. Кисть скользит по холсту, почти не отрываясь от по-



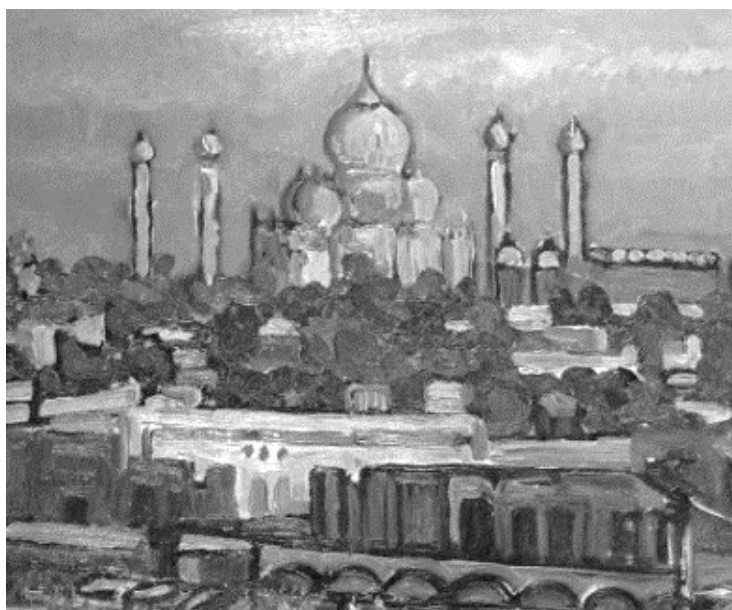
Ил. 1. Ким Коваль в Индии. 1982

верхности в его полотнах, посвящённых видам Индии, создавая звучное эмоциональное настроение.

Однако и после возвращения домой, по свидетельству родных, художник не мог остановиться: Индия завладела его чувствами. Он рисовал почти без отдыха и даже по ночам более месяца. Впечатления от поездки, перенесённые на картон и бумагу, а также образы, зафиксированные в памяти, послужили ценным материалом для его будущих творческих замыслов.

Так, по следам пережитых впечатлений им было создано несколько десятков произведений на индийскую тему. Более всего обогатилось графическое мастерство художника: в нём появились тонкие колористические переходы, сложившиеся в специфический художественный образ с орнаментальной и пластической выразительностью [1, с. 26].

Графическая серия «Индия» (*ил. 3*), состоящая из нескольких десятков работ, раскрыла новые грани таланта К. П. Коваля как одарённого графика. Тонко чувствующий цвет, он по-новому использовал и линию, достигая особой грации и пластики в графике, к которой, надо заметить, обращался довольно редко. Но Ким Коваль готов был учиться и постигать новое. Неудержимая тяга художника к экспериментам, поиску других способов самовыражения, подкреплённых впечатлениями мира культуры Индии, привела его к новаторству в художественных средствах, с помощью которых он наиболее ёмко смог выразить свои эмоции, возникшие при погружении в среду новой для него экзотической культуры. По утверждению исследователей, художник стремился для поэтического облика национальной культуры, самобытных обычаев найти самобытную форму выражения – экспрессивную, яркую, как сама природная среда и как ритмы индийских танцев. Художественный язык, на первый взгляд пёстрый и яркий, порождён природой и жизнью самой Индии. Эти произведения отличаются изяществом рисунка, композиционной гармонией.



Ил. 2. Тадж-Махал. 1982. Картон, масло. 32,5 × 39,0 см. Собственность семьи художника

Желая отразить национальное индийское своеобразие, К. П. Коваль полностью отдаётся чувству, использует свободную линию, которая легко скользит по бумаге, представляя утончённую игру творческого воображения художника. Листы индийской серии, отличающиеся элементами импровизации и полной раскованностью, демонстрируют уверенность художника во владении им линейными и пластическими возможностями. Увлёкшись стихией линии, оттачивая мастерство рисовальщика, К. П. Коваль по-прежнему уделял большое внимание цвету и фактуре, стараясь не упустить из вида все нюансы цветового разнообразия окружающей среды этой удивительной страны и передавать тончайшие оттенки многообразия чувств.

В графических произведениях художника, где предстали темы Индии на волне самобытного темперамента, окрашенного местным колоритом, художнику удалось создать её глубокий художественный образ, как особой среды, наполненной ярким цветом и насыщенным светом, отличающейся энергичным ритмическим строем и повышенной эмоциональностью.

Примечательны решения автора в развитии ориентальной темы, где переплетаются жанровые сцены, пейзаж и натюрморт. Работы говорят о повышении остроты и выразительности передаваемого момента, об увеличении его информативности. И прежде всего за счёт самого изобразительного языка.

Индийские мотивы присутствуют и в поздней живописи К. П. Ковалья, например, в работах «Индия. Женщина с кувшинами» (1985 г., Краевое государственное автономное учреждение культуры «Приморская государственная картинная галерея», г. Владивосток), «Натюрморт с индийским батиком» (1990 г., частная коллекция, Республика Корея) и др., представляющих своего рода синтез Запада и Востока. Так, в этих работах сирень, астры и гроздь рябины соседствуют с индийским рукотворным творчеством, придающим картинам особый экзотический налёт. Достижение образного синтеза оказалось воз-



Ил. 3. Лист из серии «Индия». 1982. Картон, гуашь. 70 × 55 см.
Собственность семьи художника

можным путём разработки художником специальной системы живописного языка. Введение изображения персонажа в национальном одеянии, представленном в росписи по ткани, привезённой автором из Индии, функционально составляет фон натюрморта и задаёт ему тему ориентальности, сообщает особую мелодику красок.

Индийские живописные и графические серии разные по технике и стилистике, но их объединяет восторженный порыв художника, его стремление донести до зрителя всё многообразие мира. Жажда разнообразия, пронизывающая творчество К. П. Ковалёва, проступает и в артистичном подходе, и в склонности к импровизации, которые идут от жизнелюбия его натуры. Художник обладал особым творческим фокусом: видя экзотическую жизнь других стран, он «не накладывал кальку привычной эстетики выработанного ранее стиля, а искал образ новой земли в самой её природе и людях» [3, с. 141].

Соприкосновение с выразительной культурой Индии и знакомство с памятниками древнего искусства этой страны стало мощным импульсом для новых творческих открытий К. П. Ковалёва, что характеризует его как проникновенного человека и опытного мастера, который своими достижениями во многом обогатил отечественное искусство второй половины XX века, художественно переосмыслив своеобразие мира культуры Индии.

Литература

1. Гутарёва, Ю. И. Ким Коваль. Цвет, освещённый солнцем / Ю. И. Гутарёва // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2020. – № 3. – С. 16-27.

2. Ким Петрович Коваль. Живопись, графика // Картинная галерея. – Владивосток, 2011. – № 1 (74). – С. 1-2.

3. *Лобычев, А.* Взгляд живописца: Ким Коваль // *Лобычев, А.* Автопортрет с гнездом на голове: искусство Приморья на рубеже веков / А. Лобычев. – Владивосток : Рубеж, 2013. – С. 131-141.

УДК 75(540)(=161.1)Chujkov
К. Ю. ЗАВАРЗОВА
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна
А. А. БЕЗГУБОВА
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Экзотическое и реальное в «индийском цикле» полотен Семёна Чуйкова

Цель статьи – показать дилемму «своё – чужое» в индийской серии работ советского мастера пейзажа и портрета С. А. Чуйкова. Три поездки в Индию художника – 1952, 1956 и 1968 гг. – создали новые векторы развития в его творчестве, а также способствовали формированию нового круга образов и трансформации цветовой палитры Чуйкова.

Ключевые слова: С. А. Чуйков, Индия, экзотизм, реализм, колониализм.

KSENIYA YU. ZAVARZOVA
Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design
ANASTSASIA A. BEZGUBOVA
Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Exotic and realistic in the Semyon Chuykov's works of the «Indian series»

The purpose of the article – to show a dilemma "one's and strange" in the "Indian series" works of S. A. Chuykov. The artist's three trips to India – 1952, 1956 and 1968 – challenged the new vectors in his art and also promoted the new images' cycle and transformation of the Chuykov's coloristic palette.

Keywords: S. A. Chuykov, India, exotic, realism, colonialism.

Семён Афанасьевич Чуйков в истории отечественного искусства XX в. известен как автор знаменитой «Дочери Советской Киргизии» (1948, Государственная Третьяковская галерея, далее – ГТГ), и чаще ассоциируется с картинами, так или иначе связанными с жизнью этой бывшей советской республики. Будучи уроженцем города Пишкека (сегодня Бишкек; годы жизни: 1902—1980), он являлся русским по крови. Его родители, крестьяне, волею судеб оказались в этом крае: отец после солдатской службы работал в военном лазарете писарем, а мать там же – прачкой. По-видимому, знакомство в раннем возрасте с укладом жизни представителей многообразного этнического сообщества ещё

недавно имперского Туркестана определило для творчества Чуйкова его гуманистический характер. Первые шаги в искусстве художник делал ещё, будучи на школьной скамье, под руководством выпускника Одесской художественной школы Н. Г. Хлудова, впервые заметившего талант художника. Переезжая после окончания начального образовательного учреждения в Ташкент, Чуйков один год учится в Ташкентской художественной школе, которую в 1921 г. бросает ради поступления в московский ВХУТЕМАС (где обучается с 1921 по 1929 г.).

Ко времени поездки в Индию, Чуйков был уже сложившимся и успешным мастером, автором «Киргизской колхозной сюиты» («Дочь Советской Киргизии»; «Утро»; «В родных краях» – все в ГТГ; «Полдень» – Государственный Русский музей, далее – ГРМ, 1939–1948 гг.); за неё в 1949 г. художник получает Сталинскую премию II степени. Ещё при жизни мастера эта «сюита» входит в описание шеститомной Всеобщей истории искусств, получая следующую оценку советского искусствоведа О. И. Сопоцинского: «Эти полотна написаны художником в разных эмоциональных “ключах”. Но их объединяет то общее, что свойственно всем работам Чуйкова: проникновенность передачи состояния людей и природы, возвышенный тон повествования, несмотря на обыденность изображённых сцен» [2, с. 48].

К периоду первой индийской поездки Чуйков являлся организатором Союза художников Киргизской ССР (1933), а также первым его председателем, создателем Национальной картинной галереи Киргизии (1935; сегодня она носит имя Г. Айтиева), инициатором создания художественной студии – на основе неё в 1939 г. открывается художественное училище (которое сегодня носит имя С. И. Чуйкова).

К 1952 г. в творческом наследии художника преобладали пейзажные и немногофигурные портретные композиции на родные для него темы азиатской природы и её народов. Среди них были такие картины, как «Охотник с беркутом» (1938, Кыргызский национальный музей изобразительных искусств им. Г. Айтиева, далее – КНМИИ им. Г. Айтиева), «Дочь чабана» (1948, ГТГ), а также картины на исторические темы: «Колониальное прошлое», «Киргизское восстание 1916 года» (обе – 1936, КНМИИ им. Г. Айтиева). В творческом почерке Чуйкова искусствоведы сегодня отмечают его обращение к художественным методам мастеров «Бубнового валета». Да, действительно, в 1922–1929 гг. художник учился у Р. Р. Фалька, одного из лидеров этого объединения в 1910-е гг., но, скорее всего, данное утверждение условно, потому что творческая манера и выбираемые Чуйковым мотивы оказались слишком индивидуальны, чтобы говорить об их преемственности той или иной школе. В палитре художника преобладали контрасты охристых и голубых тонов, форма решалась через цвет, но цветовое видение, столь характерное для бубнововалетцев, всё же всегда было равноценно в творчестве Чуйкова свету. Оттого его картины всегда полны воздуха и ощущения светоносности. Если говорить о портретных образах представителей восточных народов советской страны, и особенно киргизов, в окружении которых прошло детство художника, то безусловно они созданы Чуйковым с огромным чувством восхищения историей и духом преображения

всей многовековой культурой региона Семиречья. Это подлинное чувство уважения художника к сложившимся этническим традициям этносов наделяло образы киргизов, казахов, уйгуров, узбеков величием и особым эпическим пафосом. А пейзажи в творчестве художника – степные горизонты и горные хребты – показаны во всём многообразии своих природных состояний. То – исполненные света (сквозь пелену дымки восходящего солнца), то – сквозь марево заката (погружённые в игру светотени) («В горах» (1925, ГТГ), «У подножия Тянь-Шаня» (1938, ГТГ), «На мирных полях моей Родины» (1950, ГРМ)), – способны действительно вызывать в зрителе глубинные размышления о связи божественного и человеческого.

Безусловно, связь с местом своего рождения, постоянное осознание художником своих корней во многом предопределило особую творческую концепцию Чуйкова. Объясняя своё тяготение к горным и степным мотивам, ко всему Востоку, художник писал: «Тут природа сама наполняет меня неповторимым чувством красоты, величия и гармонии. Тающая вдали горная цепь так мне с детства знакома, так дорога, близка и понятна, я так хорошо знаю и “чувствую” те законы, по которым она каждый час меняется, что, конечно, о ней, о её жизни, о её “душе” я могу больше, лучше и интереснее рассказать, чем, например, о пальме, о море и даже о берёзке» [4, с. 14]. И в первую, и во вторую свои поездки Чуйков пытается уловить сходство и незримую связь знакомых ему с детства образов восточных городов Киргизии, Казахстана, Узбекистана с увиденным в Индии. В своих книгах «Образы Индии» (1956) [4] и «Заметки художника» (1962) [5] он не устаёт замечать, что для него очень важна связь с родиной и с местами, воспитавшими в нём восхищение тружениками из бедняцких аулов «с юртами и кострами, баранами и пастухами», что он, несмотря на проживание в Москве, всегда летом и осенью стремится в горы и степи Киргизии. Открывая для себя Индию впервые, художник увидит и кочующую бедноту, и голых детишек, и хлопочущих в суете жаркого дня женщин, и вынужденно бездействующих на раскалённых тротуарах мужчин. «Мало сказать, что это мне “знакомо”, это мне понятно как давно пережитое. Так размышлял я, лёжа в жаркой постели, в духоте тропической ночи, и будущие картины о жизни индийских тружеников грезилась моему засыпающему сознанию, картины, полные драматизма и поэзии, человеческой теплоты и сочувствия» [4, с. 38], – напишет позже художник.

Три поездки Чуйкова в Индию имели разные задачи и, соответственно, привели к различным результатам. Первая из них состоялась в 1952 г., в рамках сопровождения выставки советских художников, организованной правительством СССР. Художник в своих воспоминаниях «Образы Индии» не скрывает своей неготовности к индийской поездке, в дни её ожидания предчувствуя одно лишь беспокойство. Опасаясь, что наблюдение новой для него действительности выльется в трактовку Индии либо с экзотической, либо с этнографической точек зрения, художник позже писал: «Что может дать мне как художнику поездка в Индию? Чем больше я размышлял об этом, тем больше убеждался в том, что ничего она мне дать не может. Почему? Да очень просто: произведения подлинного искусства рождаются тогда, когда художник в изображаемом

видит не одну внешнюю оболочку, не только самый факт, а нечто большее, видит внутренний смысл, “душу” данного явления» [4, с. 12], – писал позже художник. Развивая свою мысль о важности проникновения в «плоть и кровь» изображаемого, Чуйков приходит к выводу, что «экзотическое» – коварно, а «этнографическое» никогда не сможет глубоко взволновать зрителя, потому что чаще служит «наглядным пособием для изучения страны» [4, с. 15]. И, видимо, этот страх незнакомого и чуждого поначалу формирует привычную для Чуйкова оптику восприятия – через призму колористического видения: Индия предстаёт пред ним как «ослепительный свет, белое раскалённое небо и выжженная пустынная земля» [4, с. 33]. Начиная свой тур по этой восточной стране с самого европейского города Индии – Бомбея, художник старается распознать в нём картины «родного» Востока: в городской толпе, идущей по улицам под тёмным звёздным небом, он видит Ташкент, Самарканд 1920-х гг. Он видит ту же калейдоскопическую пестроту одежд, чует пряные запахи цветов и фруктов, слышит звуки музыкальных инструментов, чем-то напоминающих ему знакомые восточные мелодии. «И я был рад, что в первый же день пребывания на индийской земле напал на эту связь, нашёл то общее, что приближает меня к Индии, роднит с нею. Это должно было стать ключом, за который я мог ухватиться, и который должен был помочь мне правильно увидеть и понять Индию» [4, с. 37], – говорит художник.

Первая индийская поездка стала тем соприкосновением с загадочной страной, которая помогла художнику не только в обретении новой колористической палитры, в которой появляются золотистые, карминовые и большое разнообразие сине-ультрамариновых и лазоревых оттенков, но и в его становлении как мастера сложных композиций.

Как отмечал в своих воспоминаниях художник, в Индии его больше всего увлекали люди. И, действительно, в его индийской серии работ преимущественное значение занимают портретные и обобщённые фигурные образы. Среди них: «Девушка-индуска», «Маленькая продавщица цветов», «Студентка из Калькутты», «Подметальщица из Джайпура» (*ил. 1*), «Молодой кули» (*ил. 2*), «В пути» (все – в ГТГ). В них намечается явная тенденция – желание проникнуть в глубинную психологического образа современного индийского человека, обнаружить в нём сочетание исконно-индийского и очевидных примет современности. В фигуре девушки из касты «неприкасаемых» он видит самую жизненную правду «с её противоречиями, с её драмой и поэзией» [4, с. 82], в огромных выразительных глазах молодого рабочего-кули видит дух великого и непокорённого народа [4, с. 90], в портрете двенадцатилетней девочки в белых шароварах он отмечает «олицетворение юности и радости бытия» [4, с. 90], в студентке – «тип новой современной интеллигентной девушки <...> черты женщины новой Индии» [4, с. 102].

Испытывая искреннее восхищение добрыми, сердечными и незлобивыми индийцами (как говорил о них сам художник), Чуйков во время своей первой трёхмесячной поездки приходит к тем основным мотивам, которые лягут затем в основу его многих композиций индийской серии, созданными уже в течение двух-трёх последующих лет. Он увлечённо искал прежде всего образы идущих



Ил. 1. С. А. Чуйков. Подметальщица из Джайпура. 1954. Холст, масло. 120 × 95 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва



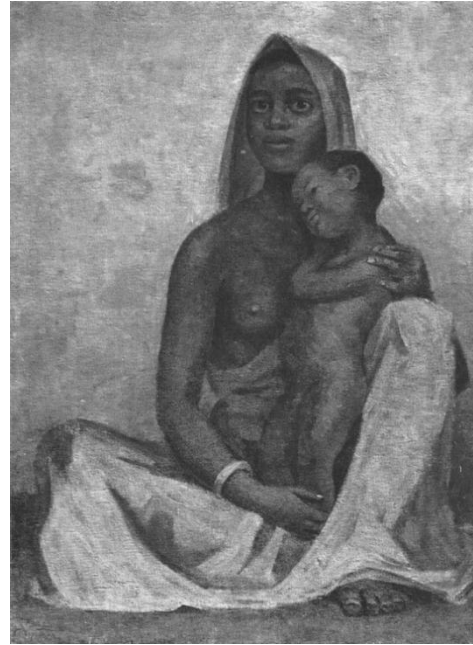
Ил. 2. С. А. Чуйков. Молодой кули. 1954. Холст, масло. 64 × 48 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

с ребёнком на руках женщин: «Образ такой вот индийской матери, опалённой зноем и идущей с младенцем, и с ношей на голове куда-то по своей стране, по Индии, идущей, может быть, по какому-нибудь определённом делу, в определённое место, а может быть, идущей вообще к светлому будущему, этот образ всё яснее и ярче выявлялся и оформлялся в моём сознании и воображении и неотступно требовал осуществления» [4, с. 98]. Чуйков с восторгом глядел на девушек с кувшинами, окутанных сонмом красивых складок и оттого похожих на античные изваяния. Также Чуйкова увлекали жанровые сценки общающихся на знойных улицах людей, вереницы людей, идущих по наполненным суетой и шумом дня улицам. Подобные образы он замечает и в показавшемся самым приветливым из всех индийских городов Джайпуре, а потом будет отыскивать их и в Дели, и в Калькутте, и в поселениях Гималаев.

В 1957 г. в результате новой индийской поездки Чуйкова рождается замысел триптиха «О простых людях Индии» (1957–1960, ГРМ). В его основу легли этюды и сюжетные композиции 1952–1954 гг. Например, полотно «Воспоминание о Джайпуре» 1953 г. (картон, масло, ГТГ) стало основой для левой части триптиха «Вечернее раздумье» (1957), а многократные зарисовки идущих с кувшинами грациозных индийских женщин способствовали возникновению правой части данного ансамбля – «Мирные будни» (1960). Центральная часть общей композиции – знаменитая картина «Песня кули». Сделав множество набросков с различных типажей, Чуйков находит тот образ, который способен передать «душу индийского народа, самое сокровенное, глубоко человеческое» [4, с. 103]. На плечо молодого индийца приникла голова девушки, чьи большие глаза устремлены словно в глубину самой себя, и несмотря на крупный план взятых портретных образов, зритель будто бы ощущает сумеречный индийский город, с постепенно стихающими в нём ритмом и хлопотанием жизни, остав-



Ил. 3. С. А. Чуйков. Независимая Индия. Центральная часть триптиха «Они хотят жить». 1967. Холст, масло. 268 × 183 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 4. С. А. Чуйков. Чёрная мадонна. Прототип для левой части триптиха «Они хотят жить». 1962. Холст, масло. 145 × 117 см. Союз художников России, Москва

шимися за пределами картины. Накалённые камни остывают от испепеляющей жары, а мелодия некоей возвышенной мечты о счастье возносится ввысь. Сегодня заметки Чуйкова могут показаться несколько идеологически конъюнктурными, но в них нельзя отрицать искренность и честность подхода художника к чужой действительности: «Как в незамысловатой и трогательной мелодии вечерней флейты на улице Калькутты слышалась тоска и неугасимая мечта о счастье, так, думалось мне, и в картине должна звучать песня о благородной, поэтической душе индийского труженика, которую не убили тяжёлые лишения и невзгоды колониального угнетения, в котором живут высокие порывы и мечты о прекрасном» [4, с. 103].

В 1968 г. художник предпринимает третью поездку в Индию, где ему предстоит получить правительственную международную премию им. Джавахарлала Неру и золотую медаль. Индийская сюита работ к этому времени пополнилась ещё одним триптихом – тремя большеформатными произведениями – «Они хотят жить» (1966–1967 гг., собрание Союза художников России, Москва). Центральной картиной данного ансамбля является растиражированная в советские годы работа «Независимая Индия» (*ил. 3*). Боковые же части триптиха логически формируют его идейный замысел – «Мать» и «Песня о воле», призваны отразить концепцию возрождения Индии после длительного колониального гнёта (с 1757 до 1947 г. – под британским протекторатом). Д. В. Сарабьянов в сборнике 1981 г., посвящённом памяти художника, сравнил женскую фигуру центральной части триптиха с «Ассунтой» – вознесением Богоматери, образом старой итальянской живописи. «Её покрывало, как облако,

подхватывает быстрое, но плавное движение. Это покрывало словно крутится двойным колесом. Круг ассоциируется с формой кувшина, что на голове у женщины, со статуарностью её фигуры» [3, с. 33]. Действительно, исполненная горделивой статики, её фигура справа контрастирует с «винтовым» движением со спины молодого мужчины, играющего на флейте, а слева – с покорной в своём бездвижном смирении фигурой «чёрной мадонны» (ил. 4) (именно такое наименование получила более ранняя работа мастера, ставшая для него источником вдохновения для картины данного триптиха). Исполненная надежд идущая женская фигура центральной части триптиха кажется поистине метафорой освобождённой Индии.

Как и в первое, и во второе индийское путешествие, Чуйков после последней поездки также спустя время возвращается к своим впечатлениям, художественно осмысляя увиденное и обдумывая тот или иной свой композиционный замысел. Так, в 1970–1973 гг. появляются «Девушка в красном сари» (1970), «Индийский кули (1971, частное собрание), «Женщины Мадраса» (1973, частное собрание), «Новобрачные из касты неприкасаемых» (1973). Работы, созданные по воспоминаниям, кажутся решёнными обобщённо и цельно. В них нет уже ни прежних красочных градаций, ни психологической утончённости образов, характерных для работ индийских серий 1952–1954 и 1966–1968 гг. Но в них показателен художественный метод советского мастера – умение работать с собранным этюдным и эскизным материалом, созданным с натуры, придавая промелькнувшим мгновениям жизни значение вечности и красоты. Современная киргизская искусствовед В. А. Воропаева в год 100-летия Чуйкова писала: «Темы Киргизии, Кавказа, Индии, Италии в его творчестве взаимосвязаны. Гуманизм проходит сквозь всё его сюжетно-тематическое, портретное и пейзажное творчество; изображение реального человека во всей его простоте и сложности. Социальная позиция художника была ясной и глубоко обдуманной: он любил простой народ, ибо и себя ощущал частью его, только в нём он видел источник красоты и гуманизма. Для своей работы он выделял те, что отвечали его творческой программе» [1].

Индия в творчестве С. А. Чуйкова приобрела, возможно, слишком возвышенный образ, но пафос времени 1950–1960-х гг., с его жаждой переустройства всего мирового общества по законам социализма – равных возможностей каждого человека, – пробуждало и в простом художнике веру в причастность ко всеобщей мировой гармонии, дружбе и любви.

Литература

1. Воропаева, В. А. Чуйков Семён Афанасьевич: «Жить, чтобы творить!» // Время Кыргызстана : [сайт]. – URL: <https://www.time.kg/istoricheskie-lichnosti-kyrgyzstana/3162-chuykov-semen-afanasevich.html> (дата обращения: 30.10.2022).

2. Всеобщая история искусств : в 6 томах / под общ. ред. Б. В. Веймарна и Ю. Д. Колпинского. – Москва : Искусство, 1966. – Том VI, кн. 2 : Искусство XX в. – 408, СХV с., 176 л. ил.

3. *Сарабьянов, Д. В.* Творческий путь Семёна Чуйкова // Певец киргизского народа: [о С. А. Чуйкове] : сборник / сост. О. П. Попова, А. С. Мельникер. – Фрунзе : Кыргызстан, 1981. – С. 24-35.

4. *Чуйков, С. А.* Образы Индии : записки художника / С. А. Чуйков. – Москва : Изобразительное искусство, 1956. – 175 с., 25 л. ил. : ил.

5. *Чуйков, С. А.* Заметки художника / С. А. Чуйков. – Москва : Молодая гвардия, 1962. – 112 с., 39 л. ил.

Индия в рисунках художника Н. С. Самокиша

В конце XIX века вышел в свет научный альбом «23 000 миль на яхте “Тамара”. Путешествие Великих Князей Александра и Сергея Михайловичей в 1890–1891 гг. Путевые впечатления д-ра Г. И. Радде. Иллюстрировано академиком Н. С. Самокишем». II том издания полностью посвящён Индии. Более 450 рисунков, созданных на основе этнографических материалов музея Академии наук, а также по привезённым из поездки фотографиям, украшают издание. Часть материала совпадает с описаниями путешественника Афанасия Никитина, побывавшего в Индии в XV веке.

Ключевые слова: Н. С. Самокиш, Индия, путешествия, иллюстрации, «Хожение за три моря» Афанасия Никитина

SVETLANA V. LYASHENKO

Saint Petersburg, Russia

Independent researcher

India in the drawings of the artist N. S. Samokish

At the end of the nineteenth century, the scientific album "23,000 miles on the yacht "Tamara". The journey of Grand Dukes Alexander and Sergei Mikhailovich in 1890-1891. Travel impressions of Dr. G. I. Radde. Illustrated by academician N. S. Samokish" was published. The second volume of the publication is entirely devoted to India. More than 450 drawings created on the basis of the ethnographic materials of the Museum of the Academy of Sciences, as well as the photographs brought from the trip, adorn the publication. Part of the material coincides with the descriptions of the traveler Afanasy Nikitin, who visited India in the XV century.

Keywords: N. S. Samokish, India, travel, illustrations, Afanasy Nikitin's Walking across three Seas

Николай Семёнович Самокиш¹ – известный художник-баталист, график, книжный иллюстратор, мастер, виртуозно владевший техникой рисунка пером, в конце XIX в. выступил иллюстратором издания «23 000 миль на яхте “Тамара”. Путешествие Их Императорских Высочеств Великих Князей Александра и Сергея Михайловичей в 1890–1891 гг. Путевые впечатления д-ра Г. И. Радде.

¹ Николай Семёнович Самокиш (1860—1944) – автор крупномасштабных батальных полотен. С 1912 по 1918 г. возглавлял батальную мастерскую Академии художеств, также более 20 лет вёл класс рисунка пером в Рисовальной Школе Императорского Общества поощрения художеств. После революции жил в Крыму.

Иллюстрировано академиком Н. С. Самокишем» (1892–1893). Издание было выполнено в Санкт-Петербурге, в типографии Эдуарда Гоппе¹, в дорогих переплётках с художественным тиснением золотом, чёрной и краской с трёхсторонними обрезками с узором под «павлинье перо». Представляет собой научный альбом в двух томах. Текст материала был подготовлен учёным-естествоиспытателем и путешественником Г. И. Радде², который сопровождал князей во время путешествия на яхте «Тамара» и выполнил подробный отчёт об экспедиции.

В Индии путешественники провели всего несколько недель, однако этой стране полностью посвящён II том альбома [2], имевший в те годы большую научную ценность, так как в нём было дано определение местоположения и метеорологические данные главных посещённых пунктов; сделано существенное научное добавление об известных на тот момент млекопитающих, птицах, пресмыкающихся, ракообразных и чешуекрылых, моллюсках; были описаны привезённые коллекции раковин; составлена карта Индии; представлены чертежи яхты «Тамара», на которой было совершено путешествие. Также во время поездки собирались сведения о нравах и обычаях, об образе жизни, религии и медицине, о политике и торговле.

Издание сопровождают более 450 иллюстраций, выполненных по рисункам художника Н. С. Самокиша, наглядно дополняющих текст об этой уникальной стране. Они отражают антропологические и этнографические особенности, архитектуру и пейзажи местности. Некоторые работы художника знакомят с объектами культурного наследия, с образами местных жителей, с животным и растительным миром этой страны. В тексте множество тематических вignetок, заставок и концовок. Особенностью оформления текста является применение заглавных букв-рисунков. Разнообразие сюжетов иллюстраций, сопровождающих рассказ об Индии, говорит об эрудиции художника и большой исследовательской работе, проведённой им во время подготовки издания. Эти уникальные графические работы, выполненные пером и тушью, были созданы художником на основе изучения этнографических материалов Музея Академии наук и по фотографиям, снятым во время поездки путешественниками – великими князьями Александром и Сергеем Михайловичами. Не исключено, что во время работы художник обращался к всемирно известному памятнику литературы XV века – «Хождение за три моря» тверского купца Афанасия Никитина [1], который побывал в Бахманском государстве за 400 лет до путешествия великих князей.

¹ Эдуард Дмитриевич Гоппе – русский книгоиздатель немецкого происхождения, владелец крупной типографии в Санкт-Петербурге в конце XIX – начале XX в. После смерти брата Германа, также известного книгоиздателя, руководил издательской фирмой «Книгоиздательство “Герман Гоппе”».

² Густав Иванович Радде (1831—1903) – русский путешественник, географ и натуралист немецкого происхождения. Член Русского географического общества, обладатель высшей награды – Золотой Константиновской медали. Внёс большой вклад в развитие естественных наук в России.



Ил. 1. Н. С. Самокиш. Слон Магараджи. Рисунок в издании 1893 г. [2]

Афанасий Никитин оставил правдивые и деловые записи своих наблюдений, размышлений и впечатлений о быте и традициях индусов, одежде населения и предметах быта, религии, торговле, богатстве и нищете разных слоёв общества. Его целью не было оставить литературный труд и очередную сказку об этой «фантастической» стране, какой её считали в те годы другие народы. В записях тверского купца-путешественника мы читаем описание того, как выглядели люди этой страны: «... все голые, только на заду фата, <...> а другие в фатах, да на шее жемчуг и много яхонтов [«яхонтами» на Руси в XIII–XV вв. называли сапфиры, рубины и др. драгоценные камни. – Примеч. С. Л.], на руках же золотые обручи и перстни, ей Богу» [1, с. 79]. Рисунки Самокиша, в свою очередь, также правдиво знакомят читателей с образами простых индусов, их одеждой (в основном минимально используемой), с предметами их быта, посудой, музыкальными инструментами, оружием. Это рисунки: «Индус, несущий дрова», «Индус-гончар, несущий горшки на рынок», «Народный музыкант», «Трубач», «Девушка за работой» и др. Интерес представляет иллюстрация «Парийский базар в Бомбее», – дающая возможность увидеть фрагмент знаменитого блошиного рынка в старой части Мумбаи.

На страницах альбома путешественников XIX в. присутствуют изображения животных, труд которых традиционно использовали местные жители в повседневной жизни. Прежде всего, это слоны. Рисунки художника: «Дикие слоны на водопое», «Колесница, в которую впрягают слона», «Татуированный слон», «Слон Магараджи» словно подтверждают описания Никитина, который отмечал, что «без слонов в царстве нет благолепия». Слоны всегда широко использовались в этих регионах. Их украшали дорогими парчовыми попонами, расшитыми золотом; им делали татуировки, «домики» на слонах удивляли богатством и красотой (ил. 1).

Всё это имело место на фоне богатства дворцов и нарядов правителей, о чём также сообщал Никитин: «А на султানে кафтан, весь унизан яхонтами, да на шапке шишак – огромный алмаз, да золотой сайдак с яхонтами, да на нём же 3 сабли, окованы золотом, да седло золотое <...>. А султанов брат сидит на золотых носилках, и над ним бархатный балдахин» [1, с. 84]. На одной из иллюстраций Н. С. Самокиша мы видим богато одетого брата Магараджи. В XIX в. путешественники также отмечали богатство и разнообразие одежды правителей, что не скажешь об одежде простого народа. Приведём описание дворцов правителей: «В султанов дворец ведёт семеро ворот, а в воротах сидит по сто сторожей да по сто писцов-кафиров: одни записывают, кто войдёт, другие – кто выйдет <...>. А дворец его очень красив, всюду резьба да золото <...> да во дворе же разные сосуды» [1, с. 77].

В альбоме размещены рисунки с изображением объектов культурного наследия, архитектурных памятников: «Дворец губернатора», «Храм Кали в Калькутте» и «Улица в Калькутте», «Мечеть в Лукноу» и «Ворота в Лукноу». Интерес представляет рисунок «Гробница жены Аурангзебав Аурангабаде». Изображена усыпальница – уменьшенная копия знаменитого Тадж-Махала в Агре (мавзолее-мечети и усыпальницы его матери Мухтаз-Махал).

На иллюстрациях художник передаёт внутреннее устройство одного из храмов города Бенарес – священного центра Индии, где размещается около двух тысяч храмов. Привлекают внимание рисунки, отражающие посещение русскими путешественниками храма в городе Гардвар. По преданию, на одной из ступенек храма находится отпечаток ступни Вишну. К храму стекается множество паломников с целью омовения в священных водах Ганга. Здесь, как отмечали путешественники, сосредоточено большое число факиров, которые составляют значительную часть населения, живущую на пожертвования паломников. Их образы художник передал весьма реалистично в рисунках «Факир», «Палка, чётки и посуда факира», «Омовения в священных водах Ганга» и других.

Путешествующим в конце XIX в. представилась возможность увидеть знаменитую мечеть Мекка Масджид в старинном городе Гайдерабаде (также известном как Хайдерабад), – построенную одним из султанов, решившим перенести в Индию частичку святыни мусульман. Художник запечатлел её на рисунках «Мечеть в Гайдерабаде» и «Бара-Базар. Улица в Гайдерабаде». В XV в. в 175 км от Хайдарабада находился храмовый комплекс Парваты, посвящённый шиваитскому культу, о котором сообщает купец Никитин: «К Парвату же ездят на великое заговенье, к своему Буту [у Никитина слово «бут» в значении индусского идола]. – Примеч. С. Л.], здесь их Иерусалим, по-индийски Парват, а по-бусурмански – Мекка. <...> А внутрь, к Бухтане [буквально с персидского «идольский дом». – Примеч. С. Л.], ездят на волах <...> рога вола окованы медью, да на шее около 300 колокольцев, а копыта подкованы» [1, с. 79]. Такого вола мы видим на одном из рисунков Н. С. Самокиша. Это священные быки зебу, с красиво изогнутыми рогами. Быков зебу, предварительно украсив соответствующими атрибутами, также запрягали в экипажи знатных людей.



Ил. 2. Н. С. Самокиш. Охота на тигра. Рисунок в издании 1893 г. [2]

Иллюстрируя «23 000 миль на яхте “Тамара”», художник выполнил множество анималистических рисунков. Образы птиц, например, он использовал как в тексте, так и в композициях тематических виньеток и заглавных букв. Из «Хождения» Никитина известно о некоей зловещей птице, живущей в Индии: она «летает и кричит “тукук”; на которую хоромину она сядет, то тут человек умрёт, а кто хочет её убить, тогда у неё изо рта огонь выйдет»¹ [1, с. 216]. На рисунке «Священные гульманы» художник передаёт образ обезьян, олицетворяющих обезьяноподобное божество в индуистской мифологии. О мифе об этих обезьянах писал и Афанасий Никитин, называя их мамонами (как известно, мамон – божество богатства в древних религиях): «мамоны живут в лесу, и есть у них князь обезьянский, ходит со своей ратью» [1, с. 76]. Во время путешествия великие князья Александр и Сергей Михайловичи дважды были приглашены на охоту в знаменитой долине Альвар. Рассказ об этом сопровождают рисунки: «Охота на тигра», «Местность Альвар с верблюдами» и др. Здесь художник раскрывает свой талант анималиста (ил. 2).

Поражают ювелирно выполненные пером и тушью рисунки Н. С. Самокиша «Колонны из древних индусских храмов», «Колонна из разрушенного храма в Варунгале» и «Арка в форте Варунгал». Стоит добавить, что

¹ Об этой птице также известно из «Путешествия в Индию» Васко да Гамы, побывавшего в Индии спустя 25 лет после Афанасия Никитина.

художник, виртуозно владея техникой рисунка пером и тушью, выработал свои оригинальные приёмы этой сложной техники рисования. Среди современников он был одним из лучших знатоков этого рода изобразительного искусства.

Прошло 130 лет после выхода в свет II тома издания «23 000 миль на яхте «Тамара», посвящённого Индии (1893) [2]. Однако и сегодня научный альбом привлекает внимание как специалистов, так и широкий круг читателей. В 2014 г. было выполнено репринтное издание альбома [3]. Особый интерес вызывают иллюстрации по рисункам Н. С. Самокиша. В процессе изучения материалов «Хождения за три моря Афанасия Никитина» с описанием Индии 550-летней давности эти рисунки дают нам уникальную возможность пережить впечатления, полученные тверским купцом во время поездки в Индию, сквозь призму работ мастера.

Литература

1. *Никитин, А.* Хождение за три моря Афанасия Никитина. 1466-1472 гг. [Текст] / [Отв. ред. чл.-кор. АН СССР В. П. Адрианова-Перетц]. – 2-е изд., доп. и перераб. – Москва ; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР. [Ленингр. отд-ние], 1958. – 284 с., 8 л. ил., карт. : карт. – (Литературные памятники / Акад. наук СССР. Отд-ние литературы и языка).

2. *Радде, Г. И.* 23 тысячи миль на яхте «Тамара»: Путешествие их императорских высочеств великих князей Александра и Сергея Михайловичей в 1890–1891 гг.: Путевые впечатления д-ра Г. И. Радде : в 2 томах / Иллюстрировано академиком Н. С. Самокишем. – [Б. м.], 1893. – Т. II. – 107 с.

3. *Радде, Г. И.* 23 тысячи миль на яхте «Тамара»: Путешествие их императорских высочеств великих князей Александра и Сергея Михайловичей в 1890–1891 гг. Путевые впечатления д-ра Г. И. Радде. Иллюстрировано академиком Н. С. Самокишем : в 2 т. / Г. И. Радде. Санкт-Петербург : Альфарет, 2014. – Т. I. – 300 с. : 26 л. ил. – Т. II. – 262 с. : 23 л. ил.

УДК 738.4(470.23-25)"20"(=21)

Я. А. АЛЕКСАНДРОВА

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Образы Индии в творчестве петербургских художников-эмальеров

Цель статьи – проанализировать произведения художников-эмальеров Санкт-Петербурга, посвящённые Индии, и выявить их стилистические и технологические особенности через сравнение с их работами, посвящёнными родной земле, и с работой М. А. Селищева, художника-эмальера, представителя ярославской школы станковой эмали. Анализ работ С. П. Пономаренко и Н. А. Яшманова, показал, что каждый из художников, создавая образ Индии как сказочной пленительной страны, подбирает наиболее выразительные художественные средства.

Ключевые слова: Н. А. Яшманов, С. П. Пономаренко, М. А. Селищев, художественная эмаль, эмаль, петербургское искусство, Индия.

YANA A. ALEKSANDROVA

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Images of India in the works of St. Petersburg enamel artists

The purpose of the article is to analyze the works dedicated to India by St. Petersburg enamel artists and identify their stylistic and technological features through comparisons with their works dedicated to their native land, and the work of M. A. Selishchev, a representative of the Yaroslavl school of easel enamel. The analysis of the works by S. P. Ponomarenko and N. A. Yashmanov showed that each of the artists, creating an image of India as a fabulous captivating country, selects the most expressive artistic means.

Keywords: N. A. Yashmanov, S. P. Ponomarenko, M. A. Selishchev, art enamel, enamel, St. Petersburg art, India.

Несмотря на то, что в наши дни, в начале XXI в., Индия уже не является неизведанной страной, о которой известно только из литературных источников, она, как и столетия назад, привлекает внимание русских художников своей философией, утончённой красотой, экзотикой. Тема Индии не оставила в стороне и художников-эмальеров Санкт-Петербурга. Обратимся к индийским работам таких художников-эмальеров, как Н. А. Яшманов и С. П. Пономаренко, и определим, какие стилистические и технологические особенности отличают эти



Ил. 1. С. П. Пономаренко. Странствующие во времени. Золотой слон. 2008.
Медь, горячая эмаль, золото. 40 × 50 см. Собственность автора

произведения от работ этих авторов, запечатлевших неповторимое очарование Родины – России.

«Странствующие во времени. Золотой слон» С. П. Пономаренко (*ил. 1*) и серия работ «Индия» Н. А. Яшманова, включая «Восточный мотив. Вечер» (*ил. 2*), «Восточный мотив. Утро», «Восточный мотив. День» – эмали, которые мы рассмотрим в статье.

Остановимся подробнее на каждой из них. «Странствующие во времени. Золотой слон» (*ил. 1*) одна из ярких, выразительных работ Светланы Петровны Пономаренко, переносящая нас на праздничное шествие, посвящённое выезду индийского султана в сверкании праздничных нарядов, переливании тонкого шёлка, в котором участвует множество свиты. И самыми яркими участниками этого торжественного выезда являются поражающие своей мощью, величиной, спокойствием, богато украшенные в золотые одежды величественные слоны с важными наездниками в красных одеждах. Эта работа словно переносит нас во времена путешествия Афанасия Никитина, и мы видим Индию, богатую страну алмазов и чарующих жён, многочисленную свиту султана, кратко и точно описанных путешественником XV в. в «Хожении за три моря» 550 лет назад: «Султан же выезжает на потѣху с матерью да с женою, ино с ним челоуѣковъ на конех 10 тысящъ, а пѣшихъ 50 тысящъ, а слоновъ водят 200 наряженных в доспѣхѣхъ золочоных...» [4, с. 17].

«Странствующие во времени. Золотой слон» – эмаль, написанная исключительно только бесцветной прозрачной эмалью – фонданом, с небольшими точными акцентами красного и белого. Светлана Петровна «отдавая предпочтение фондану, мерцающему золотыми оттенками, очень точно передаёт характер восточной культуры, отличающейся изысканностью, утончённостью, обилием золотых украшений и сказочностью» [3, с. 95]. Следует отметить, как выразителен, величав мечтательный слон, как тонко прорисован наездник.

Необходимо акцентировать внимание на изящном, ненавязчивом, линейном орнаменте на слоне и фоне, который подчёркивает ощущение сказочности, восточной изысканности. Россыпь золотых монет на фоне и золотая рама с мелким декором усиливают звучание композиции, и зритель неосознанно при взгляде на работу переносится в восточную индийскую сказку, наполненную чудесами, экзотическими животными и сказочными богатствами.

Если мы сравним «Золотого слона» Светланы Петровны Пономаренко с «Индийским слоном» Михаила Александровича Селищева, художника-эмальера из Ростова Великого, то увидим разный подход к созданию образа почитаемого животного. Слон М. А. Селищева – фантазийный фейерверк красок. Изображая один из символов Индии, он отталкивается от орнаментов, ярких цветовых сочетаний, показывая только силуэт, добивается ощущения пышного восточного праздника, в отличие от Светланы Пономаренко, тщательно прорисовывающей элементы композиции, передающей дух сказочной Индии. Также работа отличается и в плане технических приёмов – автор работает в технике свободной эмалевой живописи, в основном непрозрачной эмалью, совмещая ювелирную и промышленную эмали, что позволяет получить сложные декоративные эффекты – кракле, что усиливает её декоративное звучание. Работа построена на совмещении таких материалов, как эмаль и нить, в отличие от произведения С. П. Пономаренко, в котором совмещаются золото монет и эмаль. Фрагменты объединены по принципу витража с сохранением воздуха, и фон как таковой отсутствует, есть только тонкая чёрная рама, очерчивающая границы композиции.

Из работ С. П. Пономаренко, посвящённым русским темам, для сравнительного анализа выберем эмаль «Королева с синими глазами», в которой автор создаёт образ царицы, украдкой выглядывающей из красного терема. Здесь можно увидеть, как точно, тонко художник подмечает особенности культуры разных стран через колорит, характер рисующей линии и способ решения фона и рамы. Если в «Золотом слоне» фон – это россыпь золотых монет, а золотая рама покрыта сложным орнаментом, то в «Королеве с синими глазами» эмалевый фон, передающий ощущение светящейся лампадки в тёмном помещении, противопоставляется яркой, насыщенной и большой по площади раме, покрытой орнаментальной тканью, создающей образ русского богато украшенного резьбой терема. Следует отметить, что «Королева с синими глазами» отличается от «Золотого слона» и выбором технических приёмов: фигура выполнена в технике лиможской расписной эмали и свободной эмалевой живописи, совмещающих прозрачную и непрозрачную эмаль.

Из вышесказанного следует, что Светлана Петровна, обращаясь к теме Индии в технике горячей эмали, стремится к максимальной выразительности, подбирает наиболее отвечающие замыслу технические приёмы: *живопись прозрачной бесцветной эмалью* (фонданом) по меди, что позволяет добиться золотого сияния; *колорит* (контраст золота и красного), что создаёт ощущение праздничной нарядности, роскоши; *совмещение материалов* – эмали и золота монет, что усиливает драгоценное звучание произведения; введение в композицию элементов тонкой, изящной, рисующей цветочный восточный орнамент

линии, приносящей восточный акцент, утонченность. Совместное взаимодействие всех выразительных средств создаёт композицию, переносящую нас в сказочную Индию – чарующую экзотическую страну невиданных богатств.

Серия работ «Индия» Николая Александровича Яшманова – эмали, созданные по впечатлениям от книжной миниатюры, увиденной во время путешествия по Индии. Следует подчеркнуть, что произведения из этой серии не являются копией миниатюры, а представляют собой ответную реакцию на впечатление, полученное от созерцания шедевра. То есть здесь мы видим подтверждение слов С. Н. Рериха, о том, что «волшебство чувств, мыслей и сильных желаний великих мастеров пленены в произведении, излучаются на зрителя и пробуждают в нас сходные, ответные чувства. <...> Эти великие произведения являются кладовыми энергии, которые могут <...> повлиять на бесчисленные поколения через весть Красоты, излучающуюся на них» [цит. по изд.: 5, с. 19].

Серия работ включает три произведения: «Восточный мотив. Вечер», «Восточный мотив. Утро» и «Восточный мотив. Ночь». Каждое из них удивительно живописно, в отличие от работы С. П. Пономаренко, в которой на первом месте стоит декоративность.

Акцентируем внимание на каждой из работ. В композиции «Восточный мотив. Утро» мы окунаемся в тёплое утро, погружаемся в небольшой туман, в котором тишина и спокойствие обволакивают нас своим тёплым дыханием. Этого ощущения автор добивается построением композиции на сближенных светлых тонах, работая только прозрачной эмалью.

В композиции «Восточный мотив. Ночь» тишина, прохлада дополняется ощущением идущего тепла от неподвижной водной глади, в которой застыла восточная красавица, прикрывшись от любопытных взглядов лёгким золотом шёлка. Эта работа также выполнена исключительно прозрачной эмалью, но строится не на сближенных тонах, а на контрасте тёплых и холодных, светлого и тёмного.

Остановимся подробнее на композиции «Восточный мотив. Вечер» (ил. 2) как наиболее выразительной из серии работ «Индия». В этой эмали «восточная красавица, обнажённое тело которой, скрытое тонким золотом шёлка, попадая в серебристый свет луны, притягивает к себе внимание совершенством и юностью. Золотое свечение от её одежды разливается по глади озера, переливается и мерцает от чуть ощутимого движения ветерка над поверхностью воды. Вечерние сумерки в нерешительности застыли у края озера, оттеняя его контуром чёткой границы тёмного и светлого» [1, с. 256-257]. В этой работе «эмальеру удаётся передать очарование восточного колорита, соединить земное и божественное, чувственное и мистическое, открыть зрителю магию восточной поэзии» [2, с. 17]. Композиция построена на резком контрасте тёмно-синей прозрачной эмали и фондана (бесцветной прозрачной эмали). Именно это сочетание позволяет добиться ощущения внутреннего свечения, золотого блеска водной глади. Девушка ассоциируется с самой Индией как пленительной, загадочной, неизведанной и необычайно красивой страной.

Сравним эмаль «Восточный мотив. Вечер» с произведениями этого же автора, главная тема которых – тема Родины, пронизанная поэтическим виде-



Ил. 2. Н. А. Яшманов. Восточный мотив. Вечер. Серия «Индия». 2009.
Медь, горячая эмаль. 27 × 23 см. Собственность автора

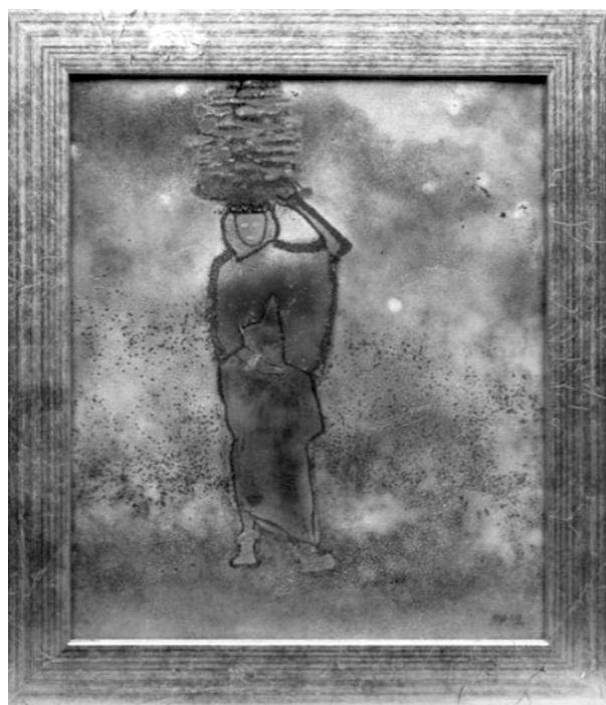
нием природы: «Яблони в цвету» и «Первый снег», чтобы на контрасте выявить её особенности.

У работ, посвящённых Родине, совершенно другой характер. Здесь мы видим любование родной природой, восторг перед её бескрайними просторами. Вышеназванные эмали, в отличие от «Восточный мотив. Вечер», несмотря на некоторую условность более живописные, многоцветные, сложные по техническому решению.

Структура работы «Яблони в цвету» очень нежная, акварельная. Она не похожа на лаконичные композиции, посвящённые Индии, имеющие чёткие локальные цветовые пятна, в которых используется не более двух-трёх цветов эмали. Здесь мы видим сложную по фактуре живопись, построенную на множестве оттенков с вплавлением крупинок эмали, имитирующих весенние цветы. При первом взгляде сложно поверить, что это произведение выполнено в технике горячей эмали, так как работа очень живописная, удивительная по многообразию оттенков цвета. Художник так точно подобрал цвет, масштаб крупинок эмали для цветов на лугу и деревьях, что мы начинаем ощущать запах весенних цветов и слышать жужжание пчёл.

Композиция «Первый снег» лаконична, но при этом мы видим сложную многоцветную живопись осенних деревьев, горящих ярким огнём на белом фоне, что подчёркивает ощущение первого осеннего мокрого снега, который искрится в лучах яркого солнца. Эта работа построена на контрасте прозрачной и непрозрачной эмали, в отличие от произведений из серии «Индия», в которых автор использует только прозрачную эмаль.

В заключении рассмотрим ещё одну эмаль Н. А. Яшманова, посвящённую Индии: «Утро. Индийские зарисовки» (ил. 3). На первый взгляд работа доволь-



Ил. 3. Н. А. Яшманов. Утро. Индийские зарисовки. 2012.
Медь, горячая эмаль. 26 × 22 см. Собственность автора

но простая: идущая девушка, как мираж, растворяется в пылающем жаром воздухе. Но как автор добился такого акварельного эффекта с помощью эмали? Во-первых, это колорит, построенный на сближенных тонах. Во-вторых, работа выполнена только прозрачной эмалью по меди, где один цвет эмали плавно вплавляется в другой, без чётко очерченных границ. Как рисующую линию художник использует эффект, получаемый за счёт нанесения прозрачной эмали на медную окалину, сохранившуюся в уверенно прочерченной линии на медной пластине.

Следовательно, создавая произведения на тему Индии, Николай Александрович для передачи задуманного образа находит наиболее выразительные средства, которые мы увидели на контрасте с работами, посвящёнными образам родной земли. Это, прежде всего, *лаконичность*, заключающаяся в использовании ограниченного количества цветов эмали (не более трёх), условном решении пространства, упрощении, стилизации человеческой фигуры и окружающих деревьев до чёткого локального одноцветного пятна, что позволяет сконцентрировать внимание зрителя на образе Индии – пленительной, очаровывающей своей загадочной красотой страны. В техническом плане автор работает в технике прозрачной эмали по меди, что позволяет добиться внутреннего свечения, драгоценного блеска, исходящего из глубины цвета, акварельности, что создаёт ощущение магии Востока, её изысканной красоты.

Подведём итог. Анализ произведений С. П. Пономаренко и Н. А. Яшманова показал, что для каждого из художников Индия – это волшебная страна, наполненная магией. Для Светланы Петровны – изысканная, экзотическая страна чудес, необычайных сказочных богатств, что она очень выразительно передала в композиции «Странствующие во времени. Золотой слон»;

для Николая Александровича – волшебный, поэтический, пленяющий мир, необычайный по красоте, что видно на примере композиций «Восточный мотив. Вечер» и «Утро. Индийские зарисовки». Каждый из авторов для передачи своей идеи, задуманного образа подбирает технические приёмы, колорит, композицию, которые наиболее выразительно передают образ Индии. Так, С. П. Пономаренко строит композиции на золотых тонах, используя лишь бесцветную прозрачную эмаль (фондан) с небольшими вкраплениями красного и белого, рисуя орнаментальной линией и россыпью золотых монет. Николай Александрович строит композицию на контрасте синей прозрачной эмали и золота фондана, что позволяет добиться ощущения магического блеска, свечения. Стилистика работ, посвящённых Индии, у обоих петербургских художников-эмальеров на контрасте с работами, посвящёнными темам родной земли, отличается: декоративностью, плоскостностью, условностью решения формы и пространства; использованием исключительно прозрачной эмали, так как она обладает глубиной цвета и магическим драгоценным блеском; колоритом (в основе которого – золото фондана); техническими приёмами (живопись прозрачной эмалью по меди), что позволяет максимально сконцентрировать внимание зрителя на образе Индии, погрузить его в поэтический мир восточной сказки.

Литература

1. *Александрова, Я. А.* Творчество Н. А. Яшманова как художника-эмальера / Я. А. Александрова // Месмахеровские чтения – 2016 : материалы науч.-практ. конф. 21-22 марта 2016 г. : сб. науч. ст. / ред.-сост. Г. Е. Прохоренко. – Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2016. – С. 252-257.

2. *Александрова, Я. А.* Творчество Н. А. Яшманова: от предмета-изображения к станковой картине / Я. А. Александрова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 3 (77). – Ч. 2. – С. 16-18.

3. *Александрова, Я. А.* Станковая эмаль Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX – начала XXI в.: истоки и эволюция : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Яна Александровна Александрова. – Санкт-Петербург, 2019. – 150 с.

4. *Никитин, А.* Хождение за три моря Афанасия Никитина. 1466-1472 гг. [Текст] / [Отв. ред. чл.-кор. АН СССР В. П. Адрианова-Перетц]. – 2-е изд., доп. и перераб. – Москва ; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР. [Ленингр. отд-ние], 1958. – 284 с., 8 л. ил., карт. : карт. – (Литературные памятники / Акад. наук СССР. Отд-ние литературы и языка).

5. *Шапошникова, Л. В.* «...Через Красоту имеете свет» / Л. В. Шапошникова // Центр-музей имени Н. К. Рериха : каталог : живопись и рисунок: Н. К. Рерих, С. Н. Рерих, Ю. Н. Рерих, Е. И. Рерих : в 2 томах. Т. I. – Москва : Международный Центр Рерихов ; Мастер-Банк, 2009. – С. 5-40.

Палладианская архитектура Индии XVIII–XIX веков

В статье изучается опыт эволюции палладианской архитектурной традиции XVIII–XIX вв. в условиях колониальной политики Великобритании в Индии. Внимание уделено особенностям трансформации стиля и его региональным особенностям, специфике строительных материалов и влиянию особенностей климатических условий. Приводятся и описываются малоизвестные в отечественном научном обороте постройки палладианцев индийской ветви архитектурного направления, специфика биографий архитекторов и опыт создания проектов в колониальных условиях. Затронута тема значения архитектурного образа как политического символа, принципиальное влияние государственного заказа. Подробно излагается история проникновения стиля в архитектуру Индии. Выявляются связь и аналогии с проектами А. Палладио и его последователей в других европейских странах. Статья направлена на расширение ракурса восприятия архитектурного движения палладианства и стремится к обогащению восприятия истории развития архитектуры классицизма и неоклассицизма.

Ключевые слова: Индия, архитектура, палладианство, эволюция, архитектор, влияние, традиция, политическая архитектура.

POLINA O. TSVETKOVA

Moscow, Russia

Stroganov Russian State University of Art and Industry

Palladian architecture of India XVIII-XIX centuries

The article examines the experience of the evolution of the Palladian architectural tradition of the 18th-19th centuries under the conditions of the British colonial policy in India. Attention is paid to the peculiarities of style transformation and its regional features, the specifics of building materials and the influence of climatic conditions. The constructions of the Palladians of the Indian branch of the architectural direction, the specifics of the biographies of architects and the experience of creating projects in colonial conditions, are given and described, little known in the domestic scientific circulation. The theme of the significance of the architectural image as a political symbol, the fundamental influence of the state order are touched upon. The history of the penetration of style into the architecture of India is described in detail. The connection and analogies with the projects of A. Palladio and his followers in other European countries are revealed. The article is aimed at expanding the perspective of perception of the architectural movement of Palladianism and

strive to enrich the perception of the history of the development of architecture of classicism and neoclassicism.

Keywords: India, architecture, Palladianism, evolution, architect, influence, tradition, political architecture.

Палладианство, зародившееся в Италии, представляет собой архитектурный стиль, который широко распространился по всему миру. Со временем палладианство стало новым символом политического статуса страны, определённой приметой социокультурной принадлежности. В Индию стиль принесли английские колонизаторы на рубеже XVIII–XIX вв. Великобритания, в отличие от других европейских стран, стала катализатором распространения палладианства как в Европе, так и во всём мире вследствие своей обширной колониальной политики. Основными исследователями трансформации стиля на индийском субконтиненте также были английские учёные. Всеобъемлющая работа, посвящённая индийским палладианцам, – это неопубликованная магистерская диссертация Д. Смит-Парр под названием «Палладианство в Индии» (1984) [13], но, несмотря на её название, она касается только палладианства в Калькутте. Обширная статья П. М. Гуерриери «Миграция архитектуры: наследие А. Палладио в Калькутте в Нью-Дели» (2021) [7], несмотря на название, наоборот только в общих чертах касается палладианства Калькутты и Дели, концентрируясь на типологии офицерских домов второй половины XIX в. в Индии в неопалладианском стиле. В других трудах палладианство анализируется как особый стиль, относящийся только к одному конкретному зданию или частному проявлению. Так, например, в книге маркиза Г. М. Керзона из Кедлстона «Британское правительство в Индии: история вице-королей и правительственных домов» (1925) [4] внимание сосредоточено только на резиденции губернатора колонии в Калькутте. В данной статье осуществлена попытка привести обзорный анализ всех значимых для истории развития и трансформации палладианства в Индии памятников второй половины XVIII – первой половины XIX в. Первыми архитектурными прецедентами в классическом стиле на территории Индии можно считать ряд зданий в Калькутте, в частности Форт Уильям (1758–1781)¹, дом Совета (1764)² и Представительство Ост-Индской компании (Дом писателей) (1777)³ архитектора Т. Лайона (1726–1793)⁴.

В 1780-е гг. в Калькутте был возведён кафедральный собор Святого Иоанна (1784–1787) по проекту военного инженера Д. Агга (1751–1815), с точ-

¹ Первый англ. колониальный форт в Индии, долго оставался основным административным и политическим центром колониального присутствия. Архитектура форта инспирирована проектами фортификационных сооружений венецианских архитекторов XVI в. – М. Санмикеле и А. Палладио.

² Снесён в 1799 г. при изменении городской планировки Калькутты.

³ Здание, выстроенное для писмоводителей Ост-Индской компании, получило название Дом писателей. Было реконструировано дважды – в 1821 и в 1870 гг., поэтому на сегодняшний день главный фасад эклектичен.

⁴ Англ. военный инженер, архитектор-самоучка, опирался на доступные труды по ордерной архитектуре, в частности, на перевод «Четырёх книг об архитектуре» А. Палладио.

ки зрения архитектурного решения продолжавший принципы, положенные в основу церкви Сан Мартин ин зе Филдс (1722–1726) Д. Гиббса в Лондоне¹.

В этих зданиях была сформулирована доктрина новой колониальной власти. Так на индийскую почву пришли формы ордерной архитектуры, как олицетворение английской цивилизационной модели [12, р. 161-162]. Непосредственно палладианство как стиль и понятие в Индию первым «привёз» лорд Р. Уэлсли (1760–1842), генерал-губернатор колонии (1798–1805) [1, р. 54]. Именно он стал проводить особую строительную политику, символически демонстрирующую в архитектуре манифест британского владычества. В конце XVIII в. колониальная политика, основанная только на силе и давлении, приносит всё меньше результатов, поэтому было принято решение о создании нового «политического лица» власти Великобритании в регионе. Демонстрировать его правительство собиралось не столько местному населению, сколько территориальным противникам – французам, португальцам и голландцам [10, р. 56-57].

Возникает проект колоссального здания в палладианском стиле — Дома правительства (1799–1803) архитектора Ч. Уайетта (1758–1819)². Автор проекта являлся племянником модного английского зодчего, палладианца Д. Уайетта³ и был хорошо знаком с примерами палладианских построек Англии. В основе композиции всего ансамбля лежит принцип виллы А. Палладио, очень узнаваемый в прочтении главной части и подчинённых крыльях (баркессах). Главный фасад здания с портиком и решение полукруглого портика садового фасада, создают отсылку к проектам английских палладианцев «второго поколения» [9, р. 39]. За основу структуры ансамбля взят пример усадьбы Кедлстон-холл в Дербишире (1759–1763) архитекторов Д. Пэйна и Р. Адама, что становится очевидным при взгляде на план постройки⁴. Определёнными прототипами создания ансамбля в творчестве А. Палладио можно считать виллу Бадоев, а в творчестве его ученика В. Скамоцци – виллу Мочениго. Палладианский характер архитектурного решения главного государственного здания Калькутты, вероятно, был продиктован устойчивой традицией восприятия палладианства как главного английского стиля XVIII в., характеризующего и представляющего политическую и культурную мощь империи⁵. Однако некоторые архитектурные решения фасада, в частности, использование больших затенённых лоджий-

¹ Хотя фасад постройки, как и в церкви Сент Мери ин зе Филдс Д. Гиббса, несёт на себе отпечаток смешения стилей, и чаще определяется исследователями как неоклассический, интерьер церкви совершенно палладианский. Коринфские колонны гигантского ордера буквально повторяют ордерные построения Иль Реденторе А. Палладио.

² Военный инженер, мастер-строитель.

³ Среди наиболее знаменитых проектов Д. Уайетта, ставших образцами позднего английского палладианства, – замок Кул в Шотландии (1789–1798), Доддингтон-холл (1798–1816), интерьеры Хевенингхам-холла (1781–1784).

⁴ В Кедлстон-холле два крыла, а в Доме правительства их четыре, таким образом, можно говорить о разном масштабе построек.

⁵ В данном случае палладианство как стиль был выбран в пику стилю французской колониальной архитектуры, которая в основном развивалась в формах позднего рококо или неоклассицизма.

галерей со стороны паркового фасада, три основных этажа (в Кедлстон-холле два этажа), укрупнённые интерколумнии и увеличенная высота потолков (для лучшей вентиляции), демонстрируют стремление приспособить строгий классицизм к региональным особенностям климата.

В материалах исследований палладианского стиля Индии можно встретить критические высказывания относительно пропорциональных изменений ордерных решений Дома правительства, обвинения в отступлении от строгих правил классицизма и палладианства, с чем отчасти можно согласиться [5, р. 27-28]. Однако общий характер ансамбля, несомненно, демонстрирует уверенное следование палладианской традиции¹. Вслед за Домом правительства в Калькутте были построены несколько ключевых зданий в палладианском стиле. Кроме этого, сохранился ряд примеров типовых проектов деревянных домов для английских офицеров (1805–1830) в Бомбее, Калькутте, Мадрасе, цитирующих решения фасада Дома правительства (главный портик) и развивающих в меньшем масштабе различные приёмы палладианского стиля². Существует несколько примеров построек резиденций местных представителей губернатора в разных частях Индии, продолжающих идеи палладианской виллы, но с размахом, близким к примеру Дома правительства [11, р. 107]. Так во дворце наместника Бенгалии в Муршидабаде (1804–1826) по проекту итальянского архитектора Э. Тиретты (1756–1810)³ продолжается развитие структуры палладианского загородного дома (центральный блок и баркессы) [2, р. 176], на фасаде чередуются портик и лоджии, используется гигантский ордер. Вся постройка имеет монументальный, имперский характер, в декоративных решениях ощущается усиление влияния неоклассицизма.

Подобным примером можно считать и резиденцию Констанция Ла-Мартиньер (1795–1802)⁴ по проекту генерала инженерных войск К. Мартина (1735–1800). Огромный ансамбль, в основе которого лежит контурная схема плана виллы Бадозер А. Палладио, снова подчёркивает имперское значение ордерной архитектуры в Индии. Определённое влияние архитектурного решения Дома правительства можно отметить и в главной городской ратуше Бомбея

¹ Интересным является уточнение авторства изначального проекта Кедлстон-холла, столь сильно повлиявшего на архитектуру индийского палладианства. Хотя на рубеже XVIII–XIX вв. эта постройка была преимущественно известна как проект Р. Адама (после его публикации под своим именем полного проекта Кедлстон-холла в «Британском Витрувии» в 1767 г.), на самом деле первоначальный проект был выполнен зодчим Д. Пейном, который смог опубликовать свои проекты в трактате «Планы, фасады и разрезы домов дворянина и джентльмена» только в 1783 г. Архитектор Ч. Уайетт пользовался именно примером более строгого, палладианского плана и фасадов Д. Пейна, что доказано множеством исследователей.

² На всех планах типовых домов семей английских офицеров встречаются «молекулярные» структуры заданных объёмов помещений А. Палладио.

³ Архитектор из Венеции, не сохранилось точных данных о его образовании и роде занятий до приезда в Индию в 1780-х гг. При английской администрации он занимал должность архитектора и выполнял различные общественные и дипломатические поручения.

⁴ Палладианский характер имеет план комплекса и решение фасадов первого этажа, позже центральная часть была надстроена в индо-сарацинском стиле.

(1820–1833) по проекту военного инженера Т. Коупера (1781–1825). Хотя во многих аспектах архитектура этого здания уже отмечена отпечатком неоклассики, но общее решение комплекса, крупный ритм фасадного построения продолжает палладианскую традицию. В первой четверти XIX в. начинает активно развиваться один из центров колониальной администрации – Дели. Самой ранней постройкой, в которой можно отметить продолжение утверждения палладианской традиции, является собор Святого Иакова (1820–1824) по проекту военного инженера Д. Скинера (1778–1841). Самым вероятным прототипом появления проекта исследователи считают проект собора Святого Павла в Лондоне К. Рена. Безусловно, что постройки не сопоставимы по размерам и масштабу, но некоторую аналогию провести действительно представляется возможным. В середине XIX в. некоторая часть зданий в Дели сохраняла палладианские черты, однако постепенно палладианство было вытеснено эклектичным «индо-сарацинским»¹ стилем.

Суммируя впечатление о трансформации палладианской традиции в Индии, хочется отметить, что именно в архитектуре колоний открываются новые аспекты явления. При том, что большинство приведённых проектов созданы не профессиональными архитекторами, а военными инженерами, офицерами английского колониального корпуса, что естественно отразилось на уровне интерпретации палладианских идей и наложило на проекты политическую окраску. Становится отчётливо ясно, что палладианство, возможно, не столько стиль, сколько особая философия подхода к проектированию, система, позволяющая непрофессиональным архитекторам применить принципы классической ордерной традиции в собственных проектах. Здания возводят очень быстро, демонстрируя решительность и нерушимость британской колониальной власти. С задачей политической репрезентативности построек связан и очень крупный размер ансамблей. При этом как строительный материал применяют кирпич, фасады оштукатуривают и красят. Темпы строительства, отсутствие достаточного числа профессиональных мастеров и архитекторов, специфические материалы и климатические условия приводят к нарушению пропорций ордера, изменению соотношения масштаба разных частей сооружения. Одновременно с этим, именно в Индии палладианство как архитектурная доктрина продвигалась губернаторами наиболее последовательно среди всех английских колоний. Можно наблюдать попытки прямого переноса образа английской усадебной архитектуры первой половины XVIII в. в индийские штаты. Если в Европе неоклассицизм фактически стал причиной завершения палладианского стиля², то в Индии, где палладианство появилось только во второй половине XVIII в., неоклассицизм практически слит воедино с палладианской традицией. На примере Индии можно в целом говорить о новом звучании палладианского стиля, как архитектурного эле-

¹ Стиль является вариацией смеси исторических мотивов – решений Возрождения, колониальных традиций, архитектуры великих моголов и индусских архитектурных традиций.

² Формально опиравшийся на археологические знания о Греции и Риме, он нивелировал значение достижений ретрансляции античного наследия архитекторами Возрождения с их авторской адаптацией.

мента британской имперской доктрины. Если в самой Англии палладианство XVII–XVIII вв. было стилем гуманистической трансформации общества, символом демократизации, выражало настроение периода сентиментализма, то в колониях оно обрело политизированную окраску. С этим связан колоссальный масштаб построек и их специфическая изолированность от масштаба окружающей архитектуры.

Литература

1. *Bhattacharya, S.* Unseen enemy: the english, disease, and medicine in colonial Bengal, 1617–1847 / S. Bhattacharya. – Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2014. – 360 p.

2. *Chopra, P.* South and South East Asia / P. Chopra // Architecture and Urbanism in the British Empire / ed. by G. A. Bremner. – Oxford, 2016. – P. 278-317.

3. Colonialism as a civilizing mission : cultural ideology in British India / ed. by H. Fisher-Tiné and M. Mann. – London : Wimbledon Publishing Company, 2004. – 362 p. – (Anthem South Asian Studies).

4. *Curzon, G. M.* British government in India : the story of the Viceroy and Government House : [in 2 vol.] / G. M. Curzon. – London : Cassel, 1925.

5. *Davies, P.* Splendours of the Raj: British architecture in India, 1660–1947 / P. Davies. – London : Penguin Books, 1987. – 272 p. : ill.

6. *Deschamps, S.* Merchant and Masonic Networks in Eighteenth-Century Colonial India / S. Deschamps // L'Empire. – 2017. – Vol. 74. – URL: <https://journals.openedition.org/1718/828> (дата обращения: 10.09.2022).

7. *Guerrieri, P. M.* Migrating architectures: Palladio's legacy from Calcutta to New Delhi / P. M. Guerrieri // City, Territory and Architecture. – 2021. – Vol. 8. – Article № 6. – URL: https://www.researchgate.net/publication/352066971_Migrating_architectures_Palladio's_legacy_from_Calcutta_to_New_Delhi (дата обращения: 02.10.2022).

8. *King, A. D.* Colonial urban development. culture, social power and environment / A. D. King. – London ; Boston : Routledge & Kegan Paul, 1976. – XVI, 328 p. : ill.

9. *Metcalf, T. R.* Architecture and the representation of empire: India, 1860–1910 / T. R. Metcalf // Representations. – 1984. – № 6. – P. 37–65.

10. *Morris, J.* Stones of empire: the buildings of the Raj / J. Morris, S. Winchester. – Oxford : Oxford University Press, 2005. – 234 p.

11. *Nilsson, S. Å.* European architecture in India, 1750–1850. – London, 1968. – 215 p.

12. *Rao, N.* Projections of empire: India and the imagined metropolis / N. Rao // Asian Affairs. – 2010. – Vol. 41, № 2. – P. 161–177.

13. *Smith-Parr, G.* Palladianism in India. Lord Wellesley's patronage of Charles Wyatt at Calcutta : his plan for the College of Fort William in Bengal and for a new Country Residence at Barrackpre : M. A degree / G. Smith-Parr ; Courtauld Institute of Art, University of London. – London, 1984.

14. *Volwahren, A.* Imperial Delhi : The British Capital of the Indian Empire / A. Volwahren. – Munich ; New York : Prestel, 2002. – 303 p. : ill.

УДК 72.012.8:643.3(540)

М. Е. БАЛАШОВ

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Е. В. ИСУПОВА

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Модернизация индийского кухонного пространства в современном мире

Статья посвящена концепции интерьера и оборудования индийской кухни, начала её становления и модернизации. Освещаются тенденции и принципы работы создания индийского кухонного пространства в русской культуре. Рассматриваются натуральные и необычные материалы в применении обработки напольного покрытия и мебели в интерьере столовой и гостиной зоны. В статье подробно описаны несколько примеров готовых интерьерных решений настоящего времени известного архитектора-дизайнера.

Ключевые слова: интерьер, декоративные материалы, пространственная среда, кухня, помещение, столовая зона.

MIKHAIL E. BALASHOV

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

EKATERINA V. ISUPOVA

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Modernization of the Indian kitchen space in the modern world

The article is devoted to the concept of the interior and equipment of Indian cuisine, the beginning of its formation and modernization. The trends and principles of the creation of Indian kitchen space in Russian culture are highlighted. Natural materials and unusual materials in the application of flooring and furniture processing in the interior of the dining room and living area are considered. The article describes in detail several examples of ready-made interior solutions of the present time by a famous architect – designer.

Keywords: interior, decorative materials, spatial environment, kitchen, room.

Индия – это большая страна, у которой свои культура и необычайные традиции, которые с давних времён манили к себе европейцев. Для пространственной среды индусов свойственны красочные и насыщенные оттенки в оформлении стен, штор и текстильных элементов. При этом разнообразие узоров и гаммы в дизайне меняются в зависимости от региона.

Главной темой индийского кухонного пространства считаются комфорт и традиции. В богатых домах Индии, независимо от того, какое это место в доме, будь это и столовая, где принимают пищу, и гостиная, и спальня, любят подушки, картины, обилие живой зелени. В индийском интерьере зона кухни имеет чёткое разделение на зону приёма и зону приготовления пищи. Зона приготовления пищи пространственной среды в Индии определена главной особенностью –функциональностью. Возможными в применении являются высокие, до потолка, полки с посудой. В Индии всем полюбились большие сковородки, объёмные кастрюли, половники и прочая впечатляющая утварь. Обязательным



*Ил. 1. Интерьер номера в отеле *Hoter Du Cloitre*, гостиница *Rue du Cloitre, 16, Arles. India Mahdavi**

предметом мебели считается полка для специй. Зона кухни должна выглядеть намного скромнее зоны приёма пищи. Встроенная мебель может быть обычной. На свободной от полок стене располагают картины с восточными пейзажами, либо портреты животных Индии: слон, обезьяна, тигр [3].

Зона приёма пищи выглядит иначе. В этой зоне принимают гостей. Здесь можно поместить большой стеклянный стол, диван с подушками, коллекцию сувениров, дорогую люстру. «Индийскую» кухню можно оформить в колониальном стиле, либо попытаться максимально приблизиться к местным традициям, прибегнув к изображениям людей в национальных одеждах, использованию религиозной атрибутики, статуэток.

Архитектор и дизайнер Индия Махдави (*India Mahdavi*), ирано-французский архитектор и дизайнер, автор интересных интерьеров и элегантных предметов мебели в индийском стиле. В своих проектах Махдави исполь-

зует причудливые пространства и формы, наполняет интерьер игривыми палитрами [1].

В гостиничном номере в зоне приёма пищи (*ил. 1*) представлены яркие, насыщенные тона, объёмные орнаменты в подлокотниках диванов, двухуровневый стол с яркими акцентами. Однако, сама дизайнер подчёркивает, что именно её архитектурный накопленный опыт, уровень образования и культурное развитие позволяет ей трансформировать пространство или кардинально менять его восприятие. «Когда вы учитесь архитектуре, у вас меняется мышление и видение. Вы всё воспринимаете структурно, и этот опыт остаётся с вами навсегда, чем бы вы потом ни занимались», – дизайнер Индия Махдави [2]. Для Индии Махдави во всех проектах принципиально важны три фактора: степень освещённости, перетекание пространства и энергия.

Джозеф Эттедги, модельер и друг Индии, учил её упрощать ситуации, вместо того чтобы усложнять их. Упрощать до тех пор, пока что-то не начнёт получаться. В 1999 г. Индия Махдави работает над проектом *Townhouse* в Май-



Ил. 2. Интерьер зоны ожидания в отеле Townhouse Hotel Miami Beach. India Mahdavi

ами (*ил. 2*). В интерьере присутствуют простые лаконичные формы, но акценты расставлены яркой мебелью и орнаментом. На диванах, как и свойственно индийскому стилю, расположились подушки. Орнамент в данной части интерьера очень хорошо диктуется в напольном покрытии. Пространство плавно перетекает от одной обеденной группы к другой.

Как подойти к концепции ресторана в аэропорту, где люди на мгновение проходят среди неумолимого потока путешествий? Индия Махдави решает эту проблему, создавая обстановку, которая создаёт впечатление пребывания в Париже, глядя на взлётно-посадочную полосу и процесс оборудования самолётов. Проект ресторана «*I Love Paris*» (*ил. 3.*) родился в результате сотрудничества со знаменитым шеф-поваром Ги Мартеном (*LE GRAND VÉFOUR*, Пале-Рояль, Париж). В самом сердце терминала аэропорта возникла тёплая, нежная и эпикурейская интермедия. За эту атмосферу, ресторану была вручена награда в номинации «Лучший ресторан в аэропорту мира» (*FAB*, награды: 2016). *I LOVE PARIS* – это «История любви, посвящённая путешественникам», в которой

кресла соблазнительны, а пространство посвящено контрастам и материалам [2].

«Хорошие вибрации во всех местах внутри переосмысленной виллы, начиная с плиточных полов с решетчатыми узорами, которые проходят от новой прихожей, через просторную гостиную в столовую и через арочные дверные проёмы в спальни за её пределами...» (ил. 4.). Дом вместе, как говорит Махдави, представляет собой хроматический диапазон, извлечённый прямо из природы – Земли, травы, моря, неба, солнца и заказов от ремесленников, которые, как она отмечает, «говорят о юге иначе, чем она» [2].

Во многих проектах обеденной зоны и кухонного пространства Индия Махдави использует напольную плитку собственного дизайна. Плитка выпол-

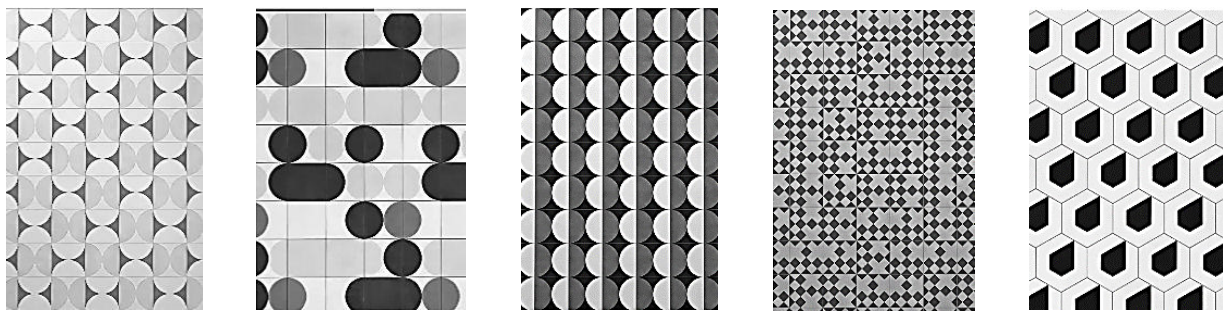


Ил. 3. Интерьер ресторана *I Love Paris*. *India Mahdavi*



Ил. 4. Интерьер столовой зоны виллы Ла Флорентина в Сен-Тропе. *India Mahdavi*. 2021

нена совместно с итальянской компанией *Bisazza*. Вышла новая серия плитки и мозаичных панно – *Cementiles* (ил. 5) [6].



Ил. 5. Коллекция цементной плитки от компании *Bisazza*. Она изготавливается вручную без обжига, лишь с помощью пресса и форм. Древняя технология соединилась с модным орнаментом: геометрические паттерны отсылают к 1970-м. Дизайнер *India Mahdavi*

Коллекция получилась очень эклектичной, со свойственной дизайнеру нотой юмора. Источником вдохновения для Махдави послужили поп-арт и культура 70-х. Плитки украшают яркие графические узоры и разноцветные орнаменты в виде полосок, квадратов и кругов. Каждая плитка изготовлена и раскрашена вручную, что добавляет интерьеру ещё большую роскошь и неповторимость. Отражена часть интерьера гостиной зоны (ил. 6). Напольное покрытие, выполненное дизайнером, отражает степень освещённости, перетекание пространства и энергию. Этот приём делает интерьер модернизированным в современный мир.

Модернизация кухонного пространства в разных стилях развивается в соответствии со временем. Задача дизайнера-архитектора – отражать настроение современности, используя предпосылки прошлого и особенности стилей, опираясь на свои знания, умения, опыт и ощущения, создавать целостные произведения. С появлением новых технологий, материалов и инструментов работы с изображением и производением дизайнеру необходимо изучать и использовать все доступные возможности в своей практической и творческой деятельности. Таким образом, расширяются возможности для создания гармоничных с современной архитектурой работ, которые будут дополнять и обогащать созданное пространство.

Статья демонстрирует сильное влияние модернизации Древней Индии в современном мире. Особенности декоративных материалов и дизайнерских решений данного стиля издавна остаются на пике популярности. Дизайнер лишь модернизирует стиль в современный мир, добавляя новые идеи и решения в интерьер. Выдающиеся дизайнеры интерьера, архитекторы и архитектурные бюро доказали, что модернизация стиля – это неотъемлемая часть современного жилого пространства. Концепция использования и применения различных «необычных» для дизайна пространственной среды материалов должна соответствовать потребителю. Современная концепция не обходится без современных декоративных материалов, а наоборот, в некоторых проектах является важной составляющей архитектурного пространства. Эстетические ценности предметно-пространственной среды определены социально-культурологическими про-



Ил. 6. Серия *Pill Cocktail*, дизайн *India Mahdavi* для *Bisazza Cementiles*

блемами дизайна, критериями эстетической ценности. Взаимосвязь предметно-пространственной среды формируется исходя из образа жизни и быта человека.

Литература

1. India Mahdavi // Википедия : свободная энциклопедия : [сайт]. – URL: en.wikipedia.org/wiki/India_Mahdavi (дата обращения: 13.10.2022)¹.
2. India Mahdavi : [официальный сайт]. – URL: <https://india-mahdavi.com/project/la-fiorentina/?from=tax> (дата обращения: 13.11.2022).
3. Indian interiors = Интерьеры Индии / ed. by Angelika Taschen. – Köln : Taschen, 2007. – 319 p.
4. *Фон Шаевен, Д.* Индийский стиль: интерьеры. Детали / Д. фон Шаевен, А. Ташен. – Москва : АСТ, 2009. – 192 с.
5. Лёгкая теория: особенности индийского интерьера // Legko академия : [сайт]. – URL: <https://legko.com/blog/p/osobennosti-indiyskogo-interera> (дата обращения: 10.12.2022).
6. Коллекция плитки по мотивам дизайнера Индиа Махдави // Bisazza : [сайт]. – URL: <https://www.bisazza.com/en-global> (дата обращения: 10.11.2022).
7. *Санхараджа, Т.-Д.* Индия: история страны / Т.-Д. Санхараджа. – Москва : Эксмо, 2010. – 352 с.
8. *Тюляев, С. И.* Искусство Индии / С. И. Тюляев. – Москва : Искусство, 1988. – 344 с.

¹ В соответствии с ч. 1 ст. 11 ФЗ от 01.07.2021 г. № 236-ФЗ «О деятельности иностранных лиц в информационно-телекоммуникационной сети “Интернет” на территории РФ», Роскомнадзором РФ принято решение об информировании пользователей [ru.wikipedia.org](https://www.wikipedia.org), что иностранное лицо, владеющее информационным ресурсом, является нарушителем законодательства РФ. – *Примеч. научного ред.*

УДК 821.161.1(=214.21)Kruchenyh
В. В. Поляков
Москва, Россия
Государственный музей
архитектуры имени А. В. Щусева

Индийские образы в раннем творчестве Алексея Кручёных

Статья посвящена новаторским опытам одного из зачинателей русского футуризма Алексея Кручёных. В 1912 г. в литографированном сборнике «Мирсконца» им был помещён небольшой прозаический отрывок, ставший одним из первых не только в отечественной, но и европейской литературе примером «автоматического письма». Задачей исследования является анализ «индийских» образов, встречающихся в тексте отрывка, а также определение источников, использованных с этой целью писателем.

Ключевые слова: Алексей Кручёных, русский футуризм, автоматическое письмо, Индия, Хожение за три моря, Пётр Пашино, Фридрих Ницше.

VLADIMIR V. POLYAKOV
Moscow, Russia
Shchusev Museum of Architecture

Indian Themes in Early Works of Alexei Kruchyonykh

The article is devoted to the innovative experiments of Alexei Kruchyonykh – one of the founders of Russian Futurism. One of the first examples of «écriture automatique» in European poetry was published in his lithographed book «Worldbackwards» (1912). The purpose of the article is a study of the Indian themes found in Kruchyonykh's text and identification the sources used by the author.

Keywords: Alexei Kruchyonykh, russian futurism, écriture automatique, India, A Journey Beyond the Three Seas, Piotr Pashino, Friedrich Nietzsche.

В сборнике «Мирсконца», опубликованном Алексеем Кручёных в ноябре 1912 г. в московской типолитографии В. И. Титяева, был помещён написанный ритмизованной прозой небольшой текст «Путешествие по всему свету». В отличие от стихотворных отрывков и ставших знаменитыми рисунков Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой и Владимира Татлина, он совершенно остался вне поля зрения исследователей. Только В. Ф. Марков в своё время назвал его самым интересным в книге, вскользь отметив, что по манере текст «отчасти напоминает “автоматическое письмо” сюрреалистов» [8, с. 42]. Сам же Кручёных, как и современная ему критика, напротив, остро чувствовал новаторский характер этого произведения. Так, при подготовке листовки «Пощёчина общественному вкусу», повторявшей название скандально знаменитого сборника, Кручёных именно из него выбрал небольшой отрывок, призванный продемонстрировать особенности нового литературного движения:

*набрали копны и потом разбрасывали
петухам и пустынноики кивали небытие +
слава жизнь вывернута стрекотали муравьи
и зверь исходил чёрным паром. Шло много
сильные ногатые чуть не сдавили. Сижу в
стороне тесно в сене безногий однорук и
много шло и многие шли. Начались палки
шли кивали я плакал шли другие а первые
пришли пришли сюда куда и шли но я уже ближе. [12, с. 3]*

Именно этот фрагмент критика тех лет охотно использовала в качестве своеобразной «красной тряпки» для читателя. Нарушение привычных логических связей, свобода в обращении с грамматическими нормами, нарочито произвольная расстановка пунктуационных знаков, – всё это, казалось, говорило само за себя. Казалось бы, цель эпатировать публику была достигнута, но тем не менее сам Кручёных никогда больше не обращался к своему первому прозаическому опыту. Виной тому стала публикация, всего лишь полгода спустя, знаменитого «*Дыр бул щыл*»^а, ставшего для поэта таким же знаковым, как для Малевича его «Чёрный квадрат». Это стихотворение, написанное «на собственном языке» словно приподняло планку «непонятности» на несколько делений вверх, и на его фоне первый опыт словотворчества стал восприниматься самим автором как половинчатый, слишком «понятный». Кстати, В. Ф. Марков, хотя и указал на приёмы «автоматического письма», не забыл добавить, что в отрывке «несмотря на массу постороннего материала, действительно описано некое путешествие» [8, с. 42]. Доля «узнаваемости» в самом деле высока в этом первом прозаическом опусе, токи «реальности» то здесь, то там дают о себе знать.

Кручёных в своём творчестве не раз будет обращаться к ритмизованной прозе, и далеко не всегда она будет сплошь состоять из «собственных» слов. Например, в одном из его поздних отрывков «В полночь я заметил на своей постели чёрного и твёрдого ...» сохраняется и видимость сюжетного развития действия, и согласование следующих друг за другом речевых кусков, лишь изредка перебиваемых «индивидуальными» или «не имеющими определённого значения» словами, т. е. – «заумными», по терминологии автора, но теперь это будет именно видимость. При попытке проникнуть в смысл отрывка в целом читательские усилия ни к чему не приведут. Слова начинают цепляться друг за друга, на ходу теряя свою смысловую оболочку, как бы освобождаясь от связи с конкретными образами. «Технический трюкизм» [4, с. 38] жонглирования словами и образами, сохраняющими при этом эффект случайности своего появления на свет, будет доведён в позднем творчестве Кручёных до совершенства.

В первом его опусе всего этого ещё нет. Поэт движется наощупь, словно расчищая себе дорогу и не успевая полностью перерабатывать исходный материал. Эффект «моментальности» текста, непосредственно, как бы без всякой литературной правки фиксирующего авторский речевой поток, здесь достигнут не на всём его протяжении. А ведь именно этот приём станет краеугольным камнем творческого метода Кручёных! Невозможно представить, чтобы в кручёныховских книжках публиковались варианты, черновики или какие-то ран-

ние «редакции» его произведений, как это было в случае с «изобретателем» слова Велимиром Хлебниковым. Наличие следов какой-либо, пусть даже самой минимальной профессиональной обработки материала шло вразрез с «логикой зауми». Отыскать такие «следы» в зрелых вещах поэта практически невозможно. Тем интереснее внимательней взглянуть в текст «Путешествия...», стоящего в самом начале поиска автором «математически точных формул беспредметного вздора» [15, с. 5].

Следует признать, что с точки зрения «беспредметности» процитированный выше фрагмент, выбранный Кручёных для публикации в листовке, является не самым удачным. По-видимому, главной причиной выбора именно этого отрывка послужило наличие в нём математического знака, выполняющего в данном контексте функции «заумного» слова. Интересно, что Маринетти, первым предложивший вводить в текст изображения математических знаков, имел в виду как раз передачу движения [7, с. 151]. Однако в кручёныховском пассаже этот единственный «инородный» элемент не в состоянии разнообразить ритмически монотонный мотив шествия. Не помогают этому и опущенные между речевыми периодами связки. Тяжеловесная интонация, нагнетаемая скоплением глагольных форм и повторением отдельных слов, слишком ясно указывает на зависимость от символистской художественной традиции. Через её посредство текст насыщается легко угадываемыми аллюзиями – от евангельских («... и многие идут ими» (Мф. 7:13); «и с Ним шли многие» (Лк. 7:11) до литературно-мифологического вроде знаменитого описания шествия индейских племён к Владыке Жизни в бунинском переводе «Песни о Гайавате» («Шли вожди от всех народов, / Шли Чоктосы и Команчи, / Шли Шошоны и Омоги...») [6, с. 29].

Смысловая прозрачность «Путешествия...» не везде одинакова, но в целом поддаётся определённому «пониманию». Ясна ситуация путешествия, угадывается даже маршрут передвижений автора: «Ездил в Персию и Индию из Индии привёз 2 пуда сахару <...> уехал в Чагодубию притворился буддою <...> благополучно добрался до границы лапинандрии» [3, с. 18-19]. Отдельные места хотя и остаются «тёмными», но как бы таят в себе возможность разгадки или правильного прочтения неясного рукописного текста в будущем и, соответственно, восстановления некоего изначального, «пред-заумного» текста. Этим «Путешествие...» принципиально отличается от классических заумных вещей Кручёных. Там «понятность» отдельных слов и даже целых периодов только усиливает алогичность произведения в целом, а само оно не может быть соотнесено ни с каким иным текстом, поскольку воспроизводит модель «до-текстового» состояния языка. Обращают на себя внимание и вполне ощутимые жанровые особенности текста, что также невозможно в заумных вещах.

«Путешествие...» Кручёных примыкает к имеющему долговую традицию жанру «хожений», все характерные приёмы которого – неторопливая описательность передвижений из страны в страну с обязательным перечислением посещаемых мест, рассказ об опасностях и злоключениях, которые выпадают на долю путника, непременно фиксирование этнографических моментов и экзотических деталей и т. д. – хорошо различимы в тексте.

В самом начале автор упоминает, что «побывал в 10-ти странах» [3, с. 18], из которых названы только Персия и Индия, из Индии он уезжает в «Чагодубию» и дальнейшие события «Путешествия...» воспринимаются как проходящие именно в этой стране. Надо заметить, что число десять почти всегда фигурирует в текстах «хожений» и «сказаний», но используется там не столько для определения количества посещённых стран, сколько для указания на дальность их расположения. Так, в «Хожении за три моря» Афанасия Никитина им определяются расстояния между городами («морем до Мошката 10 дни»; «от Пали до Умри 10 дни» и т. д. [9, с. 13-14]). С этим же значением встречаем число «десять» в «Сказании об Индийском царстве» при описании протяжённости царства: чтобы достичь его границ, надо идти в одну сторону десять месяцев (в оригинале: «итти на едину страну 10 месяц» [14, с. 362]). Последняя цитата, конечно, заставляет вспомнить знаменитый образ «10-х стран» из «Победы над Солнцем». Место действия пятой картины оперы обозначено в тексте либретто как «десятый стран» [2, с. 17], что по аналогии с древнерусскими текстами, видимо, должно указывать не только на удалённость этой страны, но и на её протяжённость («страна» в значении «сторона»).

В «Путешествии...» мы встречаем первую в творчестве Кручёных попытку создания образа такой удалённой в пространстве и времени «будетлянской» страны. Как уже отмечалось, она названа здесь «Чагодубией». В тексте произведения – это первое «слово на собственном языке». Игорь Терентьев вообще относил его к «первым будетлянским словам», отмечая, что «здесь впервые русская поэзия заговорила гортанью мужчины» [15, с. 11]. Интересно, что возможные «растительные» ассоциации, связанные с этим словом, поэтом не учитывались. Подобным образом «построенные» слова он называл «мохнатыми», так как они всегда притягивали к себе слово, послужившее источником звукового сдвига [4, с. 33]. В нашем случае это – «буддою». Сдвиг «буд – дуб» рождает строчку: «Уехал в чагодубию притворился буддою». От основы «буд» Кручёных и в дальнейшем будет образовывать новые слова и словосочетания («Буг-будда», «Дюбовяй», «удалый будала» и т. п.).

В контексте «Путешествия...» упоминание имени Будды не кажется случайным. Хотя здесь и имеется указание на то, что в «Чагодубию» автор попадает из Индии, есть все основания думать, что при её описании были использованы именно «индийские» реалии. На этот раз из текстов «хожений» заимствована лишь общая интонация повествования (ср.: у Кручёных – «у женщин тут морявые лица и надушены как будто навозом...» [3, с. 18], в тексте А. Никитина – «А жонки ходят голова не покрыта, а груди голы» [9, с. 14]), тогда как «конкретика» явно взята автором из более современных источников вроде популярных изданий с описанием поездок или журнальных путевых очерков. Этих деталей немного, но они красноречивы. К ним можно отнести процитированный выше пассаж о ритуальном использовании коровьего помёта, упоминание колониальных товаров, привозимых из Западной Индии (чая и сахара). Интересна и строчка – «Я один слушаю чара чана» [3, с. 19]. В звучании имени исполнителя или проповедника, которого слушает автор, можно угадать название одной из

индуистских каст («чараны»), традиционно объединявшей странствующих сказителей; само слово «чаран» переводится с санскрита как «странник», «певец».

«Индийские» нотки в тексте «Путешествия...» звучат под сурдинку и используются автором, прежде всего, в эпатажных целях. Ясно, что на этом начальном этапе словотворчества Кручёных не столько «создаёт» новые слова, сколько сознательно выбирает из разных источников наиболее экзотически звучащие для русского уха обозначения тех или иных реалий и понятий. Собственно, Индия и выбрана была им по принципу максимальной удалённости её уклада и образа жизни от русского.

Определить круг источников, на которые опирался автор, помимо текста Никитина, не просто. Кручёных славился своей «всеядностью», сфера его интересов была довольно обширна и использовать он мог не только собственно литературные памятники, но и разного рода очерки, путевые заметки, беллетристику. Так, один образ в его тексте – «безногого однорука» [3, с. 24], с которым себя ассоциирует автор (ср. в другом месте: «Друзья дали мне платье и другую ногу» [3, с. 19]), позволяет предполагать знакомство Кручёных с довольно популярными в своё время очерками и записками путешественника Петра Пашино. Насыщенные огромным количеством бытовых деталей, они увлекательно описывают подчас невероятные приключения автора, путешествовавшего по стране то под видом приезжего турка, то в костюме дервиша. С этой целью он отказался от своей европейской одежды, каждый день обмазывался «всякой грязью», пытаясь скрыть бледный цвет кожи и т. д. Но самое поразительное, что в путешествие П. Пашино отправился после перенесённого им апоплексического удара, в результате которого у него плохо действовали правая рука и нога: «Я, как хромой и безрукий, несколько раз кричал...» – сообщает он читателю [11, с. 277]. В поэтике раннего Кручёных подобные пограничные состояния, как психологического, так и чисто физиологического характера присутствуют постоянно. Вспомним, что и в «Победе над Солнцем» у одного из героев «только левая поднятая и согнутая под прямым углом рука» [2, с. 5]. Футуристическим сознанием подобные образы воспринимались метафорически, обозначая принципиальную возможность трансформации человеческого «вещества», перехода его в новое состояние.

Надо заметить, что в «Путешествии...» эпатажность отдельных образов и ситуаций никак не сказывается на логической последовательности самого маршрута путешествия. Так, получив «платье и другую ногу», герой «благополучно добрался до границы Лапинандрии где уже ждали сопевшие олени» [3, с. 19]. Такие образы, возникающие внутри схемы, фиксирующей направление авторского передвижения, – именно их В. Ф. Марков и посчитал «посторонним материалом» [8, с. 42], – на самом деле тоже весьма красноречиво говорят о литературных по преимуществу источниках инспирации в творчестве поэта. В случае с приведённым выше отрывком интересно даже не созвучие с «Лапландией», а невольная возникающая перекличка с известными северянинскими строчками «Я остановила у эскимосской юрты / Пегого оленя, – он поглядел умно» [13, с. 107]. Несмотря на упомянутые в них иные «географические» координаты, драматургия этого стихотворения («Юг на севере») подсказала Кру-

чѐных запоминающийся «сюжетный» поворот. У Северянина во второй строфе есть такая фраза: «И в тундре – вы понимаете? – стало южно...» [13, с. 107]. Герой Кручѐных после прибытия в «Лапинандрию» отправляется далее на север, где также неожиданно «наступила прямая жара капал с неба мѐд...» [3, с. 24]. Образ капающего с неба мѐда, без паузы нанизанный на предыдущие строки, также литературен по своей природе: он заимствован из «Калевалы» («Каплет мѐд из туч высоких» [1, с. 12]). На его основе поэт разворачивает выразительную картину всеобщего единения: «Любовь сочилась корнями <...> облизывалось зверьё лапу к лапе морду к морде» [3, с. 24].

Как видим, «северные» образы в тексте Кручѐных легко смыкаются с «южными», что лишний раз говорит о специфическом подходе автора к используемому материалу как средству для создания особой звуковой образности, призванной имитировать технику «автоматического» письма. «Нанизываемость» различных образов друг на друга в этом первом опыте словотворчества ещё не приобрела той виртуозности, которая отличает зрелое творчество Кручѐных, в отдельных местах «зазоры» между ними сохраняются, что и позволяет нам не только проникнуть в авторскую «кухню», но и выявить некоторые магистральные для русского футуризма темы. Так, образ мѐда, кульминационный в тексте «Путешествия...», заставляет, помимо «Калевалы», вспомнить и главу «Жертва медовая» в знаменитой поэме Фридриха Ницше, где он используется в качестве символа «духовной» пищи и источнике поэтического творчества [10, с. 170–172].

Образ отшельника, с которым ассоциирует себя автор, сопрягается не только с образом Будды, но и с персонажем поэмы Ницше. Заратустра в этом контексте оказывается одним из воплощений Будды, что объясняет нам причину обращения Кручѐных к «индийской» тематике. Уход Заратустры от мира, повторяющий аналогичный поступок основателя буддизма, воспринимается автором в качестве символического акта разрыва с прошлым. Соотнося себя с этими героями («притворился буддою»), их проповедническую деятельность он также напрямую соотносит с собственной творческой практикой.

Правда, в отличие от Будды, имя Заратустры не фигурирует в отрывке Кручѐных, да и в силу специфической аллегоричности «проповедей» ницшеанского героя их влияние обнаруживает себя не всегда прямо, скорее, в отдельных замечаниях или оговорках. Тут важно, что все они так или иначе касаются ещё одной специфически «индийской» темы. Речь идёт о физической трансформации героя, которая является результатом его внутреннего преобразования. Например, в тексте «Путешествия...» выведен некий безымянный старый хозяин оленей, ожидающих героя на границе «Лапинандрии»: «Злой с виду и глупый тяжѐлый то разум давил его» [3, с. 19]. Упоминание «тяжѐлого разума» отсылает нас к проповеди Заратустры о «тяжѐлых словах» и «тяжѐлых ценностях», доставшихся человеку в наследство от прошлого [10, с. 139]. В другом месте «Путешествия...» находим фразу: «всѐ кто то захаживает и шепчет не забудьте вырвать зубы» [3, с. 18]. В ней можно услышать отзвук одной из метафор, которыми насыщены афоризмы Заратустры: «И что вчера ещё было слыш-

ком твёрдым для самого времени и зубов его, нынче висит изо рта у сегодняшних людей изгрызанным и обглоданным» [10, с. 133].

В скобках заметим, что яркая метафоричность речи Ницше, построенная с использованием не только смысловых, но и чисто звуковых приёмов была по возможности сохранена в прекрасном переводе Ю. М. Антоновского, выдержавшем до революции несколько изданий. Ряд найденных переводчиком русскоязычных аналогий немецким неологизмам также мог быть использован «будетлянами» для своих целей. Скажем, важное в ницшеанской концепции «нового человека» понятие «самости» («Selbst»), в русском тексте переведённое как «Само» (с прописной буквы) [10, с. 108], возможно, имплицитно присутствует в таком излюбленном Кручёных и сугубо русском по словообразованию эпитете как «самовитый».

В «Путешествии...» такие «самовитые» слова пока ещё встречаются в очень ограниченном количестве, на этом этапе автор предпочитает заменять их словами, взятыми из иной речевой среды, в данном случае, восточной, поскольку именно они русским ухом воспринимаются в качестве неких странных бессвязных звукосочетаний. Здесь можно увидеть определённую зависимость от практики поэтов-символистов, того же Северянина или Бальмонта, ценивших и активно использовавших в своих произведениях экзотическую образность. Однако, характер использования этого материала у Кручёных иной. Он ещё больше «затемняет» смысл необычно звучащих слов и словосочетаний, не делая ни малейших попыток их объяснить. Непрерывность и кажущаяся случайность их соединения друг с другом позволяют автору достичь особого эффекта неорганизованного речевого потока, уподобив таким образом литературный текст некоему священному бормотанию то ли пророка, то ли безумца.

Недолюбливавший Кручёных Бенедикт Лившиц называл его «эпилептиком по профессии» [5, с. 139]. Если отбросить уничижительный характер этого определения, в принципе здесь точно подмечено самое существо лежавшего в основе поэтического творчества поэта внутреннего конфликта – между «литературным трудом» и сиюминутностью самого акта «моментального» письма. «Путешествие вокруг света» в силу уникальности места, которое оно занимает в наследии Кручёных, позволило нам приоткрыть дверь в творческую лабораторию не только яркого поэта, но и тонкого ценителя и знатока литературного стиля других «ковачей речи».

Литература

1. Калевала: финский народный эпос. – Москва ; Ленинград : Academia, 1933. – 331 с.
2. Кручёных, А. Победа над Солнцем / А. Е. Кручёных. – [Санкт-Петербург]: Типография Т-ва «Свет», [1913]. – 24 с.
3. Кручёных, А. Мир с конца / А. Е. Кручёных, В. В. Хлебников. – Москва : Литография В. Титяева, [1912]. – 39 л.
4. Кручёных, А. Сдвигология русского стиха. Трактат обижальный / А. Е. Кручёных. – Москва : МАФ, 1923. – 46 с.

5. *Лившиц, Б. К.* Полутораглазый стрелец / Б. К. Лившиц. – Ленинград : Издательство писателей, 1933. – 300 с.

6. *Лонгфелло, Г.* Песнь о Гайавате / Г. У. Лонгфелло // *Лонгфелло Г.* Песнь о Гайавате. *Уитмен У.* Стихотворения и поэмы. *Дикинсон Э.* Стихотворения. – Москва : Художественная литература, 1976. – С. 23-164.

7. *Маринетти.* Футуризм / Т. Ф. Маринетти. – Санкт-Петербург : Прометей, 1914. – 256 с.

8. *Марков, В. Ф.* История русского футуризма / В. Ф. Марков. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. – 448 с.

9. *Никитин, А.* Хождение за три моря Афанасия Никитина. 1466-1472 гг. [Текст] / [Отв. ред. чл.-кор. АН СССР В. П. Адрианова-Перетц]. – 2-е изд., доп. и перераб. – Москва ; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР. [Ленингр. отд-ние], 1958. – 284 с., 8 л. ил., карт. : карт. – (Литературные памятники / Акад. наук СССР. Отд-ние литературы и языка).

10. *Ницше, Ф.* Так говорил Заратустра / Ф. Ницше // Ницше Ф. Сочинения: в 2 томах. Т. 1. – Москва : Мысль, 1996. – С. 5-237.

11. *Пашино, П. И.* Вокруг света. Том первый : По Индии: путевые впечатления / П. И. Пашино. – Санкт-Петербург : Тип. А. С. Суворина, 1885. – 343 с.

12. Пощёчина общественному вкусу. – Москва : Типо-лит. «Я. Данкин и Я. Хомутов», [1913]. – 4 с.

13. *Северянин, И.* Сочинения: в пяти томах. Т. 1 / И. В. Лотарёв (Северянин). – Санкт-Петербург : Logos, 1995. – 592 с.

14. Сказание об Индийском царстве // Изборник. Сборник произведений литературы Древней Руси. – Москва : Художественная литература, 1969. – С. 362-369.

15. *Терентьев, И.* Кручёных – грандиозарь / И. Г. Терентьев. – Тифлис : [Б. и.], [1918]. – 16 с.

16. *Толстая-Вечорка, Т.* Слюни чёрного гения / Т. В. Толстая-Вечорка // Бука русской литературы. – Москва : МАФ, 1923. – С. 19-37.

УДК 75.052:7.072.2(540)(=161.1)

Р. А. БАХТИЯРОВ

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Изобразительное искусство Индии от истоков до начала XX века в оценках советского искусствознания (1950–1980-е годы)

Задачей статьи является выявление основных подходов отечественных специалистов к процессам, определявшим развитие изобразительного искусства Индии, начиная от памятников материальной культуры Мохенджо-Даро до колониального периода, связанного с английским владычеством. На примере трудов С. И. Тюляева, О. С. Прокофьева, О. И. Галеркиной и Ф. Л. Богданова, изданных в 1950–1980-е годы, представлены основные концепции советских исследователей, связанные с понятием прогресса в изобразительном искусстве Индии, а также с влиянием на его образную программу религиозных верований.

Ключевые слова: Индия, художественная культура, монументальная живопись.

RUSLAN A. BAKHTIYAROV

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Fine Art of India from the origins to the beginning of the twentieth century in the assessments of Soviet Art Studies (1950–1980s)

The aim of the article is to identify the main approaches of domestic specialists to the processes that determined the development of fine art in India, starting from the monuments of material culture of Mohenjo-Daro to the colonial period associated with English rule. Using the example of the works of S. I. Tyulyaev, O. S. Prokofiev, O. I. Galerkina and F. L. Bogdanov, published in the 1950s and 80s, the main concepts of Soviet researchers related to the concept of progress in the visual arts of India, as well as the influence of religious beliefs on its imaginative program, are presented.

Keywords: India, art culture, monumental painting.

Интерес отечественного искусствознания к художественной культуре Индии, отчётливо обозначившийся в начале XX в., смог дать весомые научные результаты только в послевоенное время, когда после обретения независимости

этой страной началось планомерное налаживание контактов между двумя великими государствами. Эти контакты затронули самые разные сферы – политику, экономику, культуру, где потребность в возобновлении культурного диалога привела, в том числе, к появлению исследований, познакомивших советского читателя с изобразительным искусством Индии от древнейших времён до начала двадцатого столетия.

Задачей статьи является определение основных подходов отечественных специалистов к процессам, определявшим развитие живописи, скульптуры Индии, а также искусства миниатюры, вплоть до колониального периода, связанного с английским владычеством (конец XVIII – середина XX вв.) [4]. В представленной статье рассматриваются только научные издания монографического плана, поскольку разделы, посвящённые искусству Индии в трудах общего характера, как правило, имеют сугубо обзорный характер.

Первая значительная монография по искусству Индии – альбом со вступительной статьёй С. И. Тюляева – вышла в свет в 1958 г. [3]. По словам автора, она призвана дать панораму изобразительного искусства Индии в древности и в Средние века. Здесь предложена поэтапная картина его развития от истоков до начала двадцатого столетия. В частности, С. И. Тюляев начинает знакомство с индийской культурой с рисунков красной охрой на охотничьи темы и изделий из обожжённой глины, созданных в эпоху древнего каменного века, и завершает своё исследование произведениями художников двадцатого столетия.

Принятая в этой книге периодизация искусства Индии доколониального периода будет принята за основу и в следующих изданиях советских исследователей. Кратко рассмотрев артефакты древнего каменного века, Тюляев переходит к памятникам материальной культуры Мохенджо-Даро (3-е тысячелетие до н. э.). Исследователь высказывает предположение о том, что уже в эпоху становления классов «в искусстве Индии появляется течение, отличавшееся стремлением к правдивой жизненной передаче реальной окружающей действительности и одновременно течение, стремящееся к условности и отвлечённости. Памятники, создаваемые для культа обожествления сил природы, стали отличаться более или менее условным и фантастическим характером, искажая формы реального мира» [3, с. 4]. Это разделение на искусство, скованное рамками канона, и, с другой стороны, обращённое к реальному миру во всём многообразии его явлений, согласно концепции автора, будет сохраняться на протяжении многих столетий.

Далее С. И. Тюляев переходит к ведическому периоду (середина II тысячелетия до н. э.) и к времени греческого господства (IV в. до н. э.), специально останавливаясь на так называемом гандхарском искусстве и на искусстве времени правления династии Гуптов (IV–VII в. н. э.). Примечательно, что автор даёт высокую оценку этическим и эстетическим идеалам буддизма, воплощённым в гандхарской пластике. Однако в отношении последующей трактовки образа Будды он придерживается мнения о нарастании схематизма, связанного с необходимостью следования строгим иконографическим канонам.

В отношении росписей Аджанты (V в. н. э.) Тюляев применяет оценку, которая говорит о некоторой модернизации искусства Древней Индии: «Здесь нет нарочитого декоративизма и стилизаторства, как нет и специфически рели-

гиозного подхода; это не отвлечённые буддийские идеи, но красочное повествование о жизни в Индии времён Гуптов и о событиях, связанных с буддийскими преданиями...» [3, с. 10]. Также исследователь специально останавливается на искусстве Юга Индии, оценивая его в координатах расцвета индийской художественной культуры эпохи Гуптов. Далее, начиная с VIII в. н. э., согласно мнению автора, начинается упадок искусства скульптуры. В его представлении это было связано с утратой великой и благородной простоты и цельности более древних памятников. Нарастание этих негативных черт С. И. Тюляев прослеживает вплоть до XV–XVI вв. – эпохи, связанной с проникновением на территорию Индии мусульманской культуры.

В отношении искусства Индии в период правления мусульманских династий акцент сделан на архитектуре и миниатюре, где отмечается нарастание черт утончённой декоративности и изящества в противовес монументальности и мощи построек, относящихся к предшествующим этапам. Вершинным достижением индийской архитектуры Тюляев считает мавзолей Тадж-Махал. Далее он даёт краткую характеристику индийской миниатюры, бегло обрисовывая особенности отдельных школ – Бенгальской и Гуджаратской (XII в.), а также раждпутской и могольской (XVI–XVIII вв.). Эти школы отметили последний расцвет культуры Индии перед кризисом, связанным с колониальным завоеванием, и завершившимся с нарастанием борьбы за независимость и её обретением в середине XX в.

Важно подчеркнуть, что книга С. И. Тюляева имеет, скорее, ознакомительный характер и представляет большой интерес с точки зрения богатого иллюстративного материала, позволяющего читателю получить объективное представление о разных этапах развития художественной культуры этой страны. Примечательно, что и в отношении современного искусства Индии автор также придерживается представления о значимости впечатлений от реальной окружающей действительности и следования лучшим национальным традициям в противовес модернистским влияниям, которые способны тормозить развитие настоящего искусства подобно тому, как это могло быть в эпоху строгого следования религиозным канонам.

Небольшая монография О. И. Галеркиной и Ф. Л. Богданова, вышедшая в свет в 1963 г. [2], представляет общую панораму искусства Индии в древности и в Средние века, рассчитанную на широкого читателя. Здесь авторы дают поэтапную картину развития изобразительного искусства в более широком культурном контексте. Они подробнее, чем в книге С. И. Тюляева, останавливаются на содержании и общекультурном значении памятников ведической литературы Древней Индии, а также эпических поэм «Махабхарата» и «Рамаяна». В соответствии с концепцией, принятой в советском искусствознании относительно развития разных этапов отечественного и мирового искусства, важнейшее значение уделяется здесь общей линии развития живописи и скульптуры от условных и каноничных форм в сторону более достоверных, связанных с непосредственным воплощением впечатлений от окружающего реального мира. В то же время авторы книги подробно не рассматривают причины, по которым на столь раннем этапе происходит переход именно к таким реалистическим принципам.

В целом влияние буддийской культуры на развитие искусства Индии трактуется в данном издании, скорее, в положительном ключе. С одной стороны, речь идёт о достижении подлинного синтеза архитектуры и скульптуры, с другой – о способности ваятелей раскрыть в выразительных полнокровных образах содержание буддийской иконографии. В качестве иллюстрации этого тезиса авторы предлагают росписи Аджанты и скульптуру «Голова Будды» из Гандхары (V в. н. э.). С другой стороны, авторы отмечают, что, несмотря на «ограничивающие рамки» канонов, художники стремились найти творческий, индивидуальный подход к изображаемым персонажам или событиям. В частности, в отношении эпохи Гуптов О. И. Галеркина и Ф. Л. Богданов оценивают скорее как негативную тенденцию к усилению черт каноничности в изображениях Будды. Более того, они выделяют следующие тенденции, которая будет нарастать в следующие столетия: «Эти тенденции – отрешённость, сухость, аскетизм, едва намечавшиеся в поздних скульптурах Гандхары, были связаны с изменениями в социальной жизни, идеологии и эстетических воззрениях, полностью развившихся уже в период средневековья» [2, с. 28].

Следующий этап, приходящийся на эпоху феодализма, О. И. Галеркина и Ф. Л. Богданов связывают с влиянием индуизма на развитие изобразительного искусства. Они выдвигают идею о благоприятном воздействии народной художественной традиции на украшение храмов, включая знаменитый ансамбль в Кхаджурахо. Заключительный раздел книги посвящён проникновению Ислама на территорию Индии и влиянию этой религии на дальнейшее развитие индийского искусства в целом. Отмечая расцвет зодчества в это время, исследователи обращают внимание на появление особого стиля индомусульманской архитектуры. Одной из главных отличительных черт этого периода авторы считают упадок скульптуры и монументального искусства в целом и, с другой стороны, расцвет миниатюры и прикладного искусства.

В 1964 г. в серии «Очерки истории и теории изобразительных искусств» была издана книга О. С. Прокофьева, сыгравшая важную роль в изучении художественной культуры этой страны [6]. В сравнении с предыдущими двумя исследованиями она отличается стремлением к более глубокому и объективному постижению взаимосвязи религиозных представлений жителей Индии с содержанием произведений изобразительного искусства от 3 тысячелетия до н. э. до XIX в. Во введении к книге О. С. Прокофьев отмечает, что «на заре культурного развития индийского народа, на самом раннем его этапе происходит возникновение и рост совершенно своеобразной мифологической системы, которой свойственно фантастическое преодоление и подчинение себе сил в чудесных мифических образах, наделённых сверхчеловеческими способностями и сказочными чертами» [6, с. 6]. В целом эта позиция близка взглядам Б. Р. Виппера, представленным в книге «Введение в историческое изучение искусства» [1]. Здесь, как справедливо полагает исследователь, витальные силы южной природы, их неудержимый рост находят отражение и в духовных представлениях индийского народа, и в отдельных произведениях, где скульптура и архитектура образуют единое целое.

Также О. С. Прокофьев отмечает, что изображениям божеств индийские художники неизменно придавали идеализированный характер, поскольку здесь, по его словам, особенно важно было конкретное воплощение в зримых формах сверхреального мистического высшего духовного начала, движущего всеми проявлениями жизни и проникающего во все её формы. Автор признаёт обоснованность и даже правомерность отступления мастеров индийского искусства в I–V вв. н. э. от «форм самой жизни»: «В изобразительном искусстве <...> важную роль играли определённые условности, передаваемые из поколения в поколение в виде постоянных канонов изображения» [6, с. 7]. Примечательно, что О. С. Прокофьев, по сути, впервые отмечает малую скованность анималистики религиозными канонами. Также он обращает внимание на большое число созданных индийскими мастерами значительных художественных памятников, представляющих этот жанр. Важно отметить, что автор избегает следования предвзятым взглядам на религиозные сюжеты в искусстве Индии и не стремится при изучении наиболее значительных и известных его памятников к упрощённым формулировкам. Он уже не стремится трактовать содержание фресок Аджанты исключительно в свете их бытового, жанрового содержания, связанного с отображением непосредственных жизненных наблюдений. Так, О. С. Прокофьев считает, что в темах и сюжетах росписей «видно противоречивое содержание религиозно-мистических и буддийско-морализирующих тенденций и мифических представлений народа с его верой в неизбежную победу добра и справедливости <...>. Кроме того, в живописи Аджанты складывалось сильное влияние не дошедшей до нас живописи светского характера, украшавшей дворцы царей и знати» [6, с. 76-78].

Таким образом, в отношении этого и других памятников искусства Индии О. С. Прокофьев стремится дать более глубокую и точную оценку, не скованную необходимостью следовать неким заранее заданным концепциям и взглядам. В какой-то степени автор не противопоставляет «земное» и «небесное», «божественное» и «человеческое», но подмечает их сложный синтез. Так, например, происходит в рельефе «Нисхождение Ганга» в Мамаллаपुरаме (VII в. н. э.): «в огромной многофигурной панораме, полной неисчислимого количества живых существ, космическое соседствует с земным, легендарное сплетается с реальным» [6, с. 105].

В 1969 г. вышел в свет сборник статей «Искусство Индии» [4], изданный под редакцией С. И. Тюляева. В предисловии он прямо указывает на то, что «отечественная литература по искусству Индии до сих пор скудна. Особенно остро ощущается недостаток трудов, связанных с комплексным изучением всех видов индийского искусства» [4, с. 4]. Этот сборник охватывает все основные этапы развития пространственных искусств Индии и все их виды, включая архитектуру, скульптуру и прикладное искусство.

Примечательно, что по сравнению с рассмотренными выше книгами здесь акцент сделан на научной доказательности основных положений и на убедительности формулировок. Наряду с проблемами художественного решения конкретных памятников в сборнике затрагиваются вопросы их иконографии, влияние религиозных факторов на развитие архитектуры, скульптуры и

прикладного искусства. Каждую статью сопровождают иллюстрации, знакомящие с теми памятниками, которые наиболее наглядно раскрывают авторскую позицию.

Сборник открывает статья В. С. Сидорова «Возрождение народной традиции в скульптуре Бхархута», где даётся углублённое рассмотрение анималистического жанра как неотъемлемой части индийской культуры на этапе становления и распространения буддизма. Статья О. С. Прокофьева посвящена росписям в Аджанте. Развивая высказанные ранее положения, автор даёт более углублённую характеристику иконографического решения отдельных росписей. Также с проблемами иконографического характера связана статья С. И. Тюляева «Развитие образа Шивы от древней к средневековой эпохе (II в. до н. э. – XII в.)», где выбор образа этого божества обусловлен возможностью проследить на его примере ряд закономерностей развития всей пластики Древней Индии.

Ещё одному важному аспекту культуры Индии – влиянию эллинистической, бактрийской и гандхарской традиции на развитие скульптуры Гандхарской школы – посвящена статья Г. А. Пугаченковой. Её выводы базируются на результатах исследований, осуществлённых советскими археологами в Средней Азии. Также отдельные статьи сборника посвящены проблемам развития архитектуры, прикладного искусства и современного изобразительного искусства Индии.

Таким образом, данный сборник, не предлагая той целостной картины развития художественной культуры Индии, которая была изложена в предыдущих книгах, даёт масштабную панораму разных этапов, видов и жанров, бытовавших в культуре этой страны на протяжении нескольких тысячелетий. Здесь намечен путь к более серьёзной и глубокой разработке проблем развития искусства Индии, которые получают продолжение в следующих изданиях.

Наиболее серьёзным и глубоким трудом, посвящённым художественной культуре Древней Индии, на данный момент является книга С. И. Тюляева, вышедшая в свет в 1988 г. [7]. Первые три главы посвящены первобытному искусству и культуре каменного века, художественной культуре энеолита в бассейне Инда, а также искусству Севера Индии времён создания поздней ведийской литературы. В следующих главах рассматриваются архитектура, скульптура и живопись, начиная со времени правления царя Ашоки. В сравнении с предыдущими книгами в этом издании более полно и объективно рассматривается роль религиозных факторов в становлении и развитии индийского изобразительного искусства. Наиболее важной представляется девятая глава, где, в частности, рассматривается роль религии в искусстве Древней Индии – проблеме, ранее не получавшей глубокого и всестороннего изучения в трудах советских исследователей.

Подводя итог основным концепциям исследования искусства Индии от древнейших времён до начала XX в. в советском искусствознании, можно сделать следующие выводы. Первые издания С. И. Тюляева, О. Л. Галеркиной и Ф. Л. Богданова, вышедшие в свет на рубеже 1950–1960-х гг., имели в большей мере обзорный и ознакомительный характер и давали несколько схематичную и

спрямлённую линию развития художественной культуры Индии. Однако они смогли обобщить и систематизировать большой массив информации по этой теме и создать фундамент для следующих научных трудов. Более внимательное знакомство с этой страной в 1950–1960-е гг. помогло понять своеобразие её культурного развития, не подпадавшее целиком под наработанные концепции развития европейского и русского искусства. Уже в изданной в 1964 г. книге О. С. Прокофьева было достаточно убедительно показано, что объективная оценка разных этапов развития искусства Индии невозможна без глубокого постижения менталитета её народа, её истории и религиозных верованиях, непосредственно отражавшихся в художественных произведениях.

В целом, невзирая на определённые издержки, связанные с необходимостью учитывать принятый в советском искусствознании подход к анализу и интерпретации отдельных памятников, рассмотренные нами издания, отличает строгий научный подход, лишённый бездоказательных и даже спекулятивных точек зрения, к сожалению, бытующих в отдельных работах об индийской культуре, появляющихся в наши дни. Важно подчеркнуть и то, что с течением времени менялась сама система представлений о художественной культуре Индии. Это нашло отражение в подходах отечественных исследователей как к особенностям пластического решения произведений изобразительного искусства, так и к влиянию религиозной, духовной составляющей на его развитие. В данном случае исследователи отказываются от встречавшегося ранее стремления к модернизации и популяризации памятников искусства, имевших в своей основе сложную иконографическую программу. Речь идёт о знаменитых произведениях монументальной живописи (росписи Аджанты или скульптурное убранство храма в Карли). Этапным здесь стал сборник «Искусство Индии», изданный в 1969 г., где из глубокого анализа отдельных проблем развития художественной культуры этой страны складывается более точное понимание её своеобразия. Не отрицая значения конкретных жизненных наблюдений для индийских мастеров, советские исследователи с течением времени стремились к большей объективности в интерпретации и оценке художественных памятников, многие из которых вошли в золотой фонд общечеловеческой культуры и не перестают восхищать своим совершенством специалистов и зрителей.

Литература

1. *Виппер, Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. – Москва : Изобразительное искусство, 1985. – 288 с.
2. *Галеркина, О. И.* Искусство Индии / О. И. Галеркина, Ф. Л. Богданов. – Москва : Изд-во Академии художеств СССР, 1963. – 68 с.
3. *Искусство Индии* / авт.-сост. С. И. Тюляев. – Москва : Гос. изд-во изобразительного искусства, 1958. – 204 с.
4. *Искусство Индии.* – Москва : Главная редакция восточной литературы, 1969. – 224 с.
5. *Потабенко, С. И.* Изобразительное искусство Индии в новое и новейшее время / С. И. Потабенко. – Москва : Наука : Главная редакция восточной литературы, 1981. – 152 с.

6. Прокофьев, О. С. Искусство Индии: (3-е тысячелетие до н. э. – XIX век) / О. С. Прокофьев. – Москва : Искусство, 1964. – 232 с.

7. Тюляев, С. И. Искусство Индии: III-е тысячелетие до н.э. – VII в. н. э. / С. И. Тюляев. – Москва : Искусство, 1988. – 342 с.

Музейные коллекции индийского искусства в России: история формирования

В статье рассматриваются коллекции индийского искусства и исследуется историография их создания и формирования на примере музейных собраний: Государственного музея Востока, Государственного музея истории религии, Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук, Государственного Эрмитажа.

Ключевые слова: Индия, коллекции, музей, Южная Азия, экспозиция, экспедиции, фестиваль, Восток.

DARIA. V. ORLOVA

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Museum collections of Indian art in Russia: the history of formation

This article analyzes the collections of Indian art, and explores the historiography of their creation and formation on the example of museum collections: The State Museum of Oriental Art, the State Museum of the History of Religion, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography, The State Hermitage Museum.

Keywords: India, collections, museum, South Asia, exhibition, expeditions, festival, East.

В России до 1947 г. не существовало официальных дипломатических отношений с Индией, обеспечивающих межкультурное взаимодействие двух стран. Однако уже на тот момент на балансе крупных музеев страны, таких как Государственный музей Востока, Государственный музей истории религии, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук, Государственный Эрмитаж были собраны солидные коллекции индийского искусства. Каковы же были предпосылки появления столь богатых и обширных коллекций в собраниях музеев?

В 1917 г. на момент революции Россия не имела полноценного музея, посвящённого Востоку. Был лишь Азиатский музей, основанный в Петербурге в 1818 г., при Императорской академии наук, который был крупнейшим научно-исследовательским центром изучения Востока в России и Европе, а после революции был преобразован в Институт востоковедения АН СССР. Существовали также и отдельные собрания в Государственном Эрмитаже, Русском и Этно-

графическом музеех. Но полноценного музея, включающего в себя систематическое коллекционирование произведений восточного искусства, не было. Газета «Известия» в 1924 г. писала: «В музейном деле России всегда ощущался один крупный изъян – отсутствие музея восточной культуры и искусства Востока в частности <...>. Целостного показательного музея, объединяющего все ветви восточной культуры (Турции, Персии, Индии, Китая) и все виды её произведений (ткань, керамику, металл, живопись, скульптуру) у нас не было и нет» [3, с. 9].

Поэтому в конце 1918 г. по итогам заседания коллегии по делам музеев и охране памятников было вынесено решение создать Музей искусств Востока «*Ars Asiatica*», будущий Государственный музей Востока (далее – ГМВ). Тогда же стало производиться комплектование музея. Основой музейного собрания послужили: коллекция фаянсов, купленная у К. Ф. Некрасова¹, предметы из коллекции бывшего Строгановского училища, коллекции ковров Кавказа, Средней Азии и Ирана из национализированного магазина Липперта в Москве, металлическая скульптура и утварь из конфискованного в антикварном магазине собрания князей Голицыных и Генч-Оглуева, коллекция Б. О. Гавронского.

Что касается индийского искусства, то первые предметы поступили из собрания купца и банкира К. С. Попова, которое он подарил бывшему Строгановскому училищу, и из Государственного Исторического музея (коллекция П. И. Щукина) [6, с. 8]. Это были индийские миниатюры XVI–XVII вв. Бабур-Намэ, которые А. В. Морозов купил у персидских купцов на ярмарке в Нижнем Новгороде и впоследствии отдал в Щукинское собрание. Они по сей день являются одной из жемчужин музейного собрания. Из Музея народоведения по причине расформирования было передано собрание буддийской бронзовой скульптуры. По той же причине в музей попали предметы индийского искусства из бывшего Рогожско-Симоновского музея, филиала Государственной Третьяковской галереи. Уже после войны, в 1950-е гг., из Государственного Эрмитажа были переданы кашмирские шали, оружие и щит из кожи носорога XVIII в. В дальнейшем предметы поступали в основном через закупку и от частных лиц. К примеру, так были приобретены астролябия XVI в. и коллекция миниатюры из слоновой кости. Были куплены произведения индийского искусства у Б. П. Денике, научного сотрудника и впоследствии директора музея.

Пополнению коллекций декоративно-прикладного индийского искусства послужили выставки художественных изделий и выставки кустарных ремёсел Индии, проходившие в 1955, 1957, 1977, 1978, 1988 гг. в СССР, после которых проходила закупка или дарение предметов. Например, малая бронзовая пластика Шивы Натараджи в количестве трёх штук была отдана в дар музею после выставки кустарных изделий в Москве в 1957 г. [4, с. 128]. Предметы могли поступать в музей как дар от дипломатов как российских, работавших в Южной Азии, так и индийских. Примером может служить ещё одна бронзовая статуэт-

¹ Константин Фёдорович Некрасов (даты жизни неизвестны) – сотрудник Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса.

ка Шивы Натараджи, переданная из Государственной Оружейной палаты с надписью на питхе (пьедестале) «*To the people and government of Russia with compliment from the people & govt of Madras*»¹. Необходимо отметить, что после второй мировой войны крупные музеи наоборот были вынуждены помогать областным и провинциальным, поэтому некоторые предметы из коллекции были переданы туда или в музеи стран ближнего зарубежья.

Постоянная экспозиция отдела индийского искусства была сформирована в конце 1980-х гг. Сейчас коллекция фонда Южной Азии содержит в себе более четырёх тысяч экспонатов и постоянно пополняется, чтобы поддерживать связи с творческими представителями Индии. Так, некоторые из современных художников – такие, как А. Ахуджи, Дж. Дас, Б. Сен, Ч. М. Никудкар, М. Ф. Хусейн – в знак доброго сотрудничества передали в дар музею свои произведения.

И если на примере Государственного музея Востока мы видим организованное и целенаправленное комплектование предметов индийского искусства, то совершенно иначе собиралась коллекция в Государственном Эрмитаже. Отдел Востока в музее был создан в 1920 г. Организаторами выступили выдающиеся учёные Н. Я. Марр, С. Ф. Ольденбург, В. В. Бартольд и И. А. Орбели. Перед ними стояла задача систематизировать разрозненные коллекции предметов Востока из переданных в разное время собраний: Кунсткамеры, личной коллекции Екатерины II, личных предметов царской семьи, трофеев, дипломатических подарков из стран Востока, Арсенала Царского Села, частных коллекций и т. д.

Позднее отдел расширился и приобрёл название отдела мусульманского Востока, а потом Кавказа, Ирана и Средней Азии. Внутри же музея шла борьба за структурирование отдела и собрание восточных экспонатов Эрмитажа под единым отделом. В 1927 г. И. А. Орбели подаёт в Совет Эрмитажа докладную записку «О ненаучности структуры музея»: «Как нельзя одновременно делить толпу на бородатых, толстых и блондинов <...>, так же точно невозможно одновременное деление музейных коллекций на памятники Египта, Месопотамии, Греции, Рима, резные камни, памятники средних веков, оружие, памятники Кавказа и Ирана, Византии и т. д. Такая классификация ненаучна, да и невыполнима, просто невозможна <...>. В Отдел Востока должны быть переданы все те восточные памятники культуры, искусства и быта, которые в настоящее время рассеяны по различным частям Эрмитажа» [14, с. 216].

Значительную роль в формировании отдела сыграли коллекции восточного искусства бывшего музея Штиглица, поступившие в 1924 г. Так, собрание китайского прикладного искусства послужило основой для создания сектора Дальнего Востока. А памятники Ближнего Востока и Средней Азии заполнили лакуны от средневековья до XVII–XIX вв. В 30-е гг. усилиями И. А. Орбели фонды Отдела Востока наконец пополнились и из внутренних собраний. Поступили предметы из Отделения средних веков и эпохи Возрождения, из Отделения гравюр и рисунков (Отдела западноевропейского искусства), из Эллино-

¹ «Народу и правительству России с наилучшими пожеланиями от народа и правительства Мадраса» (англ.).

скифского отделения (Отдела древностей), из Отделения глиптики (Отдела нумизматики), Отделения прикладного искусства нового времени и Отделения оружия (Отдела прикладного искусства и быта), и из Секции миниатюр Библиотеки музея.

По результатам археологических и других экспедиций в музей были переданы материалы экспедиций С. Ф. Ольденбурга в Восточный Туркестан, коллекция ламаистской бронзовой скульптуры, собранная князем Э. Э. Ухтомским, коллекции на основе раскопок в Тибете и Монголии, принадлежащие путешественнику П. К. Козлову и хранившиеся до этого в Этнографическом Отделе Государственного Русского музея [2, с. 21]. Также нужно отметить экспедиции по раскопкам Кармир-Блура, опорного пункта урартов в Закавказье (VIII–VI вв. до н. э.), по результатам которых были написаны многие исследования, в том числе и Б. Б. Пиотровским.

Поступали в собрание предметы, переданные в дар от различных правительств. Так, Китайской Народной Республикой были подарены ценные экспонаты раннесредневековой эпохи, а также современного китайского искусства. Афганистан передал два образца скульптуры II–III вв. А Индийское правительство в разное время принесло в дар: ширму из слоновой кости, около сорока произведений индийской скульптуры, а также классической и современной живописи. Все они перешли в Отдел индийских памятников, который был создан только в 1952 г. первым индологом в Отделе Востока Т. В. Грек, тогда же и были открыты первые залы древнего искусства Индии. Позднее они были доработаны. В них выставлялись: коллекция современной индийской живописи, образцы тканей, изделия из металла и дерева могольского периода, художественное оружие, а также собрание индийских миниатюр могольской школы.

Собрание индийской скульптуры составили небольшие фигурки Будды и головы от утраченных статуэток из Хадды (Афганистан), сделанные из штука и подаренные Эрмитажу в 1936 г., когда на его территории проходил Международный иранский конгресс [5, с. 17]. А в 1966 г. Индийское правительство передало в дар музею пятнадцать предметов древнего и средневекового периодов искусства, включая пять памятников, датируемых II–X вв. В 1999 г. Эрмитажное собрание пополнилось четырьмя образцами древней и средневековой скульптуры, одна из которых сделанная в V в., является одним из уникальных примеров классического произведения времён Гуптов. Данная скульптура была подарена Кришной Рибу, крупным французским учёным. В 2002 г. из Музея народоведения Берлина Эрмитаж получил на хранение около десятка памятников индийского искусства. Из Отдела нумизматики поступили индийские золотые монеты древних династий Кушанов и Гуптов. На данный момент Отдел продолжает развиваться и содержит более трёх тысяч предметов.

Следующий Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук (далее – МАЭ РАН) – это единственный пример первого в России государственного общедоступного музея, созданного в 1714 г. императором Петром I как собрание редкостей и библиотека под впечатлением от поездки в Европу. Первые экспонаты восточного искусства были получены именно в Европе – в Голландии (Амстердам), где предста-

вители Ост-Индской торговой компании предлагали приобрести восточные ценности в многочисленных лавках. «Что Китай и Индия и четыре части света богатого выдают <...>. Магазины наполнены всякими <...> диковинными и драгоценными вещами, которые по все годы со всего света привозят корабли и в те дворы кладут» [8, с. 15]. Тогда же были получены первые индийские предметы. Это были приобретённые в 1716–1717 гг. собрания чучел различных животных, анатомических препаратов трав и бабочек, а также изделия из слоновой кости и дерева (статуэтки, ларцы). Было несколько экспонатов из эмбриологической коллекции доктора Рюйша. Большинство этих индийских предметов погибли при пожаре в 1747 г.

Наиболее полные собрания, посвящённые этнографии стран Южной Азии, появились только в конце XIX в. благодаря экспедиции индолога И. П. Минаева, побывавшего в 1870–1880 гг. в Индии, откуда он привёз богатейшую коллекцию экспонатов и древних рукописей. Поступали крупные дары и из Императорской семьи. В 1896 г. в музей были переданы предметы, собранные Николаем II во время его путешествия на Восток с 1890 по 1891 гг. Коллекция составила около 250 единиц, в которые вошли художественные ремесленные изделия, предметы быта, культа, различные статуэтки, образцы традиционного индийского оружия, отдельный шахматный столик и модель оригинальной лодки. Большое количество экспонатов, составивших фонд Южной Азии, поступило от различных этнографов. Такие, как собрания братьев Хэйт из Бомбея, барона А. А. Сталь фон Гольштейна и А. Н. Казнакова по этнографии Индии; Н. И. Воробьёва и Ганса Мейера по Цейлону, индийские и цейлонские коллекции доктора Ф. Ягора из берлинского Музея народоведения [9, с. 221]. Необходимо отметить важнейшую коллекцию, собранную и переданную в 1912 г. в МАЭ российским дипломатом, а также среднеазиатским этнографом М. С. Андреевым. В её составе были предметы одежды и быта, статуэтки, каменная и бронзовая скульптура Индии, и также уникальный фрагмент деревянного дворца, датируемого второй половиной XVIII в. из города Насик, на сегодняшний день являющийся одним из самых ценных экспонатов индийского фонда.

Ещё одна индийская экспедиция внесла значительный вклад в формирование индийского фонда МАЭ РАН. Она была организована А. М. и Л. А. Мервартами, которые в течение пяти лет (1914–1918) пребывания в Индии, собрали богатейший материал по быту народов Индии и Цейлона и привезли предметы, которые стали основой для постоянной экспозиции, отображающей повседневную жизнь индийцев. В середине 1920-х гг. были крупные поступления предметов Южной Азии из бывшего Музея барона А. Л. Штиглица, Государственного музейного фонда и частных лиц. Вплоть до середины 1950-х гг. поступления были единичны и не имели под собой систематики. Однако, как в случае с другими музеями, появление официальных дружеских отношений России с Индией в 1947 г. позволило обогатить коллекции музея. Предметы поступали от различных организаций и обществ из Индии и Цейлона, частных дарителей, в результате выставок искусств и ремёсел Индии, проходивших в СССР с 1955 по 1988 г. Ряд интересных собраний был получен в 1950-е гг. из Государственного музея восточных культур (ГМВ), Ленинград-

ского театрального музея и некоторых других музеев Москвы и Ленинграда. Отдел и сейчас продолжает пополняться, и последними поступлениями стали материалы экспедиций Н. Г. Краснодембской из Шри-Ланки и В. Н. Мазуриной из Непала.

На сегодняшний день южноазиатский фонд МАЭ РАН насчитывает более 12 тыс. экспонатов, объединённых более чем в 300 коллекций, в которых отдельно нужно отметить большее собрание фотоиллюстративных материалов по Южной Азии.

История собрания индийского искусства в Государственном музее истории религии (далее – ГМИР) может служить примером формирования коллекций по тематическому принципу. Комплектование в нём происходило одновременно с организацией музея, созданного в 1931 г. на основании решения Президиума АН СССР и Секретариата ЦИК СССР.

Основу фонда Востока заложили коллекции даосской скульптуры из Ленинградского историко-лингвистического института. Более 400 предметов было передано из Этнографического отдела Русского музея (в дальнейшем преобразованного в Российский этнографический музей; далее – РЭМ). Туда же можно отнести восемь предметов из отдела учёта РЭМ, коллекции Оранжевых, любителей восточной редкости. Это была уникальная даосская и индийская скульптура, подставки под неё и вызывающий научный интерес переносной деревянный храм синто, аналога которого нет в музеях Санкт-Петербурга. Интересным приобретением считается коллекция почётного гражданина г. Пскова Ф. М. Плюшкина. Любительское собрание насчитывало почти миллион экспонатов, и современники считали его довольно бессистемным. Однако после долгих лет прошений в 1913 г. дети Ф. М. Плюшкина добились передачи части экспонатов в Русский музей императора Александра III. И уже впоследствии около восьмидесяти предметов попали в Музей истории религии и стали основой индийской коллекции. Туда вошли как отдельные скульптуры, так и скульптурные композиции, носящие религиозный характер (изображения божеств индийского пантеона), а также культовая утварь и экспонаты, вошедшие в буддийскую коллекцию.

Более двадцати предметов, представляющих религию индуизма, музей получил из собрания учёного востоковеда Г. А. Плансона; также необходимо отметить его богатейшую коллекцию буддийской скульптуры, которая хранится в Государственном Эрмитаже [11, с. 58]. Изюминка Музея истории религии – многофигурная экспозиция буддийского рая «земля Сукхавати» – появилась благодаря коллекционеру князю Э. Э. Ухтомскому, который собрал коллекцию из более чем 2000 экспонатов буддийской скульптуры из Монголии, Китая и Тибета. Поступила она сначала в Русский музей, а оттуда была передана в 1930-х гг. во вновь образовавшийся Музей истории религии. Более ста единиц китайского искусства поступили из Государственного антирелигиозного музея.

В комплектовании фонда Востока сыграли роль и экспедиции. После экспедиции сотрудника музея В. А. Казакевича в Бурятию собрание пополнилось буддийскими танками на холсте и скульптурой, а также культовой утварью и музыкальными инструментами. В Бурятии прошли экспедиции сотрудника му-

зея ламы О. Будаева, художника и реставратора. Им были приобретены более чем 120 предметов религиозной направленности, музыкальные инструменты, танки, изображающие буддийский пантеон. Впоследствии он реставрировал и собирал модель «земли Сукхавати». Также на балансе музея хранится около 30 его авторских работ.

Поступления происходили и от частных лиц. К примеру, китайские курительницы необычной формы были переданы в музей самим А. М. Горьким. Были сделаны приобретения у сотрудников музея, касающиеся искусства Японии и буддизма. Удачным приобретением музея являются предметы из коллекции блестящего китаиста В. М. Алексеева, а именно более 1100 ксилографий и акварелей Китая, датируемые XVII–XIX вв. и представляющие редкие образцы изображения даосского и буддийского верований и отображающие стиль старых китайских мастерских. Также учёный передал подлинный компас фэн-шуй, альбом антихристианских китайских лубков и эстампажи с китайских стел. И, наконец, выдающимся приобретением для индийского отдела фонда Востока стали 40 хромофотографий индуистской направленности, купленные в 1940 г. у Д. И. Хармса, которые собирал его отец И. П. Ювачев. После второй мировой войны, в фонд музея не поступало крупных коллекций. Делались закупки во время индийского фестиваля в СССР (1987–1988 гг.), касающиеся произведений декоративно-прикладного искусства [12, с. 111]. Также поступали предметы и от частных лиц. Сейчас музей имеет сформированную постоянную экспозицию, посвящённую религии индуизма. В фонд Востока входит тринадцать тысяч памятников, до 2000 из которых составляют индийскую коллекцию.

В заключении можно сделать вывод, что процесс организации коллекций, посвящённых индийскому искусству, происходил крайне неоднородно. Отсутствовала систематика и не соблюдался хронологический принцип. И во многом процесс зависел от желания частных лиц, нежели от официальной культурной политики.

Предпосылки создания данных коллекций заключались в появлении интереса к собирательству и исследованию восточного искусства, заложенного Петром I. А развитие транспортного сообщения, организация многочисленных экспедиций и написание научных трудов облегчили изучение последующим поколениям. Как итог – совокупность вышеуказанных обстоятельств позволила создать полноценные собрания, соответствующие тематике и исторической хронологии в каждом из упомянутых музеев. И тем самым улучшился доступ интересующихся граждан к познанию искусств, культуры и религий Востока.

Литература

1. *Альбедиль, М. Ф.* Индия. Индонезия : путеводитель / М. Ф. Альбедиль, В. Н. Кисляков, Е. В. Ревуненкова. – Санкт-Петербург : МАЭ РАН, 2012. – 96 с. – (Залы Кунсткамеры).

2. *Банк, А. В.* Восточные собрания Эрмитажа (общая характеристика, основные линии исследования) / А. В. Банк // XXV Международный конгресс востоковедов. – Ленинград : Изд-во Гос. Эрмитажа, 1960. – 86 с.

3. *Войтов, В. Е.* Материалы по истории Государственного музея Востока : 1918–1950 : Люди. Вещи. Дела / В. Е. Войтов. – Москва : ГМВ, 2003. – 620 с.
4. *Войтов, В. Е.* Материалы по истории Государственного музея Востока : 1951–1970 : Люди. Вещи. Дела / В. Е. Войтов. – Москва : ГМВ, 2006. – 640 с.
5. *Дешпанде, О. П.* Индийская скульптура в Эрмитаже: древность и средневековье / О. П. Дешпанде. – Санкт-Петербург : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2008. – 88 с.: ил.
6. *Карлова, Е. М.* Искусство и культура Индии : путеводитель по постоянной экспозиции и коллекции ГМВ / Е. М. Карлова. – Москва : Государственный музей Востока, 2013. – 128 с.: ил.
7. *Краснодембская, Н. Г.* Михаил Степанович Андреев и его вклад в индийские коллекции Музея антропологии и этнографии РАН / Н. Г. Краснодембская, Е. С. Соболева, В. Н. Кисляков. – Санкт-Петербург : МАЭ РАН, 2018. – 220 с.
8. *Кунсткамера Петербургской академии наук* / авт.-сост. Т. В. Станюкович. – Ленинград : Изд-во АН СССР, 1953. – 241 с.
9. *Кунсткамера : 295 лет* : Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого : история, исследования, коллекции / авт.-сост. Ю. К. Чистов, Е. А. Резван, Ю. А. Купина, Е. А. Михайлова. – Санкт-Петербург : Petronivs, 2009. – 421 с.
10. *Летопись Кунсткамеры : 1714–1836* / авт.-сост. М. Ф. Хартанович, М. В. Хартанович ; отв. ред. Н. П. Копанева, Ю. К. Чистов. – Санкт-Петербург : МАЭ РАН, 2014. – 740 с.
11. *Мазурина, В. Н.* Восточный фонд : история формирования в довоенный период и проблемы атрибуции / В. Н. Мазурина // Труды ГМИР. – Санкт-Петербург : Акционер и Ко, 2002. – Вып. 2. – С. 57–65.
12. *Мазурина В. Н.* Индийский фестиваль в СССР (1987–1988) / В. Н. Мазурина // Религии в истории культуры : сб. науч. тр. – Санкт-Петербург : ГМИР, 1991. – С. 87–114.
13. *Румянцева, О. В.* Государственный музей Востока: краткий обзор коллекций / О. В. Румянцева. – 2-е изд. – Москва : Изобраз. искусство, 1993. – 224 с.: 120 ил.
14. *Эрмитаж* : история и современность : 1764–1988. – Москва : Искусство, 1990. – 368 с.

**Особенности исследовательского подхода к изучению
школ индийской миниатюры в сборнике текстов С. Н. Рериха
«Индийская живопись»**

Цель статьи – выявить аспекты субъективного художественно-эстетического видения Святослава Николаевича Рериха, определившие уникальность его подхода к изучению и описанию живописных школ Гималаев, Бенгалии, Кашмира и других регионов Индии. В работе использованы материалы сборника текстов С. Н. Рериха «Индийская живопись», написанных в 1950–1960-х гг., переведённых и изданных под одной обложкой в 2011 г.

Ключевые слова: С. Н. Рерих, индийская миниатюра, манускрипты, долина Кулу, Агни-Йога.

ALEXANDRA B. KHMELNITSKAYA

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

**Features of the research approach to the study of Indian miniature schools in
the collection «Indian Painting » by S. N. Roerich**

The purpose of the article – to identify aspects of the subjective artistic and aesthetic vision of Svyatoslav Nikolayevich Roerich, which determined the uniqueness of his approach to the study and description of the Himalayan, Bengal, Kashmiri and other Indian schools of painting. The following text used materials from the collection «Indian Painting. Articles, monograph» by S. N. Roerich, which was written in the 1950-1960s, translated to Russian and published in 2011.

Keywords: S. N. Roerich, Indian miniature, manuscripts, Kullu valley, Agni Yoga.

Сборник «Индийская живопись» [3] Святослав Николаевич Рерих (1904—1993), строго говоря, не составлял. Данное издание является плодом научной деятельности Международного Центра Рерихов, сотрудники которого в 2011 г. впервые перевели с английского языка и собрали под твёрдой обложкой тексты Святослава Николаевича об искусстве различных регионов Индии, написанные им в 1950–1960-х гг.

Материалы, составившие этот довольно крупный, в четыреста сорок страниц, сборник, разнородны по своей жанровой принадлежности. Переверачивая страницы, читатель движется от открывающей книгу статьи С. Н. Рериха об истории индийской живописи [3, с. 9-10], от очерков о творческих школах Пала [3, с. 105-113; 241-249] и Кангра [3, с. 133-144; 183-200; 229-237], к рецен-

зии на работу М. С. Рандхавы «Живопись Басоли» [3, с. 163-167] и к монографическому труду «Искусство долины Кулу» [3, с. 253-387]. Можно увидеть, что в область интересов Святослава Николаевича попадают регионы Гималаев, Бенгалии и Кашмира, в частности, местные школы живописи XVI–XIX вв. В некоторых случаях, с целью показать единство мышления в работе сменяющихся поколений мастеров, автор упоминает памятники индийского искусства домогольского периода, преимущественно VII–IX и XI–XII вв.

Тексты снабжены цветными иллюстрациями и фотографиями, происходящими из личного собрания С. Н. Рериха. Всего их почти четыре сотни, и благодаря как этому количеству, так и качеству печати, чувство эстетического наслаждения искусством Индии, передаваемое автором с помощью слов, при прочтении усиливается ещё больше.

Святослав Рерих прожил в Индии большую часть жизни и глубоко проникся её культурой. С. И. Тюляев пишет, что этим он «показал замечательное качество русского человека – умение с подлинной симпатией глубоко проникнуть в сокровенную суть душевных качеств другого народа» [7], в особенности такой своеобразной части земли, как Индия, с её огромным историческим прошлым и художественным наследием. Внутри страны С. Н. Рерих также нередко удостоивался высокой оценки – и как художник, и как знаток искусства. Джавахарлал Неру писал по случаю открытия выставки Святослава Николаевича в Дели в 1960 г.: «Совершенно очевидно, мы имеем на этой выставке нечто весьма замечательное и не только прекрасное, но непреходящее, что окажет могущественное воздействие на умы тех, кто её смотрит» [7]. Двумя годами ранее Карл Кхандавала, вице-президент Национальной академии художеств, указал в своей монографии «Миниатюрная живопись Пахари», что он «счастлив отметить» обширные познания Святослава Рериха в искусстве долины Кулу, благодаря которым стало возможным опровергнуть классификацию школ живописи Пахари, предложенную другим известным учёным – Анандой Кумарасвами [9, с. 81].

Вместе с тем, его восприятие культурных процессов, происходивших в Индии, было совершенно особенным и определялось во многом творческим и общественным наследием отца, Н. К. Рериха¹. В отношении живописи это был взгляд мастера, ценившего в искусстве те же стилистические и художественные приёмы, что и Николай Константинович: декоративность и плоскостность, яркие локальные цвета, умение передать в картине синтез объективной реальности. В отношении философии же это был взгляд адепта особенного синкретического учения – созданной Николаем и Еленой Рерихами – Агни-Йоги, или Жи-

¹ В 1928 г. Николай Константинович Рерих (1874—1947) вместе с супругой Еленой Ивановной Рерих (1879—1955) основал Гималайский исследовательский институт «Урусвати». С 1935 г. и до конца жизни он постоянно проживал в долине Кулу, создал более тысячи картин, во многих из которых запечатлел индийскую природу, написал две книги и несколько томов литературных очерков. В 1942 г. принимал у себя борца за свободу Индии Джавахарлала Неру и его дочь Индиру Ганди. Его творчество с тех самых пор и до сегодняшнего дня пользуется почитанием у индийского народа: только при жизни Н. К. Рериха по всей Индии прошло почти два десятка выставок его картин, было издано несколько монографий и научных диссертаций о его вкладе в искусство, творческом и педагогическом методах.

вой Этики, постулаты которой во многом основаны на индуизме. При знакомстве с материалами, приведёнными в книге, оба эти момента необходимо учитывать, так как именно личные взаимоотношения Святослава Николаевича с культурой, народом и религиозной мыслью Индии делают его тексты такими уникальными.

Так, в статье «Искусство Пала» он рассматривает иллюминированные буддийские манускрипты Бенгалии и Непала, написанные на высушенных листьях пальмы и датируемые «в пределах X и XII–XIII веков», и приводит их живописные характеристики, которые свидетельствуют «о глубоком знании цветовых эффектов» у древних мастеров. Далее С. Н. Рерих описывает свою поездку в пещеры Аджанты на предмет сравнения техники написания фресок V–VI вв., использовавшейся там, с применяемой в рукописях. Как пишет автор, к «своему великому удовольствию» он обнаруживает «тот же точечный метод в случае употребления синей краски», где «тёмно-синие точки на светло-синем поле» дают «замечательную игру цвета» [3, с. 107]. Такой сравнительный анализ, по убеждению С. Н. Рериха, показывает, что «манера изображения деревьев, трактовка скал» в манускриптах школы Пала «была почти такая же, что и у художников Аджанты» [3, с. 110].

Пожалуй, только живописец мог бы обнаружить сходство художественных приёмов в таких различных техниках, как фресковая живопись и миниатюра. Святослав Николаевич делает это – и, благодаря его наблюдениям, становится возможным взгляд на искусство древней Индии под непривычным углом. Примечательно и то, что особая игра синего цвета, которая так привлекает С. Н. Рериха в буддийских манускриптах и живописи Аджанты, была характерна для его собственных работ, созданных задолго до написания статьи «Искусство Пала».

В то же время, будучи художником с богатым архитектурным и скульптурным опытом, Святослав Рерих умел работать с пластической формой, чувствовал её взаимосвязь с живописью и в сохранившихся памятниках Кашмира и западногималайских регионах видел свидетельство «вполне развитой и древней традиции изобразительного искусства» [3, с. 164]. Кроме того, на основании собственных полевых исследований, он выявил типологические особенности некоторых скульптурных изображений – например, так называемого фатехпурского Будды, о котором он написал в тексте «Заметки об искусстве Кангра», отметив, что этому образу в целом соответствуют другие фигуры, обнаруженные им в указанном регионе. Отсюда же Святослав Николаевич делает вывод о том, что, «по-видимому, существовал некий, типичный для этого края стиль» [3, с. 187].

Верность традициям, существовавшим на протяжении столетий, действительно важна для индийцев. Не менее она важна и для Святослава Рериха, как для художника, органически воспринявшего структуру живописных образов отца. Неудивительно, что преемственность, фактическая «передача по наследству» художественных задач и стилистических приёмов является темой, которой Святослав Рерих касается в каждом из текстов, представленных в книге. В статье «Индийская живопись», например, он отмечает, что за каждым периодом рас-

цвета и взлёта в искусстве Индии струится «широкая река индийского творческого самовыражения», которая «несёт воды неувядающей традиции» [3, с. 9-10]. В конце текста эта мысль получает логическое завершение, когда автор пишет о молодых индийских художниках, которые находятся в поиске новых живописных средств, и при этом успешно «обращаются к народному искусству и его тематике» [3, с. 30].

В статьях и очерках С. Н. Рериха прослеживается особое значение, которое имеет для его творчества индийская природа, в частности – Гималаи, с их горными вершинами и ледниками, способными, благодаря игре атмосферных явлений и сочетаний тонов, принимать пластические формы, «напоминающие фигуры людей и животных» [7]. Это свойство Гималайских гор, создавая свои символические образы, использовали оба Рериха – и старший, и младший. По мнению Святослава Николаевича, «природа и образ жизни формируют и определяют особенности выразительных средств художника» [3, с. 136]. Поэтому, вероятно, в тексте «Искусство Кангра» автор с теплотой упоминает «особый цвет земли» этого региона, его «яркие краски, ясно выраженные смены года», «цветение персиков и абрикосов» и «деревенский уклад» пастушеской жизни, например, «час коровьей пыли», отражённый во многих кангрских миниатюрах, когда «коровы возвращаются с пастбищ и, проходя по деревне, поднимают клубы пыли» [3, с. 136]. Такие элементы однозначно выделяют сборник «Индийская живопись» среди источников, написанных другими авторами: в редких работах, посвящённых искусству Индии, соединяются романтизм, свойственный живописи этой страны, и отражение поэтических сторон её повседневной жизни.

Столь же лирична по своему стилю и рецензия Святослава Николаевича на книгу М. С. Рандхавы «Живопись Басоли». В отличие от того, как читатель мог бы понимать жанр рецензии, данный текст является не критическим, а скорее обзорно-рефлексивным, отражающим личные впечатления автора от данной работы, которые снова выдают в нём взгляд художника, практикующего мастера. Так, прежде, чем оценить такие достоинства работы М. С. Рандхавы, как удачная систематизация материала и «ссылки на историю и хронологию» [3, с. 166], С. Н. Рерих выделяет качественные цветные репродукции, которые «дают достаточно полное представление о школе в том объёме, в каком мы знаем её в настоящее время» [3, с. 163]. Эту же мысль Святослав Николаевич продолжает ближе к концу рецензии, замечая, что описания «приведённых в качестве иллюстраций картин, а также интерпретация поэтической образности являются неоценимой помощью для правильного понимания изображённых сюжетов» [3, с. 167] и оценки настроения, переданного в произведениях. Таким образом, опыт прямого знакомства с живописью, поиска смыслов, заложенных в неё, С. Н. Рерих считает чрезвычайно важным в вопросе изучения индийского искусства.

Хотя ни в одном из текстов книги об этом не говорится напрямую, но искренняя радость, восхищение Индией и любовь к ней, обилие и разнообразие метафор и выражение собственных глубоких впечатлений от изучаемой живописи, природных и жизненных явлений – многое свидетельствует о том, как

формировала мышление Святослава Рериха Агни-Йога, и как она помогала ему познавать индийское искусство и понимать его изнутри. Можно по-разному относиться к определённым проявлениям Живой Этики¹, но, вне всякого сомнения, её возникновение стоит считать эзотерическим прорывом начала XX столетия, полностью отвечавшим духу времени².

Попытка создать синкретическое учение, в котором соединялись бы, с одной стороны, восточные религии, а с другой – христианское начало, была закономерным проявлением эпохи, а возможно, и предчувствием тотальной вражды и неприятия, настигших мир спустя сотню лет. В то же время глобализм и стремление к вселенскому единству были свойственны Индии всегда, начиная с самых первых веков её существования. Потому и Святослав Рерих, чувствуя родственную связь своих воззрений с исконно индийским пониманием устройства мироздания, убеждён, что искусство Индии – это «живой мост через воды Времени, который соединяет нас с древними царствами Упанишад и Вед, всё таких же живых и жизненных, какими они и были всегда» [3, с. 387].

Научный руководитель – к. искусств., проф. А. А. Курпатова.

Литература

1. *Беликов, П.* Рерих / П. Беликов, В. Князева. – М.: Молодая гвардия, 1973. – 256 с.
2. *Моде, Х.* Искусство Южной и Юго-Восточной Азии : малая история искусств / Х. Моде. – Москва : Искусство, 1979. – 355 с.
3. *Рерих, С.* Индийская живопись : статьи, монография / Святослав Рерих; пер. с англ., ред.-сост. И. И. Нейч. – Москва: Международный Центр Рерихов, 2011. – 440 с.
4. *Тюляев, С. И.* Искусство Индии / С. И. Тюляев. – Москва : Искусство, 1988. – 344 с.
5. *Фесенкова, Л.* Сциентизация эзотерики и псевдонаука / Л. Фесенкова // Социологические исследования. – 2004. – № 2. – С. 92-98.
6. *Шапошникова Л. В.* Н. К. Рерих как мыслитель и историк культуры / Л. В. Шапошникова // Новая и новейшая история. – 2006. – № 4. – Июль-август. – С. 128-165.
7. *Тюляев С. И.* Святослав Николаевич Рерих / С. И. Тюляев // Н. К. Рерих [Текст] : Жизнь и творчество : Сб. статей / НИИ теории и истории изобраз. искусств Акад. художеств СССР ; [Редкол.: М. Т. Кузьмина (гл. ред.) и др.]. – Москва : Изобраз. искусство, 1978. – С. 237-246.

¹ Агни-Йога с момента появления имеет множество как сторонников, так и критиков. Оппоненты Живой Этики характеризуют Рериховское движение в России и др. странах как «окультурную секту, пропагандирующую псевдонаучную картину мира» [5]. В то же время, именно миротворческие идеи Агни-Йоги сделали возможным создание международного Пакта Рериха (1935 г.) и движения «Знамя Мира», сыгравших в XX столетии важнейшую роль в сохранении и защите ценностей мировой культуры [6].

² Этому же времени, концу XIX – началу XX в., принадлежит и создание теософии Е. П. Блаватской. Агни-Йога напрямую связана с её учением, и во многом является его логическим ответвлением.

8. Святослав Николаевич Рерих // Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов: [сайт]. – 2015. – URL: https://roerich.spb.ru/page/svyatoslav_nikolaevich_rerih (дата обращения: 25.05.2022).

9. *Khandalavala K.* Pahari Miniature Painting. – Bombay: New Book Co, 1958. – 563 p.

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

УДК 738.5(470.23)Ol'hovich

А. Н. ГОРДИН

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Мозаика Павла Ольховича в лицее № 6 Колпино

Цель статьи – через анализ мозаики П. А. Ольховича «История государства Российского» показать выразительные возможности колпинской плитки, изготавливаемой на кирпичном заводе «Победа» с 1964 по 1985 г. Особое внимание автор уделяет истории создания мозаики, творческой характеристике автора, взаимодействию отца и сына Ольховичей. Итоговые выводы статьи подчёркивают невозможность утраты производства колпинской плитки для развития отечественного мозаичного искусства.

Ключевые слова: колпинская плитка, колпинская мозаика, П. А. Ольхович, мозаика, завод «Победа» .

ALEXEY N. GORDIN

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State

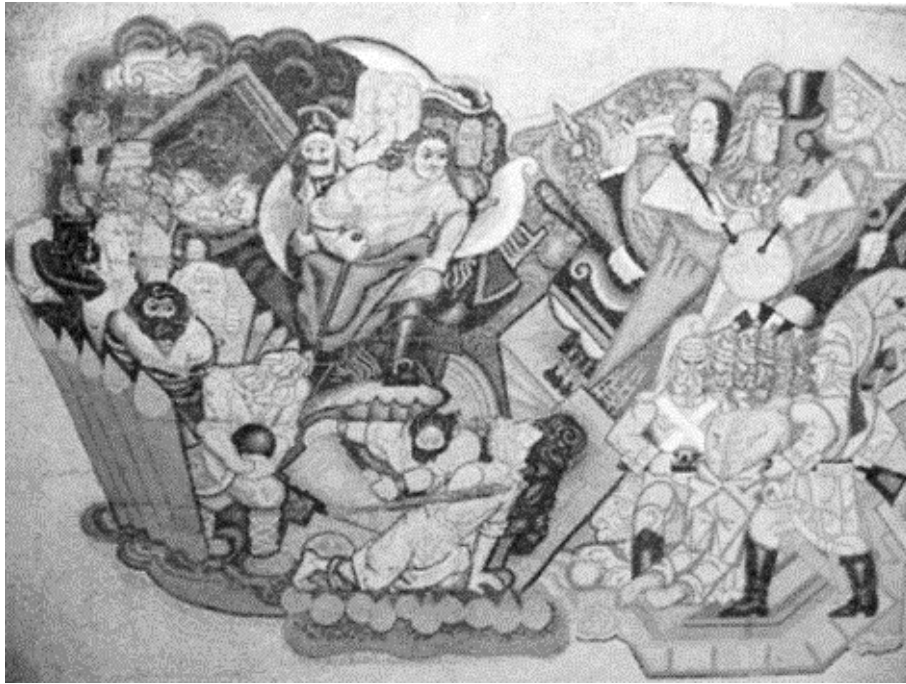
University of Industrial Technologies and Design

Mosaic of Pavel Olkhovich at the Kolpino Lyceum №6

The purpose of the article is to show through the analysis of P. A. Olkhovich's mosaic "The History of the Russian State" the expressive possibilities of Kolpino tiles manufactured at the «Pobeda» brick factory from 1964 to 1985. The author pays special attention to the history of the mosaic creation, the creative characteristics of the author, the interaction of the father and son of the Olkhovichs. The final conclusions of the article emphasize the irreplaceability of the loss of Kolpino tile production for the development of domestic mosaic art.

Keywords: kolpinsky tile, kolpinsky mosaic, P. A. Olkhovich, mosaic, «Pobeda» factory.

Мозаика «История государства Российского», выполненная Павлом Алексеевичем Ольховичем в период с 1982 по 1984 г., – одна из последних и одновременно самых масштабных композиций, набранных из «колпинской плитки», производимой на базе комбината строительных материалов «Победа» г. Колпино. Уникальность этого произведения заключается не только в его высокой художественной ценности, но и в том, что на его примере можно выявить



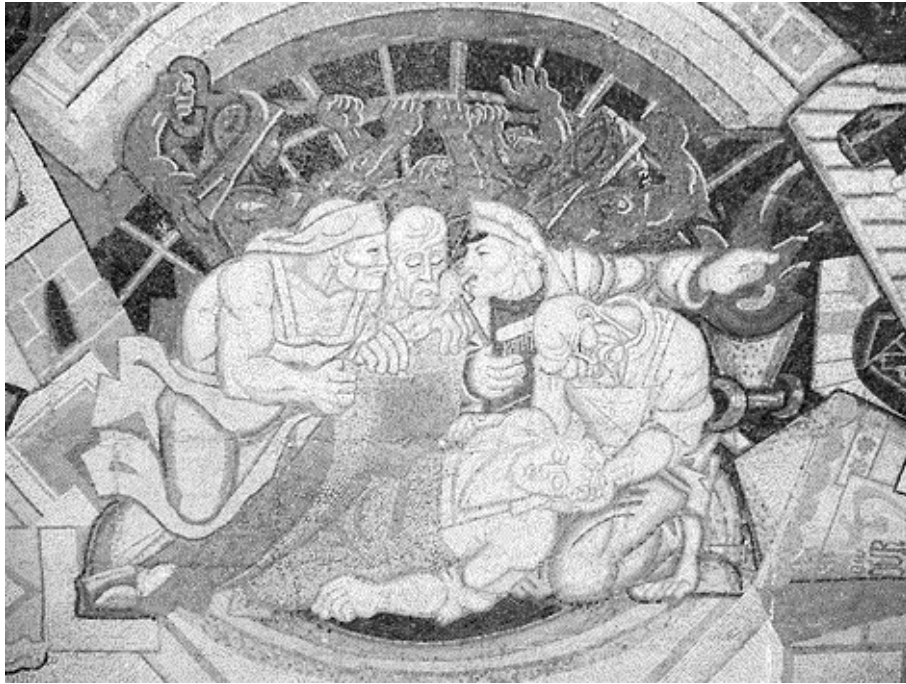
*Ил. 1. П. А. Ольхович. Борющийся Петербург.
Первая часть мозаики «История государства Российского».
Колпино. СГПТУ № 6. Фрагмент*

многообразии выразительных возможностей «колпинской плитки», заключающиеся в её богатой цветовой гамме и разнообразии фактур.

Ниточка нашего знакомства с Павлом Ольховичем началась с конца 1970-х гг. Как-то проходя мимо доски объявлений в вестибюле Мухинского училища, я обратил внимание на небольшую, от руки написанную афишу, что на пятом этаже проходит выставка П. А. Ольховича. С тех пор сама трактовка рисунков и набросков привлекла своей особенностью, не похожей на принятый и виденный язык исполнения. Поиск остроты, поиск символа и образного решения и по сей день сопровождают художника.

В жизни случайного не бывает, так повелось, что с первого курса на кафедре монументально-декоративной живописи куратором и учителем у меня стал Алексей Петрович Ольхович, отец Павла, замечательный художник-монументалист. Запомнилось одно из занятий по композиции, которое проводилось в мастерской, куда А. П. Ольхович пригласил, чтобы мы, первокурсники, посмотрели на то, как надо работать над эскизным проектом.

В мастерской художника трудился его сын Павел над заказом Колпинского среднего городского профессионального технического училища № 6 (далее – СГПТУ № 6). Я был впечатлён количеством эскизов, набросков, рисунков; поиском решений, образов: ассоциативных, реальных, исторических. Заказчиком мозаики выступил директор СГПТУ № 6 А. М. Данкман, предложивший концепцию – показать историю развития Ижорских заводов с момента основания до современности. Площадь мозаики 300 кв. м. И два художника, отец и сын, Ольховичи, успешно справились. Алексей Петрович, светлая память, был вдохновителем с широким мировоззрением, знающим историю. Павел – молодой



*Ил. 2. П. А. Ольхович. Борющийся Петербург.
Первая часть мозаики «История государства Российского».
Колпино. СГПТУ № 6. Центральный фрагмент*

романтик, полный сил и желания реализовать талант, показать умение. В течение года шла работа над эскизами. В результате творческих исканий мозаика приобрела свою художественную структуру. Четыре стены получили свои названия: «Борющийся Петербург» (*ил. 1 и 2*), «Вулкан Революции», «Война и мир», «Апофеоз прогресса» (*ил. 3*). Стыки углов решены символическим языком. На стенах разворачивается панорама истории государства Российского: от Петра Великого до освоения космоса. Стремление к метафорическим образам, тяготение к мозаике, активизирующей плоскость стены, создают сильное эмоциональное впечатление. Попадая в пространство интерьера, где раскинулась мозаика, невольно становишься участником тех событий, тех времён. Масштабность мировоззрения определяет весь строй композиции. Сдержанность, точный отбор художественных средств, чёткие силуэты фигур, строгая обобщённость цветовых решений – всё это говорит о высокой культуре, тонком эстетическом вкусе.

Зная Алексея Петровича не только как преподавателя, но и как человека вдумчивого, придающего значение исторической правдивости, становится вполне естественно видеть это эпохальное произведение. А настаивать он умел, как говорил Павел про детство, что, пока не нарисуешь энное количество набросков, гулять не пойдёшь. Эта «прививка» явилась отражением всей художественной жизни. Трудолюбие и тщательность, правдивость и ответственность – эти качества свойственны Павлу Ольховичу – художнику и гражданину.

Как мы уже отмечали, «колпинскую плитку» – материал для вышеописанной мозаики – заказывали на комбинате «Победа».

«Со слов Павла Ольховича, он был поражён возможностями и уровнем профессионализма колпинских мастеров. Лаборатория участка, где разрабатывалась цветовая гамма “ижорской смальты”, представляла собой подобие лондонского магазина “тканей”, где шпалерами вдоль стен висели палитры образцов цветов и оттенков, что называется от пятидесяти оттенков серого и далее до бесконечности, насколько хватало фантазии. Впрочем, технологи из лаборатории всегда могли разработать дополнительно, если потребуется, любой эксклюзивный оттенок» [2, с. 18].

Заслуживает внимания то, что в мозаике «История государства Российского» П. А. Ольховича, элементы выложены определённым образом с учётом не только рисунка, но и поверхностных эффектов. Для этого в мозаике были использованы два вида плитки: «псковская» – серый фон – и «колпинская» – само изображение. Построив изображение на контрасте серых оттенков фона псковской плитки, которая имеет блестящую глянцевую поверхность, и матово-шероховатой по фактуре колпинской плитки, глубоко насыщенных коричневых, красных, синих и серых оттенков, имеющих нюансы и в тёплую, и в холодную «тональность», автор добивается цельности, читаемости образов. Многообразие оттенков колпинской плитки позволяло делать красивые тоновые, цветные растяжки, переходы от белого до чёрного, от тонкого голубого до тёмного синего, зелёного.

Чрезвычайно важен и тот факт, что мозаика П. А. Ольховича выполнена в период с 1982 по 1984 г., так как именно этот период – конец 1970-х – 1980-е гг. – явился «золотым веком» колпинской мозаики. Десятки мозаик, заказы на которые привозили искусствоведы Художественного фонда из творческих командировок набирались в Колпино.

Следует уточнить, что же такое «колпинская плитка».

В ходе исследования было установлено, что «в 1964 г. в Колпино на базе комбината строительных материалов ЛПО “Победа” усилиями его главного художника Михаила Ивановича Логинова» [2, с. 5] был открыт мозаичный участок, где не только по эскизам художников выполнялись сложнейшие мозаичные работы, но и производилась сама мозаичная плитка, получившая название «колпинская плитка» или «ижорская смальта».

Обратимся к истории самого завода «Победа», на базе которого был открыт участок по производству мозаичной плитки. Интересно отметить, что имя «Победа» завод получил не в честь победы в Великой Отечественной войне, а в 1922 г. В этот год «на заседании правления Кирпичного треста приняли решение о присвоении заводу № 9 нового имени – “Победа”. Во время войны завод оказался в непосредственной близости от линии фронта и сильно пострадал. До 1947 г. он бездействовал <...>. В 1948 г. утверждается проект нового кирпичного завода, а в мае 1956 г. его сдали в эксплуатацию» [1]. Завод «Победа» выпускал для строительства различные материалы. После открытия мозаичного участка, «за несколько лет работы заводским химикам-технологам удалось наладить выпуск мозаичной плитки широчайшей палитры цветов и оттенков, ничем не уступающей знаменитой академической смальте» [2, с. 5]. Сама плитка имела небольшой размер – 21 мм, толщину – 4,5 мм, её торец выполнялся



*Ил. 3. П. А. Ольхович. Апофеоз прогресса.
Четвёртая часть мозаики «История государства Российского».
Колпино. СГПТУ № 6*

в форме «ласточкин хвост». Первые стеклянные облицовочные коврово-мозаичные плитки шли на строительство панели. Торец в форме «ласточкин хвост» цеплялся за раствор и не давал возможность выпасть.

Важно подчеркнуть, что плитка, выпускаемая на заводе «Победа», по цветовой гамме, качеству изготовления, эксплуатационным характеристикам превосходила другие подобные строительные плитки, которые также использовались и в художественных целях. Она была создана для фасада и обычного цементного раствора, а торец в форме «ласточкин хвост» позволял плитке прочно держаться на поверхности стены.

Вспоминаю Егора Фёдоровича Прикота, преподавателя кафедры монументально-декоративной живописи, который открыл для нас, студентов, возможность применения колпинской плитки для мозаичных работ. Этот материал был на порядок дешевле классической смальты, выпускаемой в мозаичной мастерской Академии художеств. Плитка изготавливалась методом сухого прессования, матовая и политая глазурью, легко кололась, подкалывалась кусочками до нужного размера, что значительно облегчало работу над набором определённого модуля. Мы, ещё будучи студентами, набирали мозаики, фрагменты своих композиций. Спектр оттенков серого, синего, голубого, зелёного, красного, чёрного, тёплых тонов, холодных. А если надо – выпускали под заказ эксклюзивные цвета, согласно эскизу художника. Таково было время, и государство поддерживало культуру, художников.

Благодаря уникальной фактуре и той широкой цветовой палитре, которую разработали химики-технологи, колпинская плитка приобретает популярность среди ленинградских художников. Созданные художниками мозаики можно встретить в Кингисеппе, Сортавале, Спитаке, Ташкенте и многих других городах. «Десятки мозаик, заказы на которые привозили искусствоведы Художественного фонда из творческих командировок, набирались в Колпино замечательной плеядой ленинградских художников. В списке имён, создавших монументальные произведения, есть и народные, и заслуженные, и просто талантливые художники: Леднёв В. А., Анопова В. А., Гусаров В. П., Лесов Б. В., Табанин В. П., Сухов В. В., Пономарева Г. Ю., Обедков В. И., Табулинский В. Д.,

Сухоруков Ю. Н.» [2, с. 5]. От себя добавлю: Машенкин В. А., Леканов В. Г. и многие другие.

В Санкт-Петербурге уже 55 лет служит примером мозаичного мастерства прекрасно сохранившаяся мозаика, набранная из колпинской плитки на торце жилого дома у Финляндского вокзала Заслуженным художником России В. А. Аноповой. И сегодня использует в своей практике колпинскую плитку Заслуженный художник России Ю. Н. Сухоруков.

Но как точно отметил краевед А. А. Юдин, мозаика П. А. Ольховича «История государства Российского» является «апофеозом колпинской мозаичной эры» [2, с. 6]. Именно это монументальное произведение сосредоточило, наглядно показало все достоинства этой плитки. Даже её великолепная сохранность говорит сама за себя.

К сожалению, спустя всего несколько месяцев по окончании работы над мозаикой «История государства Российского» на «Победе» закрылся «участок мозаичного производства» [2, с. 19]. Сам же завод «Победа» в начале 1990-х гг. выкупил «Кнауф» – немецкая фирма строительных смесей, и мозаичного цеха уже нет и нет надежды на его восстановление. Это является действительно невозможной утратой для развития монументально-декоративного искусства, так как в настоящий момент художники-монументалисты испытывают большие трудности при выборе материала для выполнения мозаичных работ.

Литература

1. Кирпичный завод Захаровых – Завод «Победа» – Кирпичное объединение «Группы ЛСР». – [Интернет источник]. – <https://www.citywalls.ru/house28952.html?ysclid=lc801qm4m0707346174> (дата обращения 28.12.2022).

2. Юдин А. А. Ижорский смальт-джаз: исторический очерк / А. А. Юдин. – Санкт-Петербург ; Колпино, 2022. – 20 с.

УДК 7.079:061.4(470.23-25)

М. А. ДОКУЧАЕВА

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Творческое объединение «Гильдия текстильщиков».

По материалам выставок в рамках фестиваля «Созвездие» 2022 года

В статье представлен анализ произведений, экспонируемых в рамках фестиваля «Созвездие» 2022 г., организованного объединением художников «Гильдия текстильщиков» Санкт-Петербурга. Автор рассматривает гобелены и текстильные объекты, как образцы петербургской текстильной школы.

Ключевые слова: ткачество, гобелен, искусство шпалеры, fiber art, арт-объект, нить, концепция.

MARIA A. DOKUCHAEVA

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Creative association «Guild of textile workers».

Based on exhibitions within festival «Constellation» 2022

The article presents an analysis of the works presented as part of the Constellation Festival 2022, organized by the association of artists “The Guild of Textile Workers of St. Petersburg. The author considers tapestries and textile objects as examples of the St. Petersburg textile school.

Keywords: weaving, tapestry, tapestry art, fiber art, art object, thread, concept.

В апреле-июне 2022 г. в Санкт-Петербурге прошёл Международный фестиваль художественного текстиля «Созвездие». Выставочные мероприятия были организованы «Гильдией текстильщиков». Неформальную группу художников-единомышленников из Петербурга объединяет общий интерес к работе в различных направлениях прикладного искусства, связанных с текстилем. Основную часть объединения составляют выпускники Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (далее – СПГХ-ПА им. А. Л. Штиглица). Их совместная выставочная деятельность начинается с 1999 г. Состав участников обновляется, появляются новые художники по текстилю, в том числе и выпускники других творческих вузов, работающие в данном направлении декоративно-прикладного искусства (далее – ДПИ).

В 2009 г. впервые появляется название – «Гильдия текстильщиков». Художники, объединённые под этим названием, говорят о себе так: «Принцип нашего существования прост и неизменен – мы верные приверженцы текстиля во всех его чудесных проявлениях: шёлк, шерсть, батик, войлок, гобелен, тек-

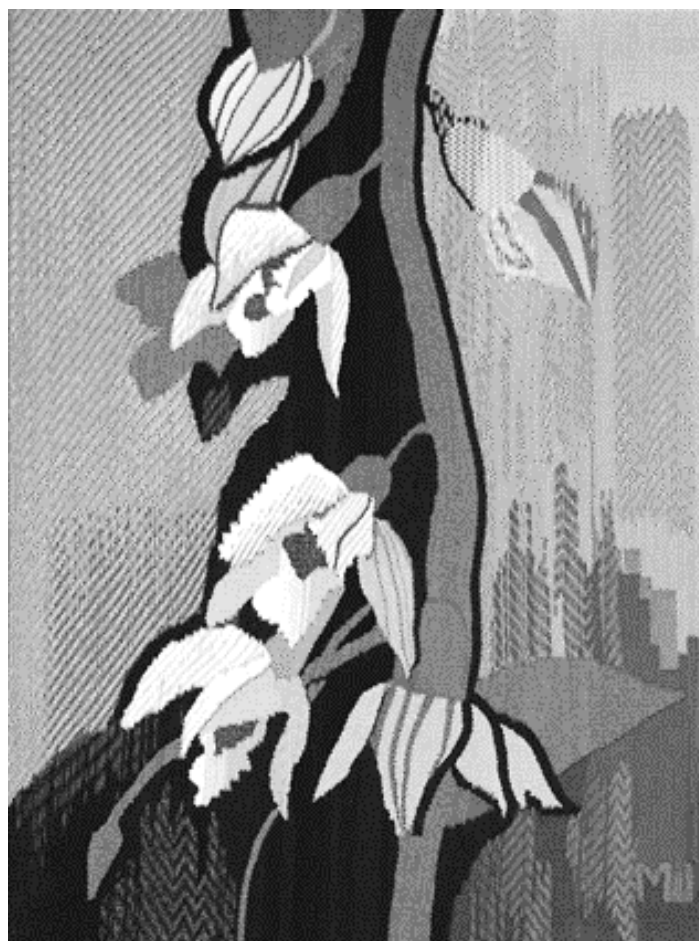
стильная кукла, эксклюзивные печатные и расписные ткани, ремизные ткани. <...> Мир художественного текстиля бескраен и ярок» [1]. Объединившиеся для данного проекта художники-текстильщики активно собирают и делятся друг с другом профессиональной информацией и опытом, проводят выставки. С 2019 г. группа «Гильдия текстильщиков» Санкт-Петербурга стала членом Европейской Текстильной Сети (ETN) [1].

Фестиваль «Созвездие» состоял из нескольких выставочных мероприятий: экспозиции, посвящённой искусству текстиля; выставки-конкурса «Корзина как искусство» и персональной выставки члена Союза художников Ирины Яблочкиной «иЯ». Экспозиции разместились в залах Дворца-музея на Елагинском острове. Здесь были собраны работы мастеров текстильного искусства нашей Родины и стран ближнего зарубежья: Беларуси, Эстонии и Латвии. Среди участников из России собрались художники, принадлежащие к разным учебным школам. Таким образом, в одном выставочном пространстве был представлен широкий спектр работ, как разнообразного временного периода, так и относящихся к различным исторически сложившимся школам. В данной статье будут рассмотрены примеры работ, выполненные выпускниками СПГХПА им. А. Л. Штиглица (ранее – Ленинградское Высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухиной, далее – ЛВХПУ им. В. И. Мухиной), членами «Гильдии текстильщиков».

Гобелены в классической технике шпалерного ткачества занимали обширную часть экспозиции. Такая интерпретация изображения в материале наиболее убедительно и достоверно передаёт традиции исторически сложившейся школы, рассказывает зрителю об индивидуальном стиле каждого автора, его предпочтениях и мастерстве. Техника гладкого шпалерного ткачества становится начальной ступенью знакомства с искусством ткачества в целом. Полотняное переплетение, которым в основном набирается изображение, является «самым простым и прочным» [5] – базовым. Оно применяется как для выполнения отдельных изобразительных полотен-гобеленов путём выработки полотна на станке, так и для производства тканей промышленным способом. Далее хотелось бы рассмотреть более подробно некоторые работы.

В данной технике был выполнен гобелен «Дриада» (1992) Светланы Бусыгиной. Светлана выпускница и преподаватель ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (ныне СПГХПА им. А. Л. Штиглица), член «Гильдии текстильщиков». Тёплая гамма золотисто-коричневых оттенков и чёрная графика, рисующая растительные мотивы и цветы, составляют вертикальную прямоугольную композицию довольно крупного формата. Изображаемые элементы переплетаются между собой и словно перетекают из одного в другой. Линейная графика собирается в цельные полосы, чередуясь с чистыми пространствами фона. Образ лесной нимфы Дриады решён условно и ассоциативно.

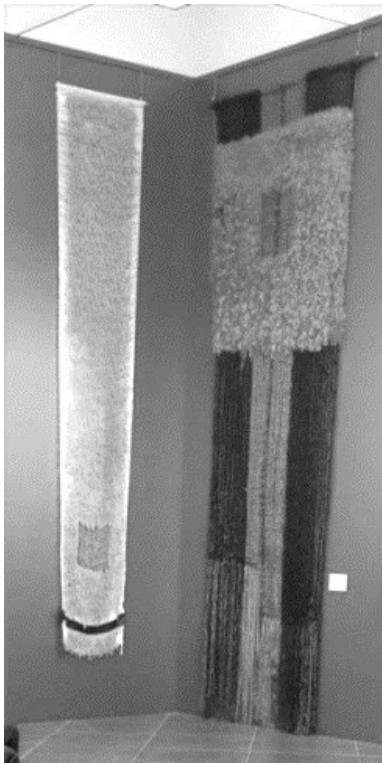
Мария Ермолаева – ещё одна выпускница СПГХПА им. А. Л. Штиглица и представительница «Гильдии текстильщиков». Её работа под названием «Петербургский сон» (2003) так же выполнена в технике гладкого ткачества, с дополнением в виде рельефных саржевых настилей. Композиция построена в бежевых тонах, с добавлением золотистых и мягких фиолетовых оттенков. Коло-



Ил. 1. Маргарита Широковских. Северная орхидея. 2020. Ручное ткачество, шерсть

ристика напоминает образ города на рассвете, освещённого мягкими утренними лучами восходящего солнца. Причудливые геометризованные силуэты напоминают очертания крыш домов, окон, контуры шпилей и башенок, венчающих многие постройки нашего города. Центром становится чистый жемчужный силуэт, напоминающий то ли профиль некоего героя, то ли очертания скульптуры сфинкса на набережной. Насыщенный коричневый с добавлением чёрного обрамляет светлый элемент композиции. Группа контрастных пятен собирает и подчиняет остальные сближенные по тону фрагменты изображения. Калейдоскоп стилизованных мотивов родного города собирается в цельную тканую композицию, подобно сну, в котором отдельные кадры из жизни сплетаются в единый сюжет.

Маргарита Широковских представила на выставку гобелен «Северная орхидея» (2020) (*ил. 1*). Серебряная гамма работы дополнена контрастным фрагментом фона, сложного серо-синего цвета, поверх которого выступают светлые силуэты цветков. Белые оттенки пряжи создают выпуклые штрихи саржевого переплетения на лепестках основных бутонов. Рельефные настилы заполняют фактуру и фон. Диагональный рубчик саржи, то с преобладанием белого, то с преобладанием светло-фиолетового создаёт живописные растяжки. Сдержанный блеск уточных нитей дополняет нежную холодную гамму. Рисунок цветка выполнен динамично, приближённо к натуре, с линейно-пятновой разработкой.



Ил. 2. Общий вид диптиха



Ил. 3. Фрагмент второго полотна

Ил. 2-3. Наталья Дзембак. Геометрия цвета. Диптих.

Ткачество на бёрдо, синтетика, акрил.

Первое полотно – 60 × 380 см. Второе – 120 × 380 см

Работы разного временного периода, выполненные в технике ручного ткачества, наглядно рассказывают нам о Петербургской школе текстиля. Исполнение в материале требует от автора хорошего навыка ручного рисования, а также умения тщательно отбирать элементы и грамотно их стилизовать. Текстильные техники переводят натурную зарисовку в плоскостную, орнаментальную композицию. Точный рисунок превращается в линейную графику, работающую на цельное пятно цвета.

Среди произведений более абстрактного характера в экспозиции были представлены работы Натальи Дзембак. Оба полотна под общим названием «Геометрия цвета» (ил. 2-3) выполнены на бёрдо – ручном инструменте для ткачества, визуально напоминающем гребень. Вертикально вытянутая композиция ярко жёлтого цвета с акцентным красным квадратом и чёрной полосой в нижней части соткана с использованием ворсового переплетения (60 × 380 см). Такой приём придаёт сухим геометрическим формам лёгкость и подвижность. В поддержку жёлтому полотну представлена работа в чёрно-красной гамме (120 × 380 см). В вертикальном прямоугольнике чёрного цвета со смещением вверх расположен крупный акцент в виде красного квадрата. Он имеет некий объём за счёт ворсового переплетения и фактурных уточных нитей двух видов, тогда как вся работа набрана гладким полотняным переплетением. По центру через всю высоту полотна проходит узкий прямоугольник красного цвета, образованный нитями основы. Работа соткана очень свободно, мягко, практиче-



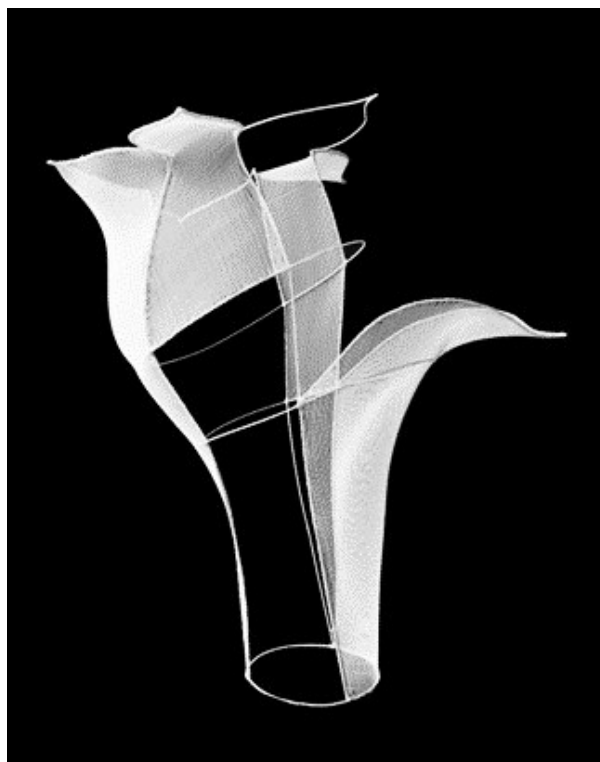
Ил. 4. Наталья Цветкова. Руки творца. 2014.
Металлический каркас, проволока. Размеры каждого объекта: 170 × 60 см

ски прозрачно. Основа хорошо просматривается сквозь легко прибитые уточные настилы. Однако квадрат красного – композиционный центр – набран плотно, как бы сосредотачивая на себе всё внимание. В центре него расположен меньший квадрат более тёмного красного оттенка. Он выполнен плотняным переплетением и мягко выделяется на фоне объёмного ворса. Этот тонально сближенный небольшой акцент с одной стороны показывает правильную симметрию в композиции – равнозначность правой и левой части, а с другой – усиливает динамичный сдвиг по вертикали. Простые геометрические формы, исполненные в подвижном текстильном материале, звучат очень лаконично и современно.

В числе работ, представленных на экспозиции основной выставки, также было много объектов, которые можно отнести именно к современному направлению, искусству волокна или *fiber art* (файбер арт). Скульптурные формы органично дополнили выставку, позволяя посетителям познакомиться с современным направлением искусства текстиля.

Наталья Цветкова представила один из объектов «Руки творца» (2014) – объёмная композиция, выполненная из металлической проволоки на жёстком каркасе (ил. 4). Подобно нитям основы и утки в полотне, проволока равномерно оплетает металлический «скелет» скульптуры. Художник по текстилю уверенно работает с жёсткими каркасными формами. Концепция данного арт-объекта – это «идея о вечной душе человека, существующей в современном, динамичном, постоянно меняющемся мире» [2].

Среди объёмно-пространственных объектов было много фантазий на тему корзины. Конкурс-выставка «Корзина как искусство» был направлен на об-



Ил. 5. Наталья Цветкова. Первозданный цветок.
Металлический каркас, проволока. Объект в форме корзины. 150 × 50 × 50 см

щемировое движение «Современная корзина», в рамках которого художники во всём мире стараются расширить представление людей об этом предмете быта [1]. Наталья Цветкова также показала объект под названием «Первозданный цветок», по форме напоминающий корзину необычной конфигурации (*ил. 5*). Он выполнен в схожей с работой «Руки творца» технике. Однако, в данном объекте автор ищет интересный ритм свободных, незатканых пространств, где хорошо просматривается каркас композиции и заполненных фрагментов. Это придаёт довольно крупной скульптурной форме ощущение лёгкости и прозрачности.

Светлана Изгиева – ещё одна представительница Гильдии и выпускница ЛВХПУ им В. И. Мухиной – представила на конкурс работу «Быстрый поток». Объект выполнен из разноцветной тесьмы. Яркие полосы вплетены в проволочный каркас, напоминающий строительную сетку. Они словно струятся в диагональном движении, вырастая от основания и проходя через всё изделие. По форме арт-объект напоминает распускающийся бутон.

Персональная выставка работ Ирины Яблочкиной была представлена в Малом выставочном зале Конюшенного корпуса Дворца-музея на Елагином острове. Ирина также окончила СПГХПА им. А. Л. Штиглица (ЛВХПУ им. В. И. Мухиной). В настоящее время она является членом Союза художников России, доцентом кафедры художественного текстиля Института дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования, активным творческим деятелем и участником объединения «Гильдия текстильщиков».

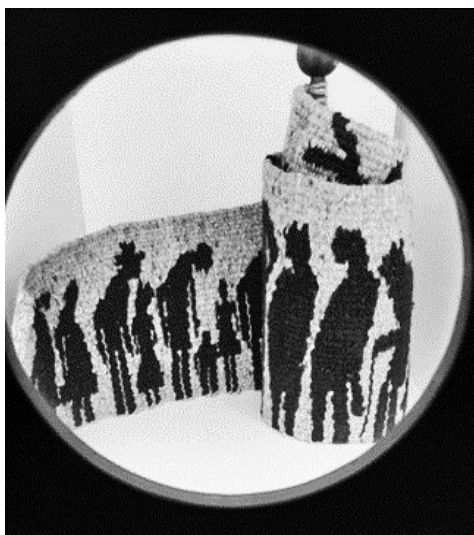
Ретроспектива работ представляет разные периоды творчества художницы, начиная с 1980-х гг. Ирина показывает многообразие подходов и интерпре-



Ил. 6. Ирина Яблочкина. Дождь. Серия «Санкт-Петербург».
Гобелен. Ручное ткачество, обкрутка, шерсть

таций в технике ручного ткачества. Некоторые композиции имеют явную отсылку к историческим образцам шпалер. Например, «Дева» – гобелен с изображением всадника на единороге. Известная серия сюжетов шпалер «Дама с единорогом» невольно представляется в памяти. Но автор решает композицию очень декоративно, орнаментируя каждый элемент изображения и фона, дополняя гладкотканое полотно вышивкой. Исторический аналог выступает явным предметом вдохновения для художника, на основе сюжета которого он выходит на свой личный творческий поиск.

Серия гобеленов под общим названием «Санкт-Петербург» посвящена нашему городу. Узнаваемые мотивы городского пейзажа предстают перед нами в условно-упрощённой формулировке. Ажурная графика исторической архитектуры зданий, соборов превращается в знаковые элементы и силуэты. Ограниченная цветовая палитра акцентирует внимание зрителя на состоянии города. В работе «Дождь» автор использует оттенки серого, белого и чёрного цветов (ил. 6). Графическое изображение, схожее с живым рисунком, дополняет фактурное решение неба. Гладкое шпалерное ткачество сочетается с приёмом обмотки: каждая нить основы по отдельности многократно обёрнута уточной нитью. Это создаёт эффект вертикальных штрихов, имитирующих дождь. Схожий приём используется в работе под названием «Летний променад». Способом обмотки выполнена большая часть работы, а именно фрагмент композиции с изображением Исаакиевского собора на фоне неба. Это зеркальное отражение в воде, фактура поверхности которой имитируется штриховкой из нитей основы. Приём обмотки дополняет и работу «Тёплый луч». Художник смело делит пополам полотно в классической технике гладкой шпалеры, вставкой контрастно-

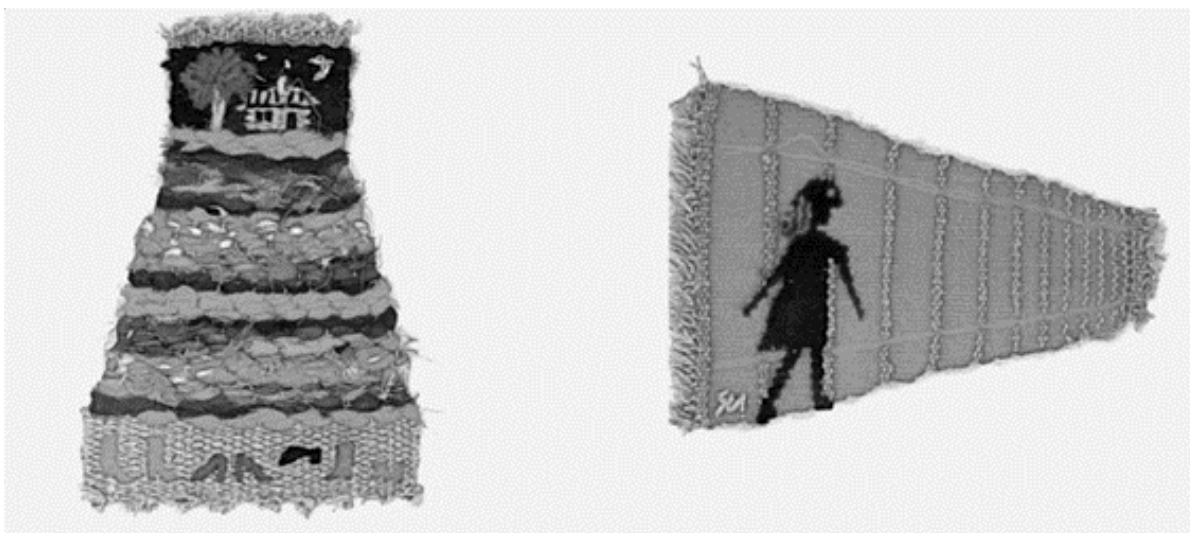


Ил. 7. Ирина Яблочкина. Очередь. Ручное ткачество, шерсть

го цвета, выполненной методом обмотки. Кружевное изображение решётки ворот рассекает фактурный тёплый луч.

Среди работ Ирины Яблочкиной хотелось бы отметить текстильные миниатюры. Художница изображает истории обычных людей. Они поставлены в такие жизненные обстоятельства, что зритель невольно может почувствовать себя на месте художественного героя. Объект «Очередь» представляет собой небольшую тканую полосу, закреплённую на каркасе и свёрнутую несколько раз по форме окружности (ил. 7). На сером, слегка играющем оттенками фоне чёрным цветом вытканы силуэты человечков. Упрощённые очертания фигур точно передают образы разных людей: мужчин и женщин, людей с маленькими детьми. Все они стоят в одной длинной очереди, в равных условиях, одинаково ожидая своего времени. Ирина нашла удивительно точный лаконичный художественный образ некоего предвкушения и бесконечного времени, проведённого в ожидании. Художница пришла к необычной интерпретации своей идеи – небольшой тканый объект заставляет зрителя остановиться и внимательно присмотреться, постараться заглянуть за поворот тканой полосы, проверить, что изображено там. Малый размер придаёт работе эффект камерного произведения, в которое заключена целая история, знакомая многим из нас.

Диптих «Дорога из дома» и «Дорога домой» – это два миниатюрные тканые полотна неправильной формы (ил. 8). Первую вертикальную композицию можно разделить на три части. На переднем плане автор размещает вытканые силуэты обуви: туфельки, сапожки, ботиночки. Это наводит на мысль, что каждому человеку предстоит пройти свой путь. Центральная и самая большая часть полотна – это дорога. Она состоит из горизонтальных полос разного цвета и ширины. Контрастные элементы можно представить в виде ассоциативного образа разных периодов жизни каждого человека: с радостными событиями, свершениями и победами, а также неудачами, потерями и горестями. Дорога постепенно сужается, как бы уходя вдаль, где на горизонте виднеется силуэт домика. На фоне тёмного ночного неба, в свете луны читается светлое пятно словно игрушечного строения, с окошком и высокой трубой. Рядом стоит рас-



Ил. 8. Ирина Яблочкина. Диптих «Дорога из дома» и «Дорога домой».
Ручное ткачество, шерсть, сизаль

пустившееся зелёное дерево. Это и есть третья часть композиции. Рисунок дома выполнен очень просто и понятно для любого зрителя. Художник подмечает очень важные детали родного очага, каждый элемент является символом. Окно и дверь символизируют то, что здесь тебя всегда ждут, тебе всегда рады; труба на крыше подсказывает нам, что в родном доме всегда тепло и уютно; распутившееся зелёное дерево, растущее рядом, напоминает о лете – времени, когда можно отдохнуть и расслабиться, а приятнее всего это можно сделать в кругу близких людей. Там, где ты чувствуешь любовь, поддержку и защиту. Ирина создаёт образ дома, куда стремится попасть любой человек, находясь где-то далеко. Изображение напоминает детский рисунок. И в этом можно прочесть ещё один символ родного дома – места, где прошло детство, с которым связаны самые приятные воспоминания.

Второе полотно имеет горизонтальный формат и представляет собой сужающуюся к правому краю трапециевидную форму. На красном фоне в левой части композиции выткан тёмный контрастный силуэт идущего человечка. Он смотрит вправо, туда, где перед ним открывается незаполненное пространство. За счёт такого расположения фигурки человека, композиция получается динамичной. Ритм вертикалей, расположенных на гладком красном фоне, постепенно учащается и тем самым создаётся ощущение перспективы, уходящей вдаль, намекая нам, зрителям, на движение и путь, который предстоит преодолеть герою. Так автор показывает образ дороги, ведущей человека, возможно, домой, а может быть и из него. Можно предположить, что маленькие полотна несут в себе не просто художественный образ событий, а конкретные истории из жизни автора. Стараясь запечатлеть в своих работах прожитые моменты, художница выходит на масштабные темы, знакомые многим людям.

Миниатюрные композиции привлекают особое внимание зрителя. Из-за своего размера, они требуют максимально точного смыслового содержания. Образ, созданный художником на основе событий знакомых каждому человеку, становится понятным и запоминающимся.

Ирина работает очень свободно и творчески, применяет в ткачестве графические и живописные приёмы, используя чистые локальные заливки и градиентные растяжки цвета, где-то добавляет декоративные поверхности, наполненные большим количеством деталей, орнаментальной разработкой. Некоторые изображения она дополняет вышивкой и обмоткой. Самобытный авторский стиль художницы не теряет и традиции Петербургской школы текстиля. Каждая работа имеет выверенную композицию, точный, уверенный рисунок, ясный колорит. Автор ищет необычный подход, принимаясь за каждый новый сюжет. Это делает экспозицию разнообразной. Двигаясь от работы к работе, зритель не догадывается, что его ожидает впереди, и действующим лицом в какой жизненной ситуации он почувствует себя дальше, так как «художница сочетает неожиданные технические приёмы и сюжетные мотивы: герои её работ – персонажи сказок и обычные горожане; их окружение – загадочные пейзажи и знакомые улицы Петербурга» [4].

Подводя итог, хотелось бы отметить многообразие авторских методов работы, интересных приёмов в направлении ткачества. Петербургская школа текстиля сохранила и привила традиции шпалерного искусства своим выпускникам. В процессе обучения художникам передали самый главный опыт – смело исследовать различные виды и сочетания материалов, искать творческие подходы и пути решения разных задач, находить свой собственный стиль работы и любимое направление.

«Гильдия текстильщиков» Петербурга – объединение творческих единомышленников, которое открыто для новых знакомств и сотрудничества. Участники активно вовлечены в художественную деятельность и с радостью делятся своими знаниями, накопленным опытом и впечатлениями, рассказывая об этом с помощью своих работ. Гильдия проводит различные выставки и фестивали, куда приглашает своих коллег из других городов и стран. Такой творческий диалог направлен на развитие и поддержание исторических традиций текстильного искусства и развитие новых идей в этой области по всему миру.

Литература

1. Гильдия текстильщиков Санкт-Петербурга : [сайт объединения]. – URL: <https://textile-art.jimdofree.com> (дата обращения: 09.09.2022).

2. Наталья Цветкова : [персональный сайт художника]. – URL: <https://tsnatali.wixsite.com/> (дата обращения: 10.09.2022).

3. Международный фестиваль художественного текстиля «Созвездие» // Культура Петербурга : [сайт]. – URL: <https://spbcult.ru/news/anons/sozvezdie/> (дата обращения: 01.11.2022).

4. Выставка гобелена и текстильных работ художницы Ирины Яблочкиной «иЯ» // ЦПКиО им. С. М. Кирова : [сайт]. – URL: <https://elaginpark.org/events/vystavka-gobelena-i-tekstilnykh-rabot-khudozhnitsy-iriny-yablochkinoy-iy/> (дата обращения: 02.12.2022).

5. Полотняное переплетение ткани: прочность в простоте плетения // Textiletrend.ru : [сайт]. – URL: <https://textiletrend.ru/terminyi/polotnyanoe-perepletenie-tkani.html> (дата обращения: 03.10.2022).

УДК 7.048:72.04.012.8:745/749(597)

ФАН ТХИ ФУОНГ ТАО

Ханой, Вьетнам

Школа машиностроения

Ханойский университет науки и техники

НГУЕН ТХИ ФУОНГ ЛИЕН

Ханой, Вьетнам

Вьетнамский национальный

университет лесного хозяйства

Образцы орнаментов вьетнамской вентиляционной плитки

Вентиляционная плитка – один из важных материалов в строительной индустрии, архитектуре Вьетнама. Благодаря своим конструктивным и эстетическим преимуществам вентиляционная плитка широко использовалась в прошлом и остаётся популярной по сей день. В рамках исследования мы рассмотрим рисунки на традиционных вентиляционных керамических плитках Вьетнама.

Ключевые слова: вентиляционная плитка, традиционный узор, архитектурное оформление, Вьетнам.

PHAN THI PHUONG THAO

Hanoi, Vietnam

School of Mechanical Engineering

Hanoi University of Science and Technology

NGUYEN THI PHUONG LIEN

Hanoi, Vietnam

Vietnam national university of forestry

Patterns on vietnamese ventilation tile

Ventilation tile – one of the important materials in the construction industry, architecture of Vietnam. With its structural and aesthetic advantages, ventilation tile was popularly used in the past and still popular to this day. Within the scope of the research, the article will focus on the pattern on traditional ventilation bricks of Vietnam.

Keywords: *ventilation tile, traditional pattern, architectural decoration, Vietnam.*

Archaeological evidence of ventilation tile was first known through the discovery of French scholars at the École Française d'Extrême – Orient (French Far Eastern School or EFEO) in Hanoi. According to EFEO's announcement, the ventilation tiles date from the 15th century. The earliest archaeological artifacts were discovered by EFEO in Hanoi in the 1900s. After the discoveries of EFEO, archaeological publications on ventilation tiles continued to be made by the Vietnamese side and found in

many other archeological relics such as the ancient capital Lam Kinh, Thanh Hoa (Le dynasty 1428–1527); Duong Kinh, Hai Duong – the ancient capital of the Mac Dynasty (1527–1593); Hoi An... [1], [3].

Currently, the archeological artifacts of ventilation tile are displayed and kept at the Vietnam History Museum (*fig. 1, 2*).

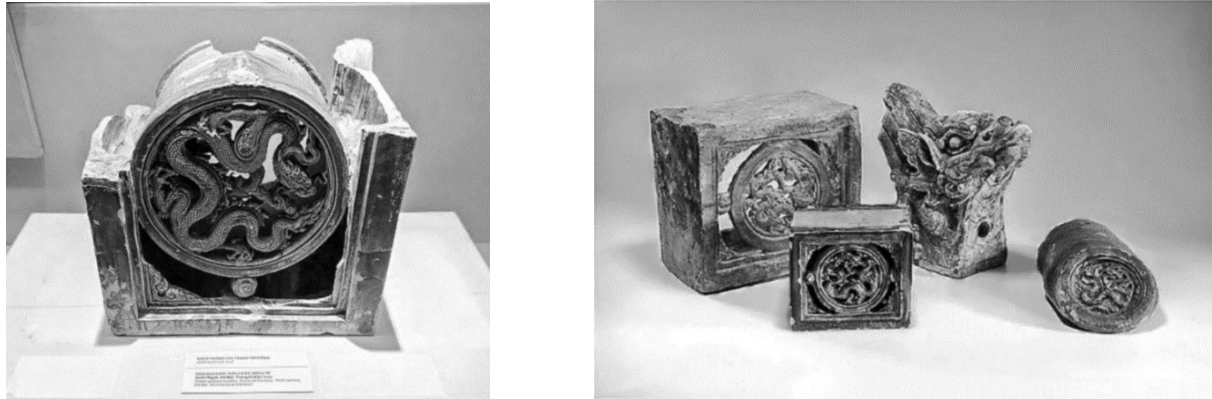


Fig. 1, 2. Archaeological artifact – Ventilation tile – Dragon pattern – Early Le dynasty, 15th century AD

The territory of Vietnam is located in the tropical and subtropical monsoon zone, with a typical hot and humid climate all year round. The temperature in Vietnam typically ranges between 70°F and 95°F. The hot season lasts from May to September. The average annual rainfall in the country is from 700–5000 mm, there are areas receiving heavy rainfall from 1400–2400 mm. Average annual humidity is around 85% [4].

Therefore, air convection in traditional architectural design helps to ventilate the space, reduce heat, and reduce humidity. One of the most popular and useful measures is to use ventilation tile, which have both heat-resistant, moisture-proof, and light-resistant effects; have decorative properties, increase the aesthetics of the building (*fig. 3, 4*) [2].



Fig. 3, 4. Application of ventilation tile in Hoi An ancient house – Central of Vietnam

Material – shape – size – color

- Ventilation tiles are made from a variety of materials with different production technologies. The type of ventilation tile that studied in this article is the traditional glazed terracotta tile. They are made from clay, coated with a layer of enamel, then fired at high temperature.

Production stages of ventilation tile:

1. Selection of clay type;
2. Add auxiliary materials;
3. Blend the ingredients thoroughly;
4. Shape with molds;
5. Enamel;
6. Firing.

The high temperature makes the ventilation tiles have a sharp shape, glossy glaze and long-lasting color. Currently, with the new kiln equipment, the firing temperature is maintained at 1300 degrees Celsius to help the bricks get more stable and uniform quality.

- Ventilation tiles also come in many different sizes and shapes. The most common are squares and circles with sizes:

- Square shape (*fig. 7, 11*): 200 x 200 mm, 300 x 300 mm, 330 x 330 mm 400 x 400 mm, 500 x 500 mm;

- Round shape (*fig. 8, 10*): diameter 400 mm, 500 mm, 600 mm, 800 mm, 900 mm, 1000 mm, 1200 mm...

- The color of the ventilation tiles depends on the enamel color used by the manufacturer, which can be green, red, brown eel skin. However, green (*fig. 9*) and brown eel skin (*fig. 15*) are the two most popular colors.

Decorative patterns

- Ventilation tiles are very diverse in morphology, in which the Dragon motif represents the King and Princes, Male Royal (*fig. 5*); Phoenix motif represents Female Royal (*fig. 6*). The buildings using this type of decorative brick in the past were usually medium and large-scale buildings, serving the Royal Family, mandarin class, feudal aristocracy such as Palaces (*fig. 7*), royal mausoleums, mansions of mandarin and powerful families; or religious buildings such as temples, communal houses, pagodas (*fig. 8*) [1].



Fig. 5. Dragon pattern



Fig. 6. Phoenix pattern



Fig. 7. Using ventilation tiles to decorate the fence of the Citadel – Hue ancient capital – Central of Vietnam



Fig. 8. Using round shape ventilation tiles on Thien Mu pagoda – Hue ancient capital – Central of Vietnam

- Some other variations can combine both dragon and phoenix in the same motif, showing the harmony between Yin and Yang according to the Yin and Yang theory of East Asia (*fig. 9, 10*).



Fig. 9, 10. Dragon – Phoenix – Yin Yang pattern – blue glazed square ventilation tile

- Besides the natural motifs, “Hán Nôm” script is also very popular and is handed down by traditional artisans in folklore and produced to this day. The character sets with auspicious meanings such as the “Thọ” letter (壽) (*fig. 11*) – represent a long life, happiness and healthy; the Vạn letter (卍) symbolizes luck – representing the universe and the solar system, the source of endless and eternal life (*fig. 12*).



Fig. 11. The pattern of the letter “Thọ” (壽)



Fig. 12. The pattern of the letter “Vạn” (萬)

- In addition, some traditional patterns that simulate the look of local flowers are also very popular.

Chrysanthemum (*fig. 14*) is not only popular in Vietnam but also in Asian countries in general. Chrysanthemum is considered to represent Autumn. When other flowers are out of season, chrysanthemums begin to bloom amidst the cold winds. Even though after withering, flowers and chrysanthemum leaves are still attached to the stem – that image is compared with the spirit and temperament of a gentleman – always standing proud and indomitable in the midst of life.

Unlike chrysanthemum, pomelo flower (*fig. 13*) and results whip flower (*fig. 15*) are rustic flowers that are widely grown in the Northern countryside of Vietnam. They symbolize lightness, purity and simplicity. Literary works that mention these flowers often describe peaceful life in the countryside, or praise the beauty of holy women.



Fig. 13. Pomelo (*Citrus maxima*) flower pattern



Fig. 14. Chrysanthemum pattern



*Fig. 15. Results whip
(Syzygium samarangense) pattern*



Fig. 16. Cloud-grass ancient pattern

The patterns in each ventilation tile show the talent and rich imagination of the Vietnamese traditional ceramic artist. Besides, the ventilation decorative brick also reflects a characteristic in the art of architecture, the indigenous interior of the Vietnamese people from the past to the present.

This is a topic with many interesting aspects to explore and research.

References

1. *Ngo Thi Lan. Decoration On Bricks and Tiles (15th-18th Century) in Ancient Royal Architecture in Northern Vietnam / Ngo Thi Lan. – DOI: 10.26721/spafajournal.v2i0.177 // SPAFA Journal. – 2018. – Vol. 2. – Print ISSN: 0858-1975.*
2. *Vu Tam Lang. Vietnam's ancient architecture / Vu Tam Lang. – Hanoi : Construction Publishing House, 2002. – 216 p.*
3. *Di tích sản xuất gạch, ngói thế kỷ XV – XVIII ở Bắc Việt Nam: từ góc nhìn khảo cổ học // Vietnam National Museum of History : [сайт]. – URL: <https://baotanglichsu.vn/vi/Articles/3101/71156/di-tich-san-xuat-gach-ngoi-the-ky-xv-xviii-o-bac-viet-nam-tu-goc-nhin-khao-co-hoc.html> (дата обращения: 07.12.2022).*
4. *What is the terrain and geography like in Vietnam? // CountryReports : [сайт]. – URL: <https://www.countryreports.org/country/Vietnam/geography.htm> (дата обращения: 07.12.2022).*

ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ В СОВРЕМЕННОМ ВУЗЕ: ОПЫТ РОССИИ И ИНДИИ

УДК 75.052:378.147(470.23-25)(=21)

Д. О. АНТИПИНА

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Индийские мотивы в произведениях студентов кафедры монументального искусства СПбГУПТД

В связи с проведением международной межвузовской выставки-конкурса «Хождение за три моря: 550 лет путешествия Афанасия Никитина в Индию», организованной Санкт-Петербургским центром гуманитарных программ и компанией «Shryansy international» (Джайпур, Индия) совместно с СПбГУПТД одним из курсовых заданий на кафедре монументального искусства университета в 2022 г. стали проекты монументальных композиций, а также декоративные панно в техниках мозаики, эмали и гобелена на индийскую тему.

Ключевые слова: монументальная живопись, декоративная композиция, формальная структура, мозаика, эмаль на меди, гобелен, декоративно-прикладное искусство, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна.

DARIYA O. ANTIPINA

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Indian motifs in the works of students of the department monumental art of St. Petersburg GUPTD

In connection with the international intercollegiate exhibition-contest "Journey beyond the three seas: 550 years of Afanasy Nikitin's journey to India", organized by the St. Petersburg Center of Humanitarian Programs and the company "Shryansy international" (Jaipur, India) together with Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design one of the course assignments at the Department of Monument Art of the University in 2022 were projects of monumental compositions, as well as decorative panels in the techniques of mosaic, enamel and tapestry on the Indian theme.

Keywords: monumental painting, decorative composition, formal structure, mosaic, enamel on copper, tapestry, decorative-but-applied art, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design.

В 2021 г. после посещения кафедры монументального искусства СПбГУПТД директором Санкт-Петербургского центра гуманитарных программ В. В. Васильевым (Санкт-Петербург, Россия) и госпожой Шрианси Ману, президентом Ассоциации женщин-художников Индии, руководителем компании «*Shryansy international*» (Джайпур, Индия), возникла идея организации совместной с кафедрой монументального искусства международной межвузовской выставки-конкурса «Хожение за три моря: 550 лет путешествия Афанасия Никитина в Индию».

История отношений России и Индии составляет уже более 5 веков. В 1458 г. тверской купец Афанасий Никитин совершил путешествие в индийское государство Бахмани. Он делал путевые записи, в которых рассказал об увиденном. Индия для русского человека всегда представлялась заповедной, сказочно богатой страной, земным раем, местом, где в изобилии встречаются драгоценности. В 2022 г. значимая дата – 550 лет со времени путешествия А. Никитина, поэтому нельзя было пройти мимо этого события.

В силу исторических причин российско-индийские отношения то развивались динамично, то несколько затихали, но никогда не прекращались полностью. В наши дни взаимоотношения двух народов активно поддерживаются: существуют различные культурные центры, особое внимание уделяется вопросам партнёрских связей в области образования, изобразительного искусства, взаимодействия музеев, научному сотрудничеству.

В связи с этим преподавателями кафедры монументального искусства СПбГУПТД А. Н. Гординым и И. И. Барановой было дано курсовое задание по проектированию на тему Индии. По дисциплине «Технология художественного производства» И. И. Барановой, Я. А. Александровой, М. А. Докучаевой была поставлена задача разработать эскизы и выполнить в технике мозаики, гобелена и эмали на меди декоративные панно на индийскую тематику. В течение полугодия студенты выполняли поставленные цели. В итоге появилось около 30 работ на заявленную тему.

Для русского человека искусство Востока в большей степени неизведанное, чем западное. Поэтому для студентов проникнуть в загадочный, фантастический мир Индии было нелёгкой задачей. Важно было изучить традиции, быт, религиозные основы индийской культуры. Итоговый вариант традиционно предваряла работа над эскизами, на основе лучших из них были созданы финальные версии.

Творческие и педагогические подходы и методы на кафедре монументального искусства СПбГУПТД идут от истоков двух петербургских школ – Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина (СПбАХ) и Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (СПГХПА), поскольку здесь преподают выпускники двух ведущих художественных учебных заведений Петербурга.

Ряд декоративных проектов, подготовленных под руководством И. И. Барановой, тематически варьировались. Ребята обращались то к событиям индийской истории (Е. Колотова, «Махатма Ганди»), то к религиозным сюжетам (Е. Максимова, «Легенда Нагарры»; М. Емельянова, «Белый бык Су-



Ил. 1. Е. Колотова. Махатма Ганди. 2022

рабхи»). Композиции представляли собой проекты для оформления зданий различного назначения. В построении произведений очевиден традиционный для петербургской академической школы пластический язык. Работа ведётся от формального пятна (структуры) к детали. Имеет место мера «сделанности» детали и мера обобщения. Цветовая гамма работ различна, краски сгармонированы. Преподавателю удалось добиться не только грамотного технического исполнения композиций, но и выявить индивидуальность каждого студента.

Выразительностью отличается декоративный портрет А. Баутиной «Девушка в индийском стиле» (*ил. 2*). Тональный контраст придаёт читабельности произведению. Цветовая гамма сдержанна.

Оригинальностью творческого решения, отбором изобразительного материала отличается композиция Е. Колотовой в жанре натюрморта «Махатма Ганди» (*ил. 1*). Мы видим здесь всевозможные индийские атрибуты: статую Будды, книги, восточный кувшин, декоративные ткани, цветы. Центральное место в композиции занимает портрет Махатмы – выдающегося мыслителя и общественного деятеля. Известно, что он вёл переписку с великим русским писателем Л. Н. Толстым и даже есть предположения, что в романе «Война и мир» есть связь с индийскими текстами.

Отдельный блок работ составили декоративные тондо, круглые композиции. Среди них «Алтарь богини Сарасвати» А. Аксёновой, «Индийская ярмарка» Е. Щербаковой, «Слот заклинателя змей» А. Борисовой, «Богиня Кали» Д. Волковой, «Индийская мелодия» В. Леско, «Шатёр воина» Д. Нехорошевой, «Хождение за три моря» К. Туманиной, «Символы Тримурти» Н. Пушкарёвой и др.



Ил. 2. А. Баутина.
Девушка в индийском стиле. 2022



Ил. 3. М. Ким.
Индийское божество. 2022

Хотелось бы отметить композицию Е. Щербаковой «Индийский базар» (ил. 4), где главной героиней является молодая индийская девушка, органично слитая с миром восточных благовоний, красивых тканей, павлиньих перьев – со всем тем, с чем ассоциируется Индия в сознании европейского человека, с тем, что составляет её ежедневное бытие. Тондо отличает тонкое рисование детали, умение работать тоном и достаточно гармоничное цветовое решение.

Ощущение праздника имеет место в работе В. Леско «Индийская мелодия». Воедино собраны все атрибуты Индии: изящная танцовщица, слон, национальный музыкальный инструмент. Развевается ткань, девушка танцует. Цветовая гамма – сочетание фиолетовых и зелёных.



Ил. 4. Е. Щербакова.
Индийский базар. 2022



Ил. 5. А. Борисова.
Индианка с флейтой. 2022

Проектные композиции, исполненные под руководством А. Н. Гордина, в технике акварели, в основном, отражали религиозную тематику. Это «Индийское божество» М. Ким (ил. 3), «Бог Индра» А. Выговской, «Индийская девушка» Д. Степаненко, «Моя Индия» Д. Терёхиной и др.

По мотивам готовых декоративных композиций студенты создали мозаичные панно: «Индианка с флейтой» А. Борисовой (ил. 5), «Слон» М. Тараниной, «Индийский натюрморт» А. Баутиной, «Индийский слон» Е. Жилко. Мозаики выполнялись по принципу прямого набора на временный грунт, затем переводились на железобетон.

Мозаика А. Борисовой выполнена в условной манере. Гордый образ индийской девушки строг и исполнен достоинства. Художник акцентирует внимание на руках флейтистки.

Произведения в технике эмали на меди, подготовленные под руководством Я. А. Александровой, сочетали в себе религиозные (А. Аксенова, «Сарасвати – Богиня мудрости и знания»; М. Емельянова, «Сурабхи – индийская корова, исполняющая желания») и светские сюжеты из индийской жизни (Е. Максимова, «Индийская семья»; Е. Колотова, «Индийская красавица»; К. Туманина, «Индийские зарисовки»; П. Уварова, «Полуденный зной»). Композиция Е. Максимовой (ил. 7), несмотря на меру декоративности и условности, наполнена добрым чувством, ощущением ценности семьи как общечеловеческой категории. Цветные декоративные панно исполнены эмалями двух видов – художественной и промышленной – отсюда возникает разница фактур и декоративные специальные эффекты.

Гобелены А. Борисовой и М. Тараниной (ил. 6) отражали тему священного животного и момент молитвы.



Ил. 6. М. Таранина.
Молитва. 2022



Ил. 7. Е. Максимова.
Индийская семья. 2022

В каждой работе студенты отразили своё видение экзотической восточной страны, основанное, скорее, на визуальных ассоциациях и впечатлениях. Тема Индии требует внимательного и глубокого изучения. Некоторые из описываемых произведений студентов завоевали призовые места международной выставки-конкурса «Хождение за три моря» и были рекомендованы для творческой поездки на пленэр в Индию. Развивать дружественные связи с индийским народом, изучать богатую восточную культуру посредством искусства – наши приоритетные задачи. Проект Санкт-Петербургского центра гуманитарных программ, компании «*Shryansy international*» совместно с кафедрой монументального искусства СПбГУПТД является шагом к развитию российско-индийских отношений, культурному взаимодействию двух великих стран.

Литература

Актуальные проблемы монументального искусства : сборник научных трудов / под ред. Д. О. Антипиной, Р. А. Бахтиярова, С. Н. Крылова. – Санкт-Петербург : СПбГУПТД, 2022. – 607 с.

УДК 372.862:378.4(540)

И. Б. АББАСОВ

Таганрог, Россия

Южный федеральный университет

Учебный курс по моделированию и восприятию 3D сцен в рамках программы Индийского правительства GIAN

Работа посвящена проведению учебного курса «Perception and Modelling of Three-Dimensional Scenes» в рамках программы правительства Индии «Глобальная инициатива академических сетей (GIAN)» в области высшего образования. Данный курс посвящён вопросам трёхмерного моделирования и восприятия сцен, был проведён в индийском вузе – Университете доктора Бабасахеба Амбедкара Маратвады (г. Аурангабад, штат Махараштра), на кафедре информационных технологий. В рамках курса студенты осваивали основные методы трёхмерного моделирования объектов, раскраски, присвоения материалов и базовые процессы восприятия визуальной информации.

Ключевые слова: академическая программа GIAN, Индия, учебный курс, трёхмерное моделирование, визуальное восприятие.

IFTIKHAR B. ABBASOV

Russia, Taganrog

Southern Federal University

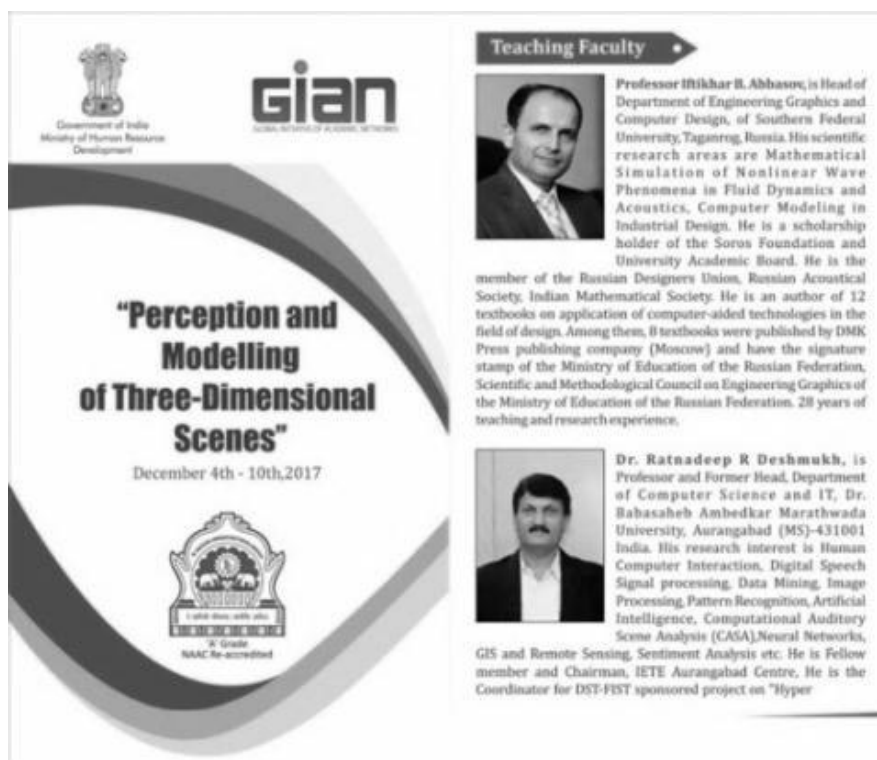
Training course on modeling and perception of 3D scenes under the program of the Indian government GIAN

The work is devoted to conducting the training course "Perception and Modeling of Three-Dimensional Scenes" within the framework of the Indian Government's program Global Initiative of Academic Networks (GIAN) in the field of higher education. This course is devoted to the issues of three-dimensional modeling and perception of scenes, was held at the Indian university Dr. Babasaheb Ambedkar Marathwada University, Aurangabad, Department of Information Technology. As part of the course, students mastered the basic methods of three-dimensional modeling of objects, coloring, assignment of materials and the basic processes of perception of visual information.

Keywords: GIAN academic program, India, training course, 3D modeling, visual perception.

Введение

В современном мире взаимовлияние культур становится всё более частым явлением, так как имеющиеся технологии позволяют быстро развивать нужные отрасли народного хозяйства, науки и образования путём обмена с другими странами. Это позволяет использовать более передовой опыт, внедрять и разви-



Ил. 1. Буклет учебного курса «Восприятие и моделирование трёхмерных сцен» (“Perception and modeling of three-dimensional scenes”) с участием профессоров И. Б. Аббасова (Россия) и Р. Р. Дешмуха (Индия)

вать свои технологические решения. С данной целью Правительством Индии в 2015 г. была одобрена программа «Глобальная инициатива академических сетей» (*Global Initiative of Academic Networks, GIAN*) в области высшего образования. Она направлена на привлечение талантливых учёных из других стран для взаимодействия с вузами Индии, чтобы расширить существующие академические ресурсы страны, ускорить темпы реформы научно-технического потенциала Индии для выхода на мировой уровень.

Программа позволяет использовать лучший международный опыт в области образования, обеспечивает взаимодействие студентов и преподавателей с лучшими академическими экспертами со всего мира. Обмен опытом и знаниями поможет мотивировать молодых людей при решении существующих проблем Индии. Данная работа посвящена реализации предложенного автором курса по применению современных компьютерных технологий моделирования в рамках проекта *GIAN* Индийского правительства.

Одобрение и программа курса

Поданная заявка на проведение курса «Восприятие и моделирование трёхмерных сцен» в рамках программы академического обмена *GIAN* была одобрена в 2017 г. Университетом г. Аурангабад. С индийской стороны координатором выступил господин Р. Р. Дешмух (*R. R. Deshmukh*), профессор кафедры компьютерных наук и информационных технологий Университета доктора Бабасахеба Амбедкара Маратвады, Аурангабад, Махараштра (*Department*

of Computer Science and IT, Dr. Babasaheb Ambedkar Marathwada University, Aurangabad, Maharashtra). Курс был осуществлён автором в качестве приглашённого профессора в период с 4 по 10 декабря 2017 г.

Согласно расписанию курса, были запланированы ежедневные совместные лекционные и практические занятия. В рамках занятий рассматривались как освоение теоретического материала, так и его применение на практике с использованием программ моделирования, обработки изображений. Был подготовлен буклет данной программы (*ил. 1*).

Содержание курса

Предложенный учебный курс был составлен из нескольких частей: основы процесса визуального восприятия, методы обработки изображений, основы трёхмерного моделирования объектов и сцен. В рамках визуального восприятия рассматривались современные подходы в данной области [1, с. 9]:

- структура нейронных связей сетчатки глаза, основные отделы зрительной системы человека;
- влияние контекста на восприятие формы и паттерна;
- свет, его характеристики, цвет, цветовое зрение, цветовой круг, смешивание цветов;
- цветовые модели, аддитивная, субтрактивная, перцепционная цветовые модели, цвет и окраска;
- эффекты последействия цвета, нарушения цветового зрения;
- механизмы восприятия цвета, использование цвета для представления информации;
- восприятие фигуры и фона, факторы гештальт-группировки, субъективные контуры;
- восприятие расстояния и размера, восприятие трёхмерного мира, монокулярные и бинокулярные пространственные ориентиры.

По обработке изображений была представлена информация о типах изображений: чёрно-белые, полутоновые, цветные изображения, понятие и настройка гистограммы изображений, настройка резкости, размытия, удаление шума, методы ретуширования изображений.

Наиболее подробно были рассмотрены вопросы создания трёхмерных объектов и сцен [2, с. 12]. Были представлены методы моделирования и визуализации реалистичных сцен:

- создания и редактирования объектов двумерной геометрии;
- методы трёхмерного моделирования: выдавливания, скоса, вращения, лофтинга, пополигонного выдавливания;
- раскраска, текстурирование, присвоение материалов, типы материалов;
- установка и настройка источников света, естественное, искусственное освещение, отбрасывание теней;
- установка камеры, ракурс, визуализация.

Отметим некоторые особенности применения существующих методов трёхмерного моделирования. Самым простым из них является метод выдавли-



Ил. 2. Торжественное открытие учебного курса «Восприятие и моделирование трёхмерных сцен» в Университете доктора Бабасахеба Амбедкара Маратвады в городе Аурангабад. Процесс проведения практических занятий

вания из двумерной формы, придание геометрии по высоте (или глубине). В результате применения метода контур формы вытягивается вдоль локальной оси z в положительном или отрицательном направлении.

Методом скоса можно создавать трёхмерные объекты путём многослойного выдавливания, при этом появляется возможность настройки плотности сетки новых граней. Эти параметры играют важную роль при раскраске сцены, они позволяют корректнее отражать падающие световые лучи.

Существует также разновидность данного метода: скос по профилю. Этот инструмент требует наличия двух плоских форм, он выдавливает выбранную замкнутую форму сечения по профилю боковой поверхности.

Одним из давних практических методов создания трёхмерных объектов является метод вращения. При применении данного метода фигура сечения вращается вокруг заданной оси координат. Метод аналогичен созданию горшка на гончарном столе.

Наиболее универсальным способом преобразования двумерных форм в трёхмерные тела является метод лофтинга, который ещё называется методом опорных сечений. При его применении требуется хотя бы две исходные плоские формы: форма «путь» и форма «сечение». Данным способом можно создавать объекты со сложной геометрией по заданному направлению, как по прямойлинейной, так и по криволинейной траектории.

Также рассматривалось создание трёхмерных объектов путём редактирования, модификации трёхмерных примитивов. При этом модифицируются базовые элементы (сетка) геометрии трёхмерных примитивов: вершины, рёбра, грани. Происходит изменение формы граней, они могут иметь вид треугольника или прямоугольника. Методом пополигонного выдавливания также можно создавать объекты сложносоставной формы.

В дальнейшем студенты в качестве итоговой работы учебного курса создавали на практике модель трёхмерной сцены интерьера с определённым количеством (до пяти) объектов. Потом присваивали необходимые текстуры и материалы, устанавливали источники освещения, доводя до получения итоговой визуализации модели сцены [3, с. 1].

На *ил. 2* представлены фотографии церемонии открытия курса с участием руководства университета и процесс проведения практических занятий.

Заключение

В результате проведения учебного курса «Восприятие и моделирование трёхмерных сцен» в Университете доктора Бабасахеба Амбедкара Маратвады в городе Аурангабад студенты получили новые компетенции по методам моделирования трёхмерных объектов и визуального восприятия окружающего пространства. Полученные знания и навыки позволят им успешно использовать их в своей дальнейшей работе в области информационных технологий.

Литература

1. *Аббасов, И. Б.* Визуальное восприятие : учебное пособие / И. Б. Аббасов. – Москва : ДМК Пресс, 2016. – 136 с.
2. *Аббасов, И. Б.* Основы трёхмерного моделирования в графической системе 3ds Max 2018 : учебное пособие / И. Б. Аббасов. – Москва : ДМК Пресс, 2017. – 186 с.
3. Development of non-imaging Palmprint spectral library via ASD field SPEC4 Spectroradiometer / A. G. Khandizod, R. R. Deshmukh, I. B. Abbasov, C. N. Mahender. – DOI: 10.23683/2311-3103-2019-3-62-71 // Известия ЮФУ. Технические науки. – 2019. – № 3 (205). – С. 62-71.

**Использование графических программных комплексов
и систем автоматизированного проектирования
для развития творческих способностей студентов
архитектурных и дизайнерских направлений**

В процессе работы над проектами специалистам творческой направленности, работающим в строительной отрасли (архитекторам, градостроителям, дизайнерам интерьеров, ландшафтными дизайнерами и др.), требуются программные комплексы, полностью удовлетворяющие их потребностям, как для создания проектной документации, соответствующей действующим нормативам, так и для реализации их концепций, замыслов и идей, не ограничивающие их воображение и фантазию.

Наиболее удобными для этих целей являются Graphisoft Archicad в связке с Grasshopper; Autodesk Revit в связке с Dynamo и Grasshopper, Autodesk 3D Max. Этих графических пакетов вполне достаточно для удовлетворения потребностей студентов творческой направленности для разработки проектов в архитектурно-строительном вузе. Однако многие студенты дополнительно используют и другие программы, например, Autodesk Maya, SketchUp, Corona Renderer, Adobe Photoshop и др. При этом происходит развитие творческого потенциала студентов через генерацию и реализацию даже самых смелых идей, их успешное воплощение в проекте, в том числе и работа с формами сложной геометрии, с дальнейшей высококачественной реалистичной визуализацией модели.

Ключевые слова: графические программные комплексы, архитектура, дизайн, Archicad, Revit.

YULIANA A. GURYEVA

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Architecture and Civil Engineering

**The use of graphic software systems and computer-aided design systems
for the development of students' creative abilities
architectural and design trends**

In the process of working on projects, creative specialists working in the construction industry (architects, urban planners, interior designers, landscape designers, etc.) need software packages that fully meet their needs. These software packages are required both for the creation of project documentation corresponding to the cur-

rent regulatory documentation, and for the implementation of their concepts, plans and ideas that does not limit their imagination.

The most convenient for these purposes are Graphisoft Archicad in conjunction with Grasshopper, Autodesk Revit in conjunction with Dynamo and Grasshopper, Autodesk 3D Max. These graphical packages are quite enough to meet the needs of creative students for the development of projects in an architectural and construction university. However many students additionally use other programs, for example, Autodesk Maya, SketchUp, Corona Renderer, Adobe Photoshop, etc. At the same time creative potential of students is developed through the generation and implementation of even the most daring ideas, their successful implementation in the project, including work with forms of complex geometry, with further high-quality realistic visualization of the model.

Keywords: graphic software systems, architecture, design, Archicad, Revit.

Введение

Для полноценной реализации своих идей и замыслов специалистам творческих направлений, таким, как архитекторы, дизайнеры интерьеров, ландшафтные дизайнеры, градостроители и другие, требуется такое программное обеспечение, которое отвечало бы их потребностям и не ограничивало полёт фантазии [1–6].

Россия

Для **студентов-архитекторов** и для **студентов-дизайнеров** также крайне необходимы такие графические пакеты, которые помимо всего прочего могут способствовать развитию их творческих способностей. Для этого успешно используются **Grasshopper в связке с Graphisoft Archicad** и **Autodesk Revit, Dynamo в связке с Autodesk Revit**, а также **Autodesk 3D Max**.

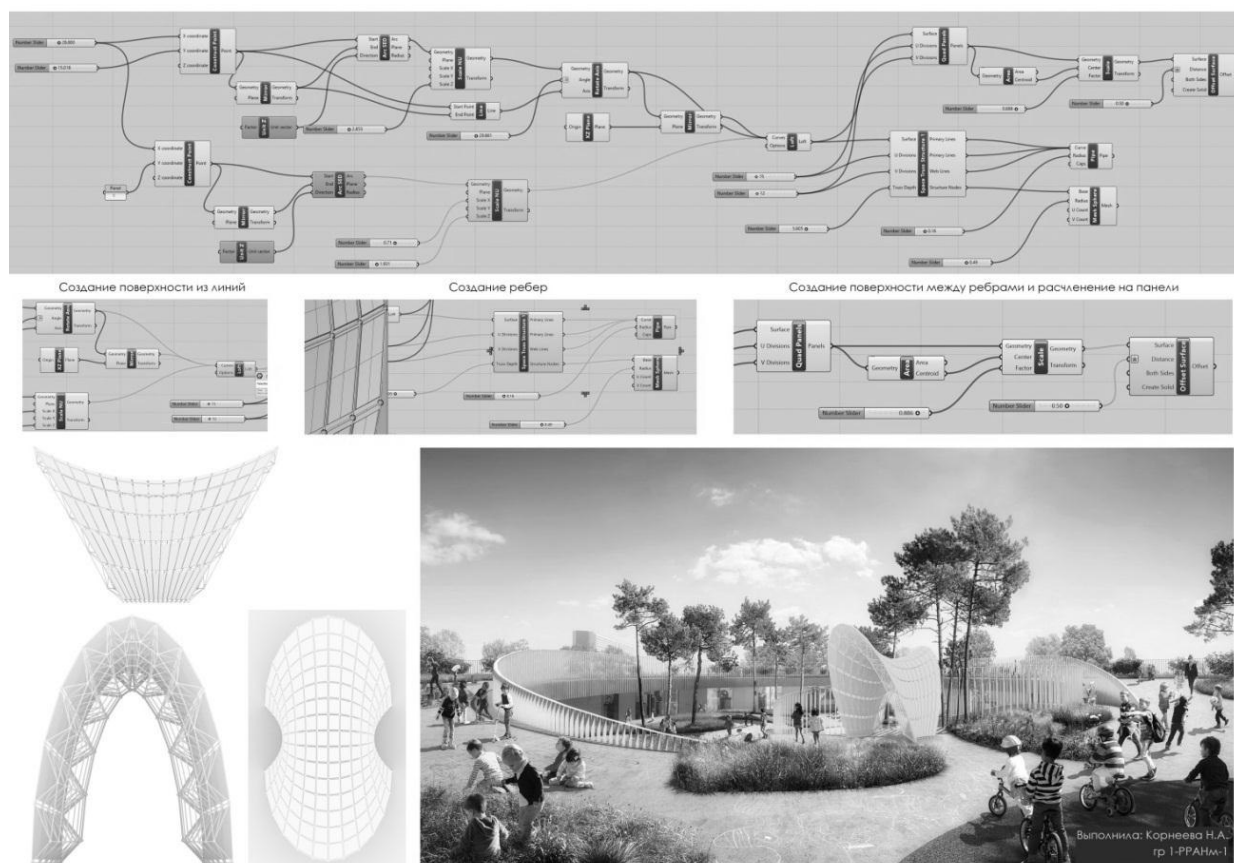
Студенты сначала формулируют свою идею и **разрабатывают концепцию** будущего проекта, затем приступают к моделированию форм. Для **моделирования** могут применяться **Grasshopper** или **Dynamo**. В этих программах используется визуальное программирование, позволяющее вместо текста работать с графическими элементами для создания кодов программ.

Создаваемый код состоит из блоков, связанных друг с другом в определённом порядке, которые выполняются один за другим. Все блоки рассортированы по назначениям и действиям, которые они выполняют. При этом для каждого типа данных предусмотрен свой цвет (*ил. 1*).

Принцип построения логики с помощью связей выбранных блоков интуитивно понятен даже для начинающих пользователей. Именно поэтому освоить визуальное программирование намного проще, чем классические языки.

При работе с **Grasshopper** и **Dynamo** перед студентами открываются широкие возможности для создания и работы с объектами сложной геометрии.

Следующим этапом является **встраивание смоделированного объекта** в среду или создание для него окружения. Такая возможность является необходимой при реконструкции объектов или размещения новых объектов в существующей городской среде, ландшафте или интерьере. Для этого используются



Ил. 1. Модель беседки, визуализация и программный код для её создания

программные комплексы *Graphisoft Archicad* и *Autodesk Revit*, а также *Autodesk 3D Max*. Программы *Archicad* и *Revit* также помогают создавать информационную модель сооружения, если это необходимо, т. е. насыщают каждый элемент модели информацией для последующей работы с ней, например, требуемой исполнителям для реализации проекта (характеристики материалов, их количество, время выполнения и др.).

При этом студенты выполняют **качественную реалистичную визуализацию** средствами указанных программ, а также используя возможности *Autodesk 3D Max*, *Autodesk Maya*, *SketchUp*, *Corona Renderer*, *Adobe Photoshop* и других. Многие программы имеют очень мощный инструментальный аппарат для создания именно реалистичной визуализации (ил. 2).

На заключительном этапе студенты разрабатывают различные **презентационные материалы**, начиная от слайдов и заканчивая обходами, облётами, в том числе и с использованием VR-очков. При использовании этого функционала у участников возникает ощущение реального присутствия на созданном ими объекте. Многие из студентов с восторгом дорабатывают свои презентационные ролики, чтобы более ярко продемонстрировать преимущества своего проекта, другие с энтузиазмом стараются усовершенствовать непосредственно свою модель и проект в целом (скорректировать объёмы, проработать детали, отрегулировать освещение и т. д.).



Ил. 2. Примеры реалистичной визуализации смоделированных объектов

Следует отметить, что графические программные пакеты *Grasshopper* в связке с *Archicad* и *Revit*, *Dynamo* в связке с *Revit*, а также *3D Max* активно и успешно используются в архитектурных бюро, проектных организациях, дизайнерских студиях по всей России, а также и в других странах.

Индия

Не является исключением и **Индия**, использующая эти программы для разработки проектов с большим количеством элементов сложной геометрии (например, Храм Лотоса, здание «SAHRDC», школа от *Sanjay Puri Architects*,

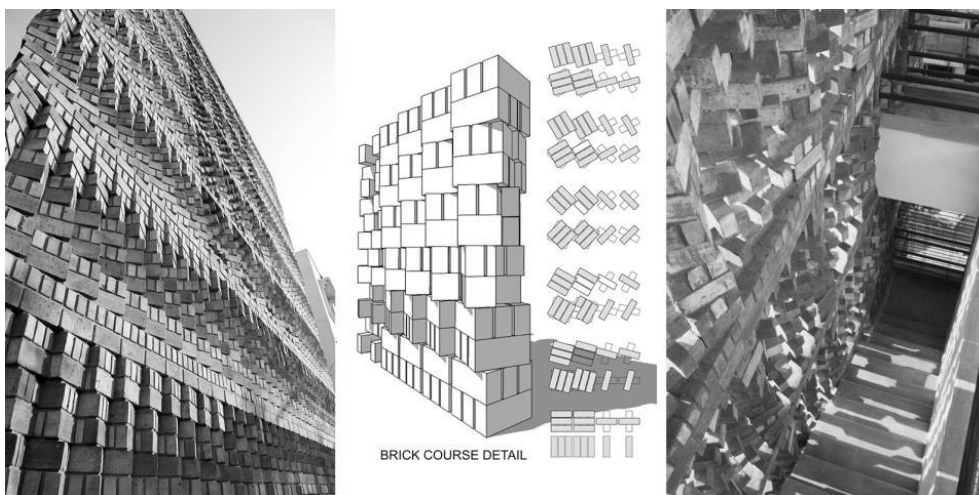
здание «*Cybertecture Egg*» и др.). В Индии это программное обеспечение используется как крупными фирмами с несколькими пользователями, так и небольшими частными практиками.

Храм Лотоса (ил. 3) был построен в 1986 г. в городе Нью-Дели, имеет форму нераспустившегося лотоса с лепестками, располагающимися в три яруса (по девять в каждом). Создание компьютерной модели происходило в течение двух лет, а возведение – в течение шести лет под руководством архитектора Фариборза Сахба. Особенностью сооружения является отсутствие прямых линий. Центральный зал имеет следующие характеристики: диаметр – 75 м, высота – 31 м, вместимость – 1300 мест [7].



Ил. 3. Храм Лотоса в Нью-Дели (Индия)

Здание «SAHRDC» (ил. 4). Пористый кирпичный фасад создан из повторяющихся кубических поворотных модулей. Он пропускает воздух и дозирует естественный солнечный дневной свет, а также создаёт аутентичную архитектурную атмосферу [8].



Ил. 4. Здание «SAHRDC» (Индия)

Современная школа в Индии от *Sanjay Puri Architects* (ил. 5) является энергоэффективным зданием, защищённым от южного солнца благодаря конструкции стен и клиновидных окон [9].



Ил. 5. Современная школа в Индии от Sanjay Puri Architects

Офисное здание «Cybertecture Egg» (ил. 6) было возведено в 2010 г. в комплексе Бандра курла в Мумбаи (штат Махараштра). Представляет собой 13-этажное коммерческое здание [10].



Ил. 6. Офисное здание «Cybertecture Egg» в Мумбаи (Индия)

Основой сооружения является диагональный экзоскелет, который формирует жёсткую конструкцию, позволяющую снизить затраты строительных материалов на его возведение по сравнению с традиционным ортогональным зданием. В «Cybertecture Egg» встроены интеллектуальные системы: ветряные турбины и солнечные фотоэлектрические панели для выработки электроэнергии, система рециркуляции серой воды для озеленения и орошения и другие системы.

Выводы и заключения

Совместное использование графических пакетов *Grasshopper* в связке с *Graphisoft Archicad* и *Autodesk Revit*, *Dynamo* в связке с *Autodesk Revit*, а также *Autodesk 3D Max* осуществляется в крупных и небольших архитектурных бюро и проектных организациях, как в России, так и в Индии. Эти программы позволяют создавать модели объектов сложной геометрии и успешно работать с ними при разработке проектов зданий и сооружений, а также архитектурных форм ландшафта и элементов интерьера. Также полностью удовлетворяют потребностям специалистов творческих направлений архитектурно-строительной области, а студентам программы позволяют развивать способности, не ограничивая при этом творческий потенциал.

Литература

1. *Забродина, Н. А.* Роль компьютерной графики в обучении студентов в области художественных специальностей / Н. А. Забродина // Молодой учёный. – 2017. – № 5 (139). – С 489-492.

2. *Трубова, В. В.* Основные этапы дизайн-проектирования среды / В. В. Трубова, С. Г. Ажгихин // Дизайн и архитектура: синтез теории и практики : сборник научных трудов конференции. – Краснодар, 2017. – С. 475-479.

3. *Паршина, Е. С.* Особенности и принципы ландшафтного освещения / Е. С. Паршина, С. Г. Ажгихин // Дизайн и архитектура: синтез теории и практики : сборник научных трудов конференции. – Краснодар, 2017. – С. 391-395.

4. *Филина, Е. М.* Этапы создания дизайн-проекта в интерьерах частных помещений / Е. М. Филина, М. Н. Марченко // Дизайн и архитектура: синтез теории и практики : сборник научных трудов конференции. – Краснодар, 2017. – С. 491-494.

5. *Шумилов, К. А.* Оптимизация цикла дисциплин, включающих изучение компьютерной графики и компьютерное проектирование / К. А. Шумилов, Ю. А. Гурьева // Актуальные проблемы современного дизайн-пространства : сборник науч. трудов Всерос. науч.-практ. конф. – Санкт-Петербург, 2020. – С. 22-25.

6. *Шумилов, К. А.* О комплексном освоении пакетов визуального программирования для BIM студентами строительных и архитектурных специальностей / К. А. Шумилов, Ю. А. Гурьева // Актуальные проблемы информационно-телекоммуникационных технологий и математического моделирования в современной науке и промышленности : мат-лы I Междунар. науч.-практ. конф. молодых учёных. – Комсомольск-на-Амуре, 2021. – С. 166-168.

7. Храм Лотоса // Википедия : [сайт]. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D1%80%D0%B0%D0%BC_%D0%9B%D0%BE%D1%82%D0%BE%D1%81%D0%B0 (дата обращения: 07.10.2022)¹.

8. ANAGRAM ARCHITECTS : [сайт]. – URL: <http://www.anagramarchitects.com/> (дата обращения: 07.10.2022).

9. SANJAY PURY ARCHITECTS : [сайт]. – URL: <https://sanjaypuriarchitects.com/> (дата обращения: 07.10.2022).

10. Cybertecture Egg // Wikipedia : [сайт]. – URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.a4a238b3-6340354d-e716f072-74722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/Cybertecture_Egg (дата обращения: 07.10.2022)².

¹ В соответствии с ч. 1 ст. 11 ФЗ от 01.07.2021 г. № 236-ФЗ «О деятельности иностранных лиц в информационно-телекоммуникационной сети “Интернет” на территории РФ», Роскомнадзором РФ принято решение об информировании пользователей ru.wikipedia.org, что иностранное лицо, владеющее информационным ресурсом, является нарушителем законодательства РФ. – *Примеч. научного ред.*

² См. сноску 1 на данной странице. – *Примеч. научного ред.*

УДК 378.147(=161.1)(=214.21)

Ю. Н. ВЕТРОВА

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Е. Ю. ЛОБАНОВ

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Проблемы российского дизайн-образования в постковидный период

В статье анализируются изменения, произошедшие в российском дизайн-образовании в 2020–2022 гг., на примере Института дизайна пространственной среды Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (СПбГУИТД). Выявляются как меняющиеся особенности обучения дизайн-проектированию и сопутствующим дисциплинам, так и проблемы, возникшие в связи с изменением учебных планов и внедрением дистанционного обучения. Рассматриваются проблемы, связанные с практической реализацией полученных в ходе обучения навыков.

Ключевые слова: дизайн-образование, пандемия COVID-19, дистанционное обучение, онлайн-мероприятия, гибридное обучение, смешанное обучение.

YULIA N. VETROVA

Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

EVGENIY YU. LOBANOV

Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Problems of Russian design education in the post-COVID period

The article analyzes the changes that have taken place in Russian design education in 2020–2022, using the example of the Institute for Spatial Environment Design, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (SPbSUITD). Both the changing features of teaching design and related disciplines, and the problems that have arisen in connection with changes in curricula and the introduction of distance learning are identified. The problems associated with the practical implementation of the skills acquired in the course of training are considered.

Keywords: design education, COVID-19 pandemic, distance learning, online events, hybrid learning, blended learning.

Пандемия *Covid-19* оказала значительное влияние на разнообразные сферы жизни в 2020-2021 гг. Особенно сильное воздействие карантинных мер получила образовательная сфера. Но, как ни странно, это воздействие не было исключительно негативным. По опыту организации обучения в пандемийный период в Институте дизайна пространственной среды (далее – ИДПС) СПбГУПТД успеваемость по творческим и проектным дисциплинам почти не снизилась, а результативность на защитах выпускных квалификационных работ (далее – ВКР), как ни удивительно, даже отчасти улучшилась (см. табл. 1). Но произошло это, в основном, не в период проведения полностью дистанционных занятий, а с внедрением смешанного (очно-дистанционного) формата обучения.

Таблица 1. Статистика защит ВКР бакалавров ИДПС (2018-2022)

Год	«отлично»	«хорошо»	«удовлетворительно»
2018	42,6%	46,3%	9,2%
2019	52,6%	43,6%	3,8%
2020	62,9%	32,6%	4,5%
2021	67,9%	29,8%	2,3%
2022	74,2%	22,9%	2,9%

С одной стороны, могло показаться, что в 2020 г. была реализована мечта о более гибкой организации образовательного процесса. Во время защит ВКР председатель государственной экзаменационной комиссии (ГЭК) руководил процессом, сидя на залитой солнцем веранде своего загородного дома, а многие студенты подключались к видеоконференции из разных регионов России, – что вплоть до 2019 г. выглядело бы почти как сцена из фантастического фильма. С другой стороны, пандемия выявила ряд проблем, связанных с психологическим состоянием студентов и преподавателей в условиях повышенного стресса и неопределённости. Снижение мотивации к работе, подавленное настроение, неуверенность в завтрашнем дне, – вот далеко не полный список симптомов, проявившихся в разной степени у многих участников образовательного процесса. Только переход к смешанному формату обучения в сочетании с экспериментами в области интерактивных занятий (как очных, так и дистанционных) по настоящему помог повысить результативность в 2021–2022 гг. и сделать настрой студентов, а также преподавателей более позитивным.

Что касается других сфер работы института, то в одних деятельность несколько притормозилась в связи с объективными ограничениями (к примеру, в сфере международного сотрудничества и обучения иностранных студентов, приезжающих по обмену), в других же, напротив, активизировалась (организация конкурсов студенческих проектов, в том числе – с последующей реализацией работ победителей). Тем не менее, уже в 2022 г. на кафедре дизайна пространственной среды начала учиться группа студентов из Китая.

До этого в Институте дизайна пространственной среды был опыт сотрудничества и с индийскими партнёрами. С 2018 г. в рамках Программы междуна-

родной академической мобильности «Сезонная школа» в ИДПС обучались студенты из Университета прикладных наук им. М. С. Рамаи, г. Бангалор, Индия (*англ.* M. S. Ramaiah University of Applied Sciences). Институт принял несколько групп студентов бакалавриата и магистратуры: число студентов в группах варьировалось от 3 до 14 человек. Занятия проводили преподаватели ИДПС на английском языке. Программы разрабатывались различные для каждой группы обучающихся, исходя из уровня подготовки и пожеланий индийской стороны. Особенной популярностью пользовались дисциплины: «Дизайн-проектирование», «Компьютерная графика», «Композиция», «Современные аспекты проектирования интерьеров» и «Коммуникации. Эффективные презентации». Также студентов и руководителей очень интересовало посещение предприятий отрасли, и каждую группу преподаватели вывозили на новое предприятие, показывали и рассказывали о проектировании объектов среды и интерьера. К приёму студентов из Индии привлекали студентов ИДПС, которые рассказывали им о системе обучения в России, помогали им сориентироваться в корпусах университета и организовывали культурную программу, сопровождая индийских студентов в походах в музеи, на выставки, концерты и т. д.

Данная работа осуществлялась в рамках подписанного ректором СПбГУПТД А. В. Демидовым и вице-канцлером Университета прикладных наук им. М. С. Рамаи С. Р. Шанкапалом «Соглашения о сотрудничестве». Предметом Соглашения является установление сотрудничества в сфере академической и научной мобильности студентов, преподавателей и сотрудников вузов-партнёров. Целью Соглашения является развитие взаимовыгодного международного сотрудничества в области науки и образования. Указанное Соглашение предусматривает различные виды и формы деятельности. Для преподавателей и сотрудников: педагогическую деятельность, проведение совместных научных исследований и публикаций, согласование образовательных программ, получение дополнительного профессионального образования, повышение квалификации и др. Для студентов и аспирантов: обмен студентами на равноправных условиях, обучение студентов по согласованным образовательным программам, в т. ч. с возможностью получения дипломов обоих вузов-партнёров, проведение совместных научных исследований и публикаций, прохождение производственных и научно-исследовательских практик и стажировок. Подготовка аспирантов по программам совместного руководства и др. Каждый вуз-партнёр принял на себя обязательства всячески способствовать и развивать в своём вузе предусмотренные Соглашением виды и формы сотрудничества. В рамках указанного Соглашения каждый вуз является независимым партнёром и не получает права действовать от лица другого вуза-партнёра, и не несёт ответственности за его действия.

В июле 2019 г. группа студентов – 14 человек из Индии (*ил. 1*) – приезжала в сопровождении декана Факультета искусств и дизайна, руководителя Департамента промышленного дизайна Г. С. Лохита, который сделал краткую, но познавательную презентацию для студентов и преподавателей ИДПС СПбГУПТД об Университете прикладных наук им. М. С. Рамаи и о дизайне в Индии. Все 14 студентов, участвовавших в указанной программе, активно посещали учебные



Ил. 1. Директор ИДПС Ю. Н. Ветрова с группой индийских студентов

занятия, выполняли домашние задания, с большим интересом осваивали согласованный учебный план, успешно завершили обучение по программе академической мобильности и получили сертификаты, подтверждающие достигнутый ими уровень. Кроме этого, они увезли с собой в Индию багаж прекрасных впечатлений и воспоминаний о времени пребывания в СПбГУПТД и в Санкт-Петербурге [1].

В конце 2019 г. в ИДПС тоже была сформирована группа студентов для поездки на стажировку в Индию в Университет прикладных наук им. им. М. С. Рамаи, но, к сожалению, из-за пандемии коронавируса *COVID-19*, осуществить ответный визит не удалось. Пандемия ворвалась в нашу жизнь стремительно и непредсказуемо, разрушив наши планы. Пандемийный период продолжался вплоть до весны 2022 г., во время которого все поездки были «заморожены». Постепенно мы переходим к дистанционному общению с коллегами и надеемся, что в ближайшее время сможем осуществить и продолжить задуманное ранее. Правда, большинство бакалавров, которые активно занимались приёмом и организацией культурного досуга наших гостей из Индии, уже окончили ИДПС и успешно работают как в нашей стране, так и в странах ближнего и дальнего зарубежья, но некоторые студенты продолжили обучение в магистратуре нашего же института. Уверены, что среди обучающихся в настоящее время студентов найдутся желающие осуществить дальнюю, но интересную и многообещающую поездку в страну, которая близка нам по духу – в

Индию. Отношения России и Индии – устойчиво дружественные, а в экономическом плане взаимно полезные и развивающиеся.

В постковидный период в Институте дизайна пространственной среды произошёл ряд позитивных изменений, а также появились новые достижения в творческой сфере. Особенно приятно отметить два больших реализованных проекта, разработанных студентами ИДПС для университетской Точки кипения «ПромТехДизайн». Это площадка предназначена для объединения студентов, преподавателей, представителей бизнеса и органов власти, учёных и общественных деятелей для продвижения инновационных проектов по цифровому дизайну, образовательных программ, стартапов, тестирования цифровых технологий. Под руководством доцентов А. Н. Фешина, Р. Й. Швабаускаса и А. В. Зуева были выполнены несколько проектов реорганизации пространств 1 этажа учебного корпуса на Садовой ул., д. 54; был проведён конкурс, по итогам которого победителями были признаны Полина Смирнова и Ольга Белоцкая (руководитель – доцент А. В. Зуев). Они же участвовали в реализации проекта [5]. В конкурсе на лучший проект интерьера второго пространства – лаборатории Точки кипения «ПромТехДизайн» на Вознесенском пр., д. 46 – победили Татьяна Атюкина и Мария Дубровина (руководитель – доцент Р. Й. Швабаускас). В ноябре 2021 г. состоялось торжественное открытие этого пространства.

В начале 2022 г. институт постепенно возвращался к привычному графику работы, хотя ведение ряда занятий продолжалось в дистанционном режиме. Студенты под руководством своих преподавателей активно участвовали в различных конкурсах. В частности, в марте три команды старшекурсников на протяжении трёх недель выполняли эскизные проекты для зоны международных вылетов аэропорта Пулково, разрабатывая схему размещения функциональных блоков с обозначением основных путей движения пассажиров и персонала, детской зоны, концептуальное оформление общественного пространства фудхолла и его визуализацию [6]. Презентация проектов проходила в Точке кипения «ПромТехДизайн». Там же, но уже в мае, прошли защиты конкурсных проектов реконструкции Центральной районной библиотеки им. Л. Соболева [7].

На кафедре дизайна оборудования в средовых объектах Института дизайна пространственной среды с 2022/2023 учебного года началось обучение по новому профилю подготовки «3D промышленный дизайн и инжиниринг» направления бакалавриата 54.03.01 «Дизайн». Это совместный проект Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, Санкт-Петербургского союза дизайнеров и студии *FORMA Industrial Design*, направленный на подготовку высококлассных промышленных дизайнеров для отечественных предприятий с учётом всех реалий российского рынка. Выпускники получают все важнейшие знания, умения и навыки, необходимые для создания новых продуктов, причём не только с точки зрения эстетики, но и эргономики и производственных технологий [8].

В целом, одним из главных противоречий российского дизайн-образования (особенно в области средового дизайна) является дисбаланс между большим количеством выпускников соответствующих кафедр (в одном только Санкт-Петербурге каждый год выпускаются сотни бакалавров и десятки маги-



Ил. 2. Студенты и преподаватели СПбГУ и СПбГУПТД на выезде в г. Сольвычегодске

стров соответствующих профилей) и крайне малым числом решённых проблем городской среды. Для улучшения ситуации было бы неплохо расширить конкурс дипломных проектов от Комитета по науке и высшей школе Администрации Санкт-Петербурга (КНВШ), давать больше тем по дизайну среды и дизайну интерьера как от городских комитетов, так и от региональных администраций.

Кроме того, следовало бы организовывать больше городских и межрегиональных конкурсов, а также воркшопов на концепции благоустройства участков среды, реновации кварталов, реконструкции зданий и т. д. В этих мероприятиях могли бы участвовать студенты старших курсов (с 3-го по 5-й). Положительный опыт имеется в межрегиональных конкурсах, проводимых под эгидой Санкт-Петербургского союза дизайнеров в 2018 и 2022 гг. (дизайн-проекты развития территорий в Вилегодском и Котласском районах Архангельской области (*ил. 2*)). Участвовали СПбГУ (Факультет искусств) и СПбГУПТД (ИДПС). В июле 2022 г. завершился межвузовский конкурс «В чем СОЛЬ?», направленный на разработку большой стратегии развития малых сельских территорий Котласского района в области благоустройства и повышения качества жизни на селе. Студентки магистратуры ИДПС СПбГУПТД получили 6 призовых мест (руководитель проектов – доцент Е. Ю. Лобанов) [9]. Проект Софьи Шамановой (Детско-юношеский культурный центр в п. Шипицыно) был выбран под дальнейшую разработку с перспективой реализации.

Сотрудничество ИДПС с Ресурсным центром «Открытый старт», являвшимся одним из организаторов конкурса «В чем СОЛЬ?», продолжается и расширяется. В середине ноября 2022 г. преподаватели ИДПС доцент СПбГУПТД, и. о. заведующего кафедрой дизайна оборудования в средовых объектах Е. Ю. Лобанов и ассистент кафедры дизайна пространственной среды С. А. Шаманова совершили рабочий выезд в г. Котлас, где приняли участие в работе проекта «Коллективный разум – ресурс развития территорий». Были проведены фотофиксация и обмеры нового участка для проектирования культурного центра, исследование окружающей застройки п. Шипицыно. Совместно с руководителем ресурсного центра «Открытый старт» Еленой Николаевной Швайко была изучена документация по участку и намечен план дальнейшей работы. Затем преподаватели ИДПС выступили с докладами о дизайне среды на молодёжном фестивале «*DvinaLive – 2022*», который проходил в центральной библиотеке Котласского района. Кроме этого, 12 ноября 2022 г. в творческом пространстве «ЧасТИЦа» в г. Котлас, ул. Ленина, д. 62, открылась уникальная выставка «Искатели смыслов» Е. Ю. Лобанова и С. В. Витковской, старшего преподавателя СПбГУ. Экспозицию посетила глава Котласского муниципального района Татьяна Валентиновна Сергеева. Вместе с доцентом Е. Ю. Лобановым они обсудили перспективы развития п. Шипицыно и района в целом, вопросы благоустройства и вовлечения местных жителей в процесс проектирования [10].

Таким образом, под влиянием пандемии в дизайн-образовании возникли новые удобные формы взаимодействия преподавателей со студентами и между собой, позволяющие экономить время и пространство, – занятия и мероприятия в онлайн режиме с использованием новых программных продуктов (*Zoom, Teams* и др.). Структура обучения стала более гибкой благодаря смешанному формату: практические занятия (семинары, проектные консультации и т. д.), как правило, ведутся очно, а лекции часто проводятся онлайн и под запись. Это позволяет не ограничивать число слушателей вместимостью аудиторий, а также студенты могут использовать видеозаписи лекций для подготовки к экзаменам и зачётам. Организационные собрания по различным вопросам также часто удобнее проводить онлайн, при этом в них могут участвовать сотрудники, находящиеся в командировках или на строящихся объектах. В целом, можно сделать вывод о том, что смешанный (очно-дистанционный) формат работы в Институте дизайна пространственной среды СПбГУПТД показал свою эффективность в непростых условиях пандемии и может использоваться впредь для решения разнообразных образовательных, творческих и организационных задач.

Литература

1. Вручение сертификатов студентам из Индии по программе «Сезонная школа» // СПбГУПТД : [сайт]. – 2019. – 17 июля. – URL: <https://sutd.ru/idps/announces/events/14807/> (дата обращения: 25.10.2022).
2. Приём студентов из Индии по программе академической мобильности // СПбГУПТД : [сайт]. – 2019. – 8 июля. – URL:

<https://sutd.ru/idps/announces/events/14806/> (дата обращения: 25.10.2022).

3. Реализация программы Международной академической мобильности в ИДПС // СПбГУПТД : [сайт]. – 2018. – 17 октября. – URL: <https://sutd.ru/idps/announces/events/13893/> (дата обращения: 25.10.2022).

4. Программа Международной академической мобильности в ИДПС в действии // СПбГУПТД : [сайт]. – 2019. – 23 декабря. – URL: <https://sutd.ru/idps/announces/events/15209/> (дата обращения: 25.10.2022).

5. Точка кипения – ПромТехДизайн: пространство креативных и цифровых индустрий в СПбГУПТД // СПбГУПТД : [сайт]. – 2020. – 13 ноября. – URL: https://sutd.ru/novosti_i_obyavleniya/announces/16372/ (дата обращения: 25.10.2022).

6. Студенты ИДПС проектируют пространство международного терминала Пулково // СПбГУПТД : [сайт]. – 2022. – 02 марта. – URL: <https://sutd.ru/idps/announces/events/19189/> (дата обращения: 25.10.2022).

7. Студенты ИДПС – авторы проекта реконструкции Библиотеки имени Соболева // СПбГУПТД : [сайт]. – 2022. – 20 мая. – URL: <https://sutd.ru/idps/announces/events/18981/> (дата обращения: 25.10.2022).

8. Новая образовательная программа // СПбГУПТД : [сайт]. – 2022. – 10 февраля. – URL: <https://sutd.ru/idps/announces/events/18585/> (дата обращения: 25.10.2022).

9. Межвузовский конкурс «В чем СОЛЬ?» // СПбГУПТД : [сайт]. – 2022. – 01 августа. – URL: <https://sutd.ru/idps/announces/events/20021/> (дата обращения: 18.11.2022).

10. Выезд преподавателей ИДПС в Котлас // СПбГУПТД : [сайт]. – 2022. – 17 ноября. – URL: <https://sutd.ru/idps/announces/events/20018/> (дата обращения: 18.11.2022).

**Специфика преподавания мозаичного искусства
в высших учебных заведениях на примере мозаичной мастерской
кафедры монументального искусства СПбГУПТД**

В течение времени обучения на кафедре монументального искусства молодые художники знакомятся с основами большинства прикладных техник монументальной живописи. Изучая мозаику, витраж, роспись, сграффито, шпалеру, горячую эмаль и цветные цементы они приобретают знания и практические навыки необходимые для разработки монументальных проектов. Обучение в мозаичной мастерской проходят студенты, уже овладевшие основами рисунка, живописи и композиции. Оно занимает в общей сложности полтора года и состоит из базового курса и производственной практики.

Ключевые слова: мозаика, мозаичная мастерская, обучение, вуз.

IRINA I. BARANOVA

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**The specifics of teaching mosaic art in higher educational institutions
on the example of the mosaic workshop
of the Department of Monumental Art SUITD**

During the time of study at the department of monumental art, young artists get acquainted with the basics of most of the applied techniques of monumental painting. By studying mosaics, stained glass, painting, sgraffito, tapestries, hot enamel and colored cements, they acquire the knowledge and practical skills necessary to develop monumental projects. Students who have already mastered the basics of drawing, painting and composition are trained in the mosaic workshop. It takes a total of one and a half years and consists of a basic course and work experience.

Keywords: mosaic, mosaic workshop, training, university.

Обучение в мозаичной мастерской кафедры монументального искусства СПбГУПТД проходит в тесной взаимосвязи с другими изучаемыми предметами. Знакомство студентов с мозаичным искусством начинается на четвёртом курсе, когда они уже овладели основами базовых художественных дисциплин: рисунка, живописи и композиции. При этом целью обучения будущих художников-монументалистов в мозаичной мастерской является изучение основных принципов построения мозаичного изображения, понимание которых позволит им создавать проекты собственных мозаичных произведений, а не получение



Ил. 1. Византийская мозаика. VI в. н. э.



Ил. 2. М. Иванова. Учебная копия. 3-й курс

ими полноценного профессионального образования в сфере мозаики. Создание мозаики – сложный технологически процесс и художник-монументалист должен понимать основные принципы построения мозаичной плоскости из отдельных модулей, особенности визуального восприятия различных материалов, уметь определять оптимальную технологию мозаичного набора и монтажа мозаики на объекте в каждом конкретном случае. Базовые знания о мозаичной технике позволяют художнику-монументалисту решать эти задачи, однако мастер-мозаичист – это отдельная самостоятельная профессия, для обучения которой требуется гораздо больше времени. В статье рассматривается подход в обучении мозаичному искусству будущих художников-монументалистов, отличающийся от традиционного обучения мастеров мозаичистов.

Относительно молодая кафедра монументального искусства СПбГУПТД наследует образовательные традиции Санкт-Петербургской академии художеств и Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. С самого основания кафедры её преподавателями являлись выпускники двух этих прославленных учебных заведений. Мозаичную традицию кафедра монументального искусства ведёт от мозаичной мастерской Санкт-Петербургской академии художеств (при этом программа значительно расширена, что стало возможно благодаря большому количеству времени в учебном процессе, отводимому на изучение прикладных техник).

Как и в монументальных мастерских академии, основой обучения, первым заданием, является аналитическое копирование (ил. 1, 2).

Целью таких заданий является не буквальное повторение образца «камень-в-камень», а изучение принципов построения мозаичной плоскости. Студенты выполняют реплики фрагментов исторических, преимущественно античных, мозаик в удобном для работы формате, как правило не превышающем 60 см по большей стороне, что позволяет выполнить задание в течение семестра. В учебной реплике допускается увеличение модуля относительно историче-

ского образца, если это не приводит к существенному искажению изображения. Наиболее часто этот приём применяется для ускорения набора фоновых частей мозаики. Средний размер модуля, с которым работают студенты, составляет 10×10 мм, что учитывается при выборе образца для копирования.

В некоторых случаях происходит замена аутентичного материала на тот, которым студент располагает в данный момент. Так как основной задачей курса является овладение студентом принципами построения мозаичного изображения, то замена материала при соблюдении основных тональных отношений оригинала является допустимой. Чаще всего для выполнения этого задания выбираются фрагменты античных мозаик и, следовательно, основным материалом для его выполнения является натуральный камень. Само задание выполняется в технике прямого набора на постоянный грунт, что является органичным для античных мозаик [1], однако все материалы студенты используют современные, такие, какие они использовали бы сегодня для выполнения мозаики в этой технике.

Любой мозаичный набор, в том числе выполняющийся по историческому образцу, начинается с создания рабочего картона. В случае с аналитической учебной копией такой картон выполняется с учётом всех изменений, которые студент планирует внести в оригинал: материала, размера модуля и композиции.

После выполнения копийного задания приходит время выполнения мозаик по собственным эскизам, и этому посвящён второй семестр отведённого на основной курс мозаики учебного года. Часто для этого задания берётся фрагмент эскиза мозаики, выполненного студентом для семестрового проекта по дисциплине «Проектирование». Учебный год строится таким образом: в первом семестре студенты выполняют аналитическую копию античной мозаики и параллельно по дисциплине «Проектирование» разрабатывают проект мозаики для общественного пространства, включающий в себя эскиз и картон фрагмента в масштабе 1:1. Во втором семестре по этому картону выполняется мозаика. Для выполнения этого задания выбираются новые для студента техника и материал: обучающиеся знакомятся с техникой набора на временный грунт и современной смальтой, производимой по стекольным ГОСТам. Ограниченность времени не позволяет всем студентам поработать со всеми существующими видами мозаичных грунтов, однако задания в группе распределяются таким образом, чтобы студенты одновременно работали с разными видами временных грунтов и переводили потом свои мозаики на разные виды постоянного грунта [3]. Таким образом получается познакомить будущих монументалистов с большим количеством современных материалов (ил. 3, 4).

На изучение мозаичной технике в рамках курса «Технологии художественного производства» отводится один год, в течение которого выполняется два задания: аналитическая копия исторического образца из натурального камня в технике прямого набора на постоянный грунт и мозаика из смальты по собственному эскизу в технике прямого набора на временный грунт. На следующий учебный год после завершения основного курса мозаики студенты проходят производственную практику, в ходе которой нередко получают возмож-



Ил. 3, 4. Д. Волкова. Перевод на постоянный грунт (железобетон)
мозаики по собственному эскизу

ность поработать на действующем мозаичном производстве. Так, в 2021–2022 гг. студенты кафедры проходили мозаичную практику, работая над мозаиками для фасадов храма Александра Невского в Челябинске, а также на нескольких частных объектах.

Выпускники кафедры и студенты работают бок о бок на реализуемых мозаичных объектах, получают практический опыт в производстве и монтаже мозаики, завязывают знакомства в профессиональной сфере, которые в будущем помогают им выстраивать собственную карьеру. Обучение и практические занятия в мозаичной мастерской кафедры позволяют им детально изучить все этапы мозаичного производства, познакомиться с самыми современными материалами и техниками, что является необходимым фундаментом для дальнейшей самостоятельной работы в качестве художников-монументалистов. Кроме того, они получают основы профессионального образования мастера-мозаичиста и могут в дальнейшем продолжить образование в этой сфере, если обнаружат к ней особую склонность.

Литература

1. *Виннер, А. В.* Материалы и техника мозаичной живописи / А. В. Виннер. – Искусство, 1953. – 366 с.
2. *Фролов, В. А.* Петербургская мозаика: город – династия – культура / В. А. Фролов. – Санкт-Петербург : РИИИ, 2006. – 253 с.
3. *Чаварриа, Х.* Мозаика / Х. Чаварриа. – Москва : Художественно-педагогическое издательство, 2007. – 159 с.

УДК 75.021.2:77.04:378.147

В. В. СЕМЁНОВА

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

А. М. ЕГОРОВА

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

Классический этюд и фотоэтюд в обучении и творчестве художника-прикладника

Статья рассматривает положительные и отрицательные стороны усиливающейся тенденции использования фотографии в качестве этюда в обучении студента и творческой работе художника. Авторы отмечают важность сохранения натурной работы на пленэре и делятся практическим опытом её организации.

Ключевые слова: этюд, пленэр, фотография, творческая поездка, зрительный образ, этюдник.

VASILISA V. SEMENOVA

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

ALEKSANDRA M. EGOROVA

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Classical sketch and photo study in the training and creativity of the artist

The article examines the positive and negative sides of the increasing trend of using photography as an etude in the student's education and the artist's creative work. The authors note the importance of preserving full-scale work in the open air and share practical experience of its organization.

Keywords: etude, plein air, photography, creative trip, visual image, sketchbook.

Авторы убеждены, что только та художественная идея состоятельна, которая вдохновлена натурными впечатлениями, поэтому работа с натуры, изучение её есть основа творчества и, тем более, обучения художников всех направлений. Только изучая природу, пытаясь передать образ, совокупность её качеств или, наоборот, вычлняя то или иное качество в отдельности, можно накопить и подпитывать ту базу, на которой основывается собственное творчество художника. Таким образом, рисование натуральных этюдов – это обязательная составляющая творчества и совершенно необходимая – обучения художника. Однако,

если для художника-станковиста этюд может быть не только сбором материала, подготовкой к основному произведению, но и самоценной работой [1]; то для художника-прикладника этюд – это всегда сбор материала, подготовительный этап (именно поэтому так велик соблазн заменить этап натурального рисования фотофиксацией).

В качестве примера для рассуждений авторы взяли работу на пленэре: пейзаж и городской пейзаж, хотя всё ниже сказанное можно экстраполировать на любую работу с натуры.

Не секрет, что в наше время цифровых технологий и, как следствие, доступности высококачественной цветной фотографии у студентов всё больше наблюдается тенденция заменить работу по учебной программе на пленэре срисовыванием с фотографии. Можно ли только обвинять студентов в лени и жульничестве или следует разобраться в причинах этого явления и постараться с одной стороны вернуть студентов на пленэр, а с другой стороны научить их пользоваться фотографией в творческой работе для создания художественного образа.

Почему всё-таки нельзя отказываться от работы на натуре? Допустим, вы поехали в путешествие; если вы не возьмёте с собой хороший фотоаппарат, а возьмёте только альбом для зарисовок, ваши товарищи как бы не усомнились в вашей адекватности. Лишить себя возможности привезти столько документального материала из далёкой поездки, который можно использовать в творческой работе, было бы неразумно. Однако, если в путешествии вы не писали этюдов и не делали зарисовок, вас ожидает разочарование: привезённые вами фотографии окажутся в значительно степени не похожими на то, что вы там видели. Вернее сказать, на тот образ, который у вас сложился в результате поездки.

Этюды, напротив, будут точно передавать впечатления, но будут лишены большой информационной ёмкости фотографии. Возникает парадокс, существует как бы две правды: правда этюда и правда фотографии. Иначе говоря, человек и фотоаппарат видят по-разному, зрительный образ не совпадает с изображением, возникающим на сетчатке нашего глаза, которое очень близко к фотографическому изображению.

Не претендуя на глубокое исследование в области психологии и физиологии зрения [2], рассмотрим некоторые расхождения зрительного образа (зрительный образ в данном случае не надо путать с художественным образом) с фотографическим изображением.

В качестве примера того, как «видит фотоаппарат» и как видит художник, приводим небольшую подборку натуральных этюдов и фотографий, выполненных с этих же мест во время работы над этюдом; отличия очевидны (*ил. 1*).

Зрительный образ [3] – это образ суммарный, то, из чего он складывается, – это сумма множества взглядов, брошенных на природу. Когда художник рисует пейзаж, он создаёт «образ места». Этот «образ места» благодаря отбору эмоциональных акцентов, расставляемых художником, исключению деталей, несущественных для данного отображения действительности и выделению деталей, подчёркивающих данный образ, отличается от фотографии. Фотоизображение лишь фиксирует природу со всеми нужными и ненужными подробно-



Ил. 1. Различия и соответствие этюда и фотографии

стями. Это же касается не только физических объектов, но и тональных отношений и цветовой передачи. Динамический диапазон глаза значительно больше, чем сенсора камеры и, как правило, фотоаппарат либо засвечивает светлые области, тогда чётко прорисовываются тёмные участки; либо, если мы ставим фокус на светлые участки, то тёмные области сливаются в один сплошной силуэт. Художнику же не составляет труда нивелировать и написать в отношениях и с достаточной прорисовкой как светлые, так и тёмные участки. То же можно сказать и о цвете: фотография не всегда может передать как общее колористическое настроение, так и отдельные цветовые акценты, всплески красок.

Также фотография имеет определённую глубину резкости и либо всегда чётко рисует и удалённые, и близкие объекты, либо размывает передний или дальний план – в любом случае роль играет только расстояние до объекта. Художник же способен выборочно делать акцент на предметах, независимо от расстояния (например, дом на дальнем берегу озера и цветок на переднем плане сделать одинаково чётко и проработано, чего сложно добиться с помощью фотографии) и объединять их в одну картину. Кроме того, роль играют перспективные поправки. Человек, в отличие от фотоаппарата, увеличивает дальний план, уменьшает передний, не замечает сферической перспективы и вообще способен менять масштаб предметов в зависимости от их смысловой значимости.

Важность работы с натуры, казалось бы, очевидна, особенно в период обучения. Почему же студенты всё чаще прибегают к срисовыванию с фотографий и избегают пленэрной работы? Конечно, обыкновенная лень и желание облегчить себе студенческую жизнь, бесспорно, присутствуют. Но во всём ли виноваты студенты? Нам кажется, основную роль играет организация учебного процесса. Нечёткая постановка задачи: в качестве отчёта у студента требуют эффектную картинку, а не сам факт реально проведённой пленэрной работы. Как правило, требуется большой размер, выгодно смотрящийся на обходе. Такой размер весьма сложен для работы на открытом воздухе. При просмотре этюдов преподаватели зачастую закрывают глаза на то, что работа выполнена с фотографии, хотя это очевидно. Также, что греха таить, преподаватель ленится идти вместе со студентами на пленэр, а отпускает их на самостоятельную работу, ограничиваясь впоследствии лишь просмотром выполненных работ. Нам кажется очень важным сохранение именно пленэрной работы. Размер этюдов должен быть сокращён и лежать в пределах от 20 × 30 до 10 × 15 сантиметров. И главным критерием зачёта должно стать условие выполнения задания с натуры. Параллельно с этим должна ставиться задача создания творческой композиции, выполненной в мастерской на основе натурального этюда, и при этом (при выполнении тематической композиции) возможно использование фотографии, как «зацепки» для глаза и источника информации о некоторых деталях, которые не зафиксировались в натурном этюде. Подобные задания должны чётко разграничиваться с натурными этюдами и оцениваться отдельно.

Также несколько слов стоит сказать о технической стороне работы на пленэре. Дело не всегда только в неправильной постановке или восприятии студентами поставленной задачи, но также в физическом и моральном комфорте выполнения пленэрных работ с натуры. Если за городом на природе художник в большинстве случаев может исполнять этюды большого формата с натуры: природные просторы, доброжелательность и малочисленность публики не отвлекают художника и дают ему сосредоточиться на работе, то в условиях же городской среды иногда даже чисто физически невозможно встать с большим этюдником в том месте, которое хочется запечатлеть, не говоря уже о моральном дискомфорте от большого количества людей, которые не всегда приветливы и в городе, как правило, более бесцеремонны. Выход из данной ситуации видится в рисовании работ маленького формата с использованием оборудова-

ния, которое придумали и использовали наши предшественники – художники XIX – начала XX в.: компактные этюдники, надевающиеся на палец, вмещающие все материалы (и кисти, и краски, и палитру, и разбавители, и основу для написания картины). Эти компактные коробочки художники могут всегда носить с собой, что очень удобно как для запланированного выхода на пленэр, так и для спонтанного живописного изображения понравившегося места.

Большинство современных студентов очень любят скетчбуки. Почти каждый учащийся делает графические зарисовки окружающей среды и демонстрирует нарисованное в блокноте. Многим не приходит в голову, что рисование красками может быть такое же компактное, удобное и легко доступное, как зарисовки в альбоме: по принципу скетчбука можно привить любовь к живописи. Можно научить студента, что для этюда может быть достаточно восьми красок. Всё это, будь то акварель, гуашь, темпера или масло легко пакуется в небольшой объём этюдника-коробочки.

Неразумно и невозможно бороться с использованием фотографии в работе студентов в наше «цифровое» время. Иван Иванович Шишкин советовал художникам использовать фотографию в подготовительной работе [4]. Примеров использования фотографии в творчестве больших мастеров множество. Это и «На Руси» Нестерова [5], и «Сирень» Врубеля [6]. Множество портретов работы Энгра, Зарянка выполнены с помощью фотографии, так же, как и многие из композиций Альфонса Мухи [7]. В этой связи полезно вспомнить замечание Врубеля о том, что надо уметь пользоваться фотографией: «Помнишь, в Риме я часто при написании панно прибегал к фотографии, пусть мне кто-нибудь укажет места, которые я делал с фотографии, от тех, что делал от себя; стало быть, я не копирующий был, а оставлял фотографии позади» [6].

Научить студента видеть за фотографией реальность и как бы вспоминать эту реальность, работая над композицией, а не быть «рабом» цифрового изображения – одна из задач обучения, выполнить которую можно только набрав большой опыт работы с натуры.

Авторы не ставят своей целью противопоставить рисованный этюд фотографии или категорически запретить пользоваться фотокамерой, наша задача, учитывая современный технический прогресс, – научить студента разумно применять в творчестве соответствующие технологии. Фотографией пользовались и будут пользоваться, но на первом месте обязательно должна стоять предшествующая натурная работа, пусть небольшого размера, пусть даже не очень проработанная и даже кратковременная. Было бы весьма разумно, чтобы ученик поработал с натуры и сделал фотофиксацию соответствующего объекта рисования. Не надо пытаться заменить рисованный этюд, создать с помощью фотографии целую композицию. Роль фотоэтюда должна отводиться к документу, содержащему сведения об отдельных деталях натуры, о множестве подробностей реальности. Что же касается композиции, цветовых отношений, разного начала – это всё должно быть в натурном этюде. Надо чётко объяснить студенту и поставить перед ним задачу так пользоваться фотографией.

Практический опыт показывает, что наилучшие результаты использования фотографии в художественной работе достигаются тогда, когда студент

сначала выполняет натурный этюд, после делает фотографии, затем начинает работу над композицией. В результате проделанной работы убеждается, что ему не хватает материала и ещё раз идёт фотографировать, но фиксирует уже осознанно: только те узлы и фрагменты, зрительной информации о которых ему не хватает. Такой ход ведения работы делают фотоэтюды настоящим помощником, а художника не превращает в раба фотографии.

Хотелось бы предостеречь художника от высокомерного взгляда на фотографию и фотографов. Следует изучать литературу о фотографии, для того чтобы в полной мере овладеть фотоаппаратом – как инструментом работы над произведением. Зная предел возможностей инструмента, его недостатки, можно научиться использовать все мощности (и низводить к минимуму слабости) техники [8].

Всё выше сказанное в ещё большей степени нужно соотносить с работой художника-прикладника, так как он отталкивается, придумывает и создаёт свои композиции на основе реальных образов окружающей действительности, превращая их в декоративные композиции. Особенно остро это обстоятельство проявляется в работе художника-текстильщика: большое количество мотивов как в серийных изделиях, так и в уникальной продукции, основаны на объектах флоры или фауны. Наверное, каждый художник замечал, что в рукотворном произведении фиксируются не только композиция, отношения, детали и т. п., но и нечто невещественное: то настроение, с которым выполнялось произведение, те мысли, которые возникали у автора, то эмоциональное состояние, в котором находился в тот момент художник. То непередаваемое ощущение момента, которое известно только автору этюда, и которое со временем забывается. Но при взгляде на этюд ощущение это опять возникает в памяти, и пусть никому, кроме автора, оно не известно и не станет известно. Те мысли, настроения и идеи – вся та информация – в этюд закладывается (и не может быть удержана фотографией) и может быть из этюда извлечена при просмотре. И пусть эта информация не несёт конкретных сведений об изображаемом объекте, но она опосредованным образом может повлиять на развитие идей произведения. Тенденция заменить фотоэтюдом рисованные натурные этюды приводит к более механистическим и бездушным композициям, настоящее чувство фиксируется только рисованием, только через «карандаш» или «кисть» можно прочувствовать образ. Фотоэтюд правомерен существовать, но он должен занять своё определённое место в работе и обучении художника-прикладника: фиксации деталей, подробностей, мелочей – фиксация которых очень трудоёмка; фотография может облегчить выполнение ремесленной части работы.

Фотоэтюд идёт после этюда классического. Когда изучены все сильные и слабые стороны фото-инструмента, когда умешь видеть отличия фотоизображения от того образа, который нужно передать, – тогда фотография становится помощником, а не заменителем натуры. Рисованный этюд и фотоэтюд идут параллельно друг другу, при правильном подходе каждому из них отводится своё время и свои задачи, и в таком случае эти два способа фиксации натуры ведут к созданию профессионального убедительного произведения любого изобразительного искусства и ДПИ, в частности.

Литература

1. Актуальные проблемы монументального искусства : сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной. – Санкт-Петербург : СПбГУПТД, 2020. – 554 с. : ил.
2. Дружинин, В. Н. Психология общих способностей / В. Н. Дружинин. – Санкт-Петербург : Питер, 2007. – 368 с. : ил.
3. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм. – Москва : Прогресс, 1974. – 392 с. : ил.
4. Иван Иванович Шишкин [Текст] : Переписка. Дневник. Современники о художнике / [Сост., вступ. статья и примеч. И. Н. Шуваловой]. – Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1978. – 463 с., 25 л. ил. – (Мир художника).
5. Нестеров, М. В. Письма : Избранное / М. В. Нестеров; [Вступ. ст., сост., коммент. А. А. Русаковой]. – [2-е изд., перераб. и доп.]. – Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1988. – 534, [1] с., [21] л. ил.
6. Врубель. Переписка [Текст] : Воспоминания о художнике / Вступ. статья Э. П. Гомберг-Вержбинской и Ю. Н. Подкопаевой ; Коммент. Э. П. Гомберг-Вержбинской, Ю. Н. Подкопаевой, И. Н. Карасик. – Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1976. – 383 с., 33 л. ил.
7. Альфонс Муха / под ред. Сары Муха. – Москва : Магма, 2006. – 160 с. : ил.
8. Хеджкоу, Д. Искусство цветной фотографии : [пер. с англ.] / Джон Хеджкоу. – Москва : Планета, 1981. – 240 с. : цв. ил.

Преподавание колористики как пространственного понятия

В статье автор акцентирует внимание на таких аспектах, как: использование наследия 1920-х гг. в современном преподавании; анализ объёмных цветовых моделей, их влияние на понимание цвета; метод расширенного смотрения Матюшина и создание таблиц гармоничных цветовых сочетаний; применение понятия о цветовых гармониях в объёмном макете.

Ключевые слова: цветное тело, триада основных цветов, контраст дополнительных цветов, Матюшин.

IRENA L. ZORINA

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Teaching color science as a spatial concept

In the article, the author focuses on such issues as: using the legacy of the 1920s in modern teaching; analysis of volumetric color models and their influence on the understanding of color; Matyushin's method of expanded vision and creation of tables of harmonious color combinations; application of the concept of color harmonies in the volumetric layout.

Key words: color body, triad of primary colors, contrast of complementary colors, Matyushin.

Преподавание колористики для архитекторов и дизайнеров должно учитывать специфику работы с пространством, требуется анализ понятия о цвете в архитектуре, цвете в пространстве. Задания стандартного курса по колористике рассчитаны для дизайнеров, работающих с плоскостью, не помогают осознанию проблем применения цвета в пространстве. Это приводит к страху перед применением цвета в архитектуре.

Поэтому курс, разработанный для Института пространственной среды Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (СПбГУПТД), включает две основных части: изучение цветовых теорий, которые привели к созданию цветовых моделей, и практический курс по развитию цветовосприятия и цветовоспроизведения, с применением в объёмных моделях.

До XX в. главная роль в архитектуре отводится пространству, объёму, пропорциям, а цвет в пространстве – это цвет материала. Общая тенденция

авангарда – обращение к яркости доклассического, архаического, средневекового и народного искусства. Яркие цвета основной триады являются основой цветового решения интерьеров в итальянской архитектуре Раннего Возрождения и в русской архитектуре XV–XVII вв. В архитектуре 1920-х гг. происходит возвращение к триаде основных цветов, что было немыслимым и диким за десятилетие до того. Первые эксперименты делает группа «Стиль»: П. Мондриан вводит понятие неопластицизм, Ритвельд строит красно-синий дом Шредер, Т. ван Дусбург занимается цветовым формообразованием.

«Новая архитектура органически вводит цвет в качестве прямого средства выражения взаимосвязей в пространстве и во времени. Без цвета эти взаимосвязи нереальны, они невидимы. Равновесие органических связей обретает видимую реальность лишь через посредство цвета. Задача современного художника в том, чтобы с помощью цвета создать гармоничное целое в новой четырёхмерной пространственно-временной среде, а не пространство в двух измерениях» [2, с. 255], – пишет в своём манифесте Т. ван Дусбург; он рекомендует использовать пространственный, чистый цвет при создании архитектурных форм.

Использованием цвета в пространстве городской среды занимается К. Малевич; Витебск становится экспериментальной площадкой для супрематических композиций на стенах домов.

В Баухаузе и во ВХУТЕМАСе ведутся последовательные аналитические исследования проблем цвета, его восприятия и преподавания колористики как отдельной дисциплины.

В Баухаузе преподаванием цвета занимался Й. Иттен, в основе его цветовой системы лежит двенадцатичастный цветовой круг, который базируется на трёх основных цветах: жёлтом, красном и синем в их постепенном переходе от одного к другому. На основе этого круга выстраивается цветовой шар с ахроматической осью и полюсами – белым и чёрным. Цвет, двигаясь к центру, теряет насыщенность, двигаясь к полюсу света, становится светлее, к плюсу темноты – темнее. Таким образом, складывается понятие о цветовом теле – объёмной модели, в которой мы можем определить положение цвета как в системе координат. Но впервые такая система координат появилась у других исследователей. Иттен использовал предыдущие исследования и цветовые модели, разработанные в XVIII–XIX вв. Главная заслуга Иттена – в систематизации видов цветовых контрастов.

Художник А. Манселл разработал рациональную цветовую систему с 1898 по 1905 гг., она была опубликована под названием «Система обозначения цветов». Каждый цвет в системе имеет три атрибута: тон (принадлежность к одному из цветов спектра), светлота (насколько он светлый или тёмный) и насыщенность (яркость). Три измерения цвета создают трёхмерную модель. Модель Манселла из идеальной сферы трансформировалась в неправильную объёмную форму, цветовое тело; на основе этой модели выпущен атлас, позволяющий определить положение цвета в системе координат.

В 1916 г. был опубликован «Цветовой букварь» химика Ф. Оствальда, которым были увенчаны поиски цветовой гармонии. Категории цвета по Остваль-

ду – нейтральные (ахроматические), полноцветные (без примесей чёрного и белого), смешанные (с добавлением чёрного и белого). Трёхмерная модель представляет два конуса, соединённых основаниями, вращающихся на ахроматической оси. Цвета этой модели двигаясь от поверхности к оси смешиваются с чёрным и белым в разных пропорциях, отражая многообразие оттенков цвета в природе. «Цветовой букварь» заинтересовал П. Мондриана, он активно использовал его как концепцию цветовой гармонии.

Понятие об объёмной цветовой модели помогает понять положение цвета в объёме цветового тела, степень его насыщенности, светлоты.

Мы уходим от условного плоскостного цветового круга в пространственную систему координат, количество оттенков вырастает и можно установить происхождение каждого из них.

После изучения цветowych теорий мы переходим к практическому курсу. Далее описан ряд заданий этого курса.

1. Контраст тёмного и светлого

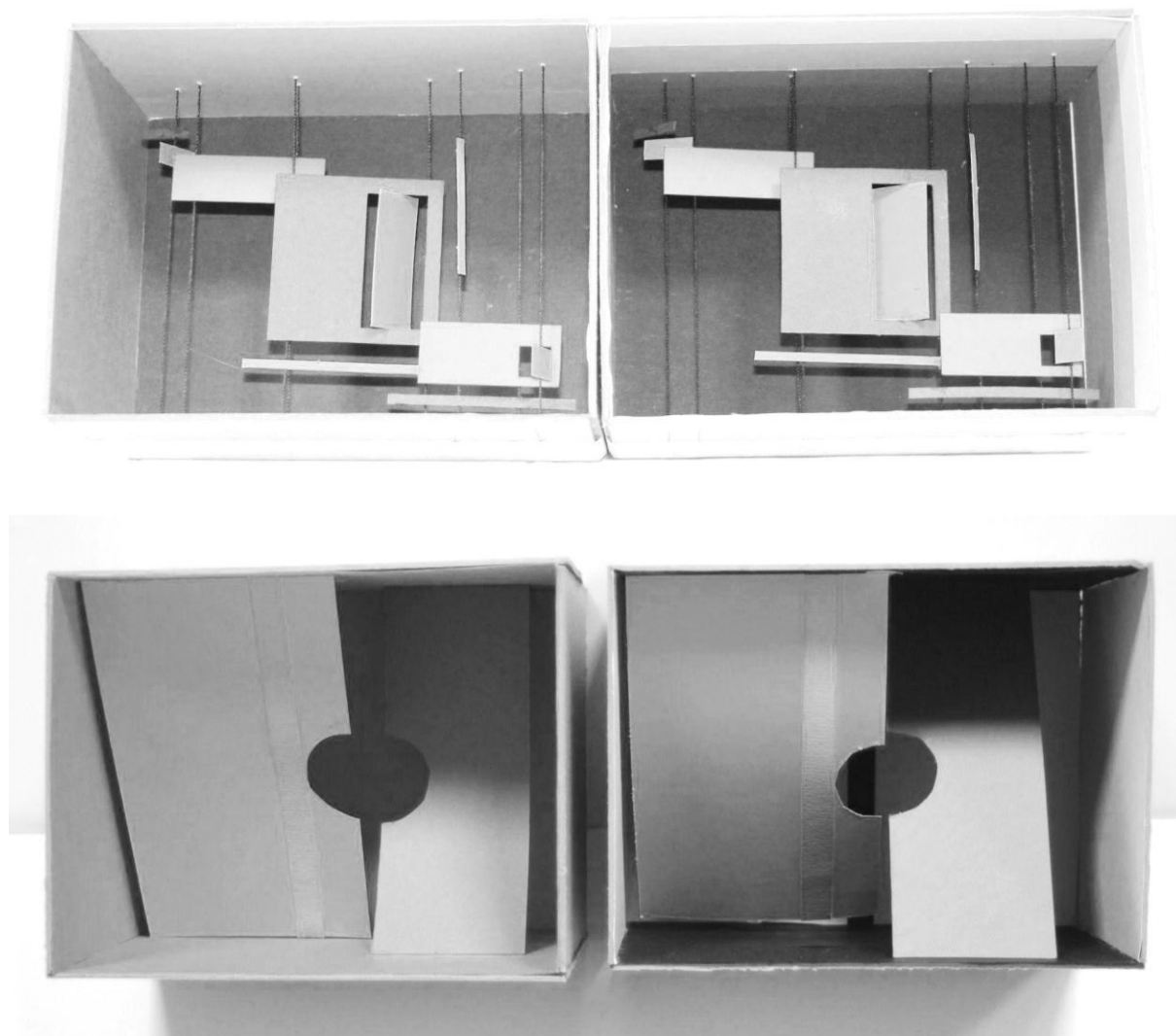
Одно из первых заданий по колористике рассматривает соответствие любых оттенков по светлоте основным цветам спектра – синему, красному, жёлтому. Вначале выполняется ахроматическая шкала из двенадцати оттенков, от белого до чёрного. Контраст между ахроматическими оттенками должен быть одинаковым, постоянным. Жёлтый соответствует третьему оттенку, красный – шестому, синий – восьмому.

В центре формата заданного размера мы помещаем любой из выбранных цветов – синий, красный, жёлтый. А затем вокруг этого цвета помещаются любые оттенки цвета, соответствующие по светлоте его оттенку ахроматической шкалы. Задание выполняется с целью понимания тональности цвета. Тональность цвета позволяет понять его положение в пространстве – приближается к зрителю (жёлтый), стоит на месте (красный), удаляется от зрителя (синий). Подобными экспериментами занимался Т. ван Дусбург, с целью изменения пластики плоской поверхности стены.

2. Таблицы гармоничных цветовых сочетаний

Следующее задание, включённое в цикл преподавания колористики для дизайнеров среды, было разработано под руководством М. Матюшина в ГИНХУКе в 1920-е гг. М. Матюшин и художники братья и сёстры Эндер были сотрудниками «Отдела органической культуры». Отдел исследовал вопросы, связанные с цветом: цвет в различных условиях наблюдения и восприятия, цвет в движении, взаимодействие цвета и звука. Цвет как психофизиологическое явление. Результатом этой работы стал «Справочник по цвету», выпущенный в 1932 г., с таблицами гармоничных цветовых сочетаний. М. Матюшин применил принцип расширенного смотрения, позволяющий воспринимать цвет на физиологическом уровне. Многие упражнения выполнялись с поочерёдно открытыми и закрытыми глазами.

Принцип создания таблиц гармоничных цветовых сочетаний состоит в том, что при расширенном смотрении на прямоугольное пятно цвета заданного тона мы можем закрыть глаза и увидеть цвет противоположный – дополнитель-



Ил. 1, 2. Анализ восприятия триады дополнительных цветов в чёрно-белом и цветном пространстве. Макеты студентов ИДПС

ный к тому, который рассматривали, в виде остаточного изображения. Участникам эксперимента предлагается выбрать несколько цветов цветового круга (примерно шесть) и получить противоположные к ним, поочерёдно рассматривая каждый из взятых цветов. Полученные цвета предлагается фиксировать, закрашивая оттенком цвета такой же формат, который был выбран для первоначального. Получившиеся парные цвета (гармоничные по отношению друг к другу), помещаются в нейтральную среду и подвергаются следующему анализу при расширенном смотре. При закрытых глазах возникает граница между цветами, которую предлагается зафиксировать. Это упражнение можно продолжить с полученными производными оттенками цвета, наблюдая, как пропадает насыщенность цвета при каждом последующем эксперименте.

«Справочник по цвету» был разработан для последующего применения в колористике города. Ученики М. Матюшина – Борис и Мария Эндер использовали принцип создания гармоничных цветовых сочетаний в разработке колори-

стического решения интерьера и экспозиции советского павильона на Международной выставке 1937 г. в Париже.

Упражнения, разработанные М. Матюшиным, позволяют усовершенствовать видение цвета и понять получение цветовых гармоний на физиологическом уровне.

3. Контраст дополнительных цветов

В следующем задании предлагается использовать гармонию дополнительных цветов с добавлением к ним белого и чёрного. Для выполнения абстрактной композиции мы выбираем пару цветов, являющихся дополнительными. Смешивая эти цвета и добавляя к ним белый и чёрный, мы получаем огромное множество оттенков, позволяющее понять объёмность пространства и возможности главного вида цветового контраста – контраста дополнительных цветов.

4. Анализ восприятия триады дополнительных цветов в чёрно-белом и цветном пространстве

Следующее исследование проводится в объёмном макете (ил. 1, 2). В пространство заданного формата параллелепипеда мы помещаем фигуры триады основных цветов или триады дополнительных цветов. Исследуются два пространства – ахроматическое и цветное. Задача – проследить за изменением восприятия цвета объёмных фигур триады основных цветов в зависимости от цветового окружения – ахроматического и цветного. Цвета триады меняют светлоту и теплохолодность в зависимости от среды, в которой находятся. А цветовая насыщенность сильнее в чёрно-белом пространстве. Вторая цель этого задания – анализ цветовых рефлексов в пространственной среде. Рефлекс цветной формы действует сильнее в пространстве ахроматическом. Подобное задание позволяет представлять применение цветовых акцентов в реальном пространстве.

5. Цвет в объёме

Преподавание колористики в Институте дизайна пространственной среды ведётся совместно с курсом пространственной пропедевтики. В курсе пропедевтики основное задание – глубинно-пространственная композиция. Первая часть задания выполняется в виде объёмного макета, затем предлагается исследовать влияние цвета на объём. В задании используется один из видов построения цветовой гармонии, но возможности применения цвета в объёме и пространстве шире, чем возможности применения цвета на плоскости. Но и возможности разрушения объёма и пространства также велики (у многих получается это сделать). В пространстве появляются цветовые рефлексии, создающие объёмную среду.

Цель этого курса – исследование возможностей применения цвета в архитектуре. Большинство архитекторов опасается разрушить архитектурную среду, применяя цвет. Но в мировой архитектуре тренд на использование возможностей цвета для выразительности пространственной среды уже задан, следова-

тельно, сегодняшним студентам придётся найти своё применение в этом процессе.

Литература

1. *Повелихина, А.* Органика / А. Повелихина. – Москва : Московский Центр Искусств, 2001. – 264 с.
2. *Азизян, И. А.* Теория композиции как поэтика архитектуры / И. А. Азизян, И. А. Добрицына, Г. С. Лебедева. – Москва : Прогресс-Традиция, 2002. – 476, [35] с., [32] л. цв. ил. : ил.
3. *Иттен, Й.* Искусство цвета / Иоханнес Иттен ; [пер. с нем. Л. Монаховой]. – 4-е изд. – Москва : Д. Аронов, 2007. – 94, [1] с. : ил., цв. ил.
4. *Бейти, П.* Анатомия цвета : об истории красок и цветовых решений в интерьере / Патрик Бейти ; пер. с англ. Екатерины Петровой. – Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2020. – 351, [1] с. : цв. ил.
5. *Ефимов, А.* Архитектурная колористика [Текст] : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по направлениям «Архитектура» и «Дизайн архитектурной среды» / А. Ефимов, Н. Панова. - 3-е изд., перераб. и доп. – Москва : БуксМАрт, 2021. – 135 с. : ил., цв. ил.

Сегодня о письмах Рабиндраната Тагора

«Письма о России» – сборник подневных текстов известного индийского общественного деятеля, писателя, поэта, композитора Рабиндраната Тагора, сделанных во время визита в СССР. Данная публикация выполнена на основе личных впечатлений, полученных после их прочтения. Материал фокусирует внимание читателя на актуальном для настоящего времени вопросе о персонализации – персонализации отдельного сообщества, учащегося, учителя, художественного произведения, его автора. Персонализация и индивидуализация являются предметом массового запроса в современном мире. Очевидно, что многое в стереотипном отношении к указанным категориям, явлениям, объектам, основанное на предшествующем социальном опыте, сегодня необходимо переосмыслить. Статья является приглашением к диалогу, беседе. Суждения и реконструкции «портретного» в статье субъективны.

Ключевые слова: текст, коммуникация, учитель, обучающиеся, школьник, детский рисунок, художественное произведение, автор, коллектив, индивидуальность, собственное имя, понятия и термины.

OLGA V. POLYAKOVA

Saint Petersburg, Russia

Museum of Pedagogy and Art

Today about the letters of Rabindranath Tagore

"Letters about Russia" is a collection of daily texts by the famous Indian public figure, writer, poet, composer Rabindranath Tagore, made during a visit to the USSR. This publication is based on personal impressions received after reading them. The material focuses the reader's attention on the currently topical issue of personalization. Personalization and individualization are the subject of mass demand in the modern world. Personalization of an individual community, a student, a teacher, a work of art, its author. It is obvious that much in the stereotypical attitude to certain categories, phenomena, objects, based on previous social experience, needs to be rethought today. The article is an invitation to a dialogue, a conversation. The judgments and reconstructions of the "portrait" in the article are subjective.

Keywords: text, communication, teacher, students, children's drawing, artwork, author, collective, individuality, proper name, concepts and terms.

*«Но я ведь читал в книгах, слышал собственными ушами
о “громких затруднениях” этой страны,
и я видел собственными глазами, как они их преодолевают» [4, с. 59].*

Профессия учителя – одна из древнейших и тема учительства затрагивает каждого из нас. За годы педагогической деятельности в системе художественного образования мне приходилось работать с самыми различными текстами. Среди них были учебники, наставляющие методические рекомендации, конспекты уроков, пояснения к программам. Особенное место занимали научно-исследовательские публикации с авторским мнением, обобщениями, а исключительно любимыми всегда оставались педагогические и искусствоведческие эссе.

О современном учителе, о его коммуникативных качествах, располагающих психологических характеристиках, умении донести своё мнение о прекрасном до учащихся и общественности сказано уже достаточно. Находясь в пространстве медиа среды и массовой культуры, реагирующий на всё новое, считывающий на ходу информацию о музейных открытиях, происходящих изменениях, он, педагог-художник, постигает социокультурную действительность АРТ-повседневности.

Высказаться, визуализировать мысли – значит проявить умение ориентироваться в информационном обществе. Сделать это искусно, занимательно, уважительно – показатель настроенности на общепонятную коммуникацию. Речевое поведение, речевой этикет, коммуникационный этикет относятся к критериям, определяющим компетентное содержание в профессиональном педагогическом образовании. Культура речи – гуманитарная дисциплина, осваиваемая студентами на первых курсах. Будущим учителям-предметникам хорошо известно, что «точность словоупотребления – основной закон культуры речи» (Л. Н. Толстой).

Сегодня наши поиски равноценно точного в границах цифрового. Что значат изображения и слова в общепонятной межличностной коммуникации? В речи современника наличествует специфика высокоскоростной массовой интернет-культуры. При помощи чего? Как? На каком языке излагать оптимальнее, учитывая потенциально возможные условия? Заочно, обращая посредством значков, смайлов, косвенно через систему ссылок, виртуально, дистанционно? У современника всё больше потребности в обозначении персонального (адресное сообщение, влияние собеседника, личный взгляд, созданное собственноручно произведение, самопрезентация в сети).

Убедительно? Авторитетно? Актуально? Уверенно? По существу... – эти слова как шахматные фигуры. Их можно переставлять, менять местами и комбинировать. Они окрашены в одинаково вопросительный...

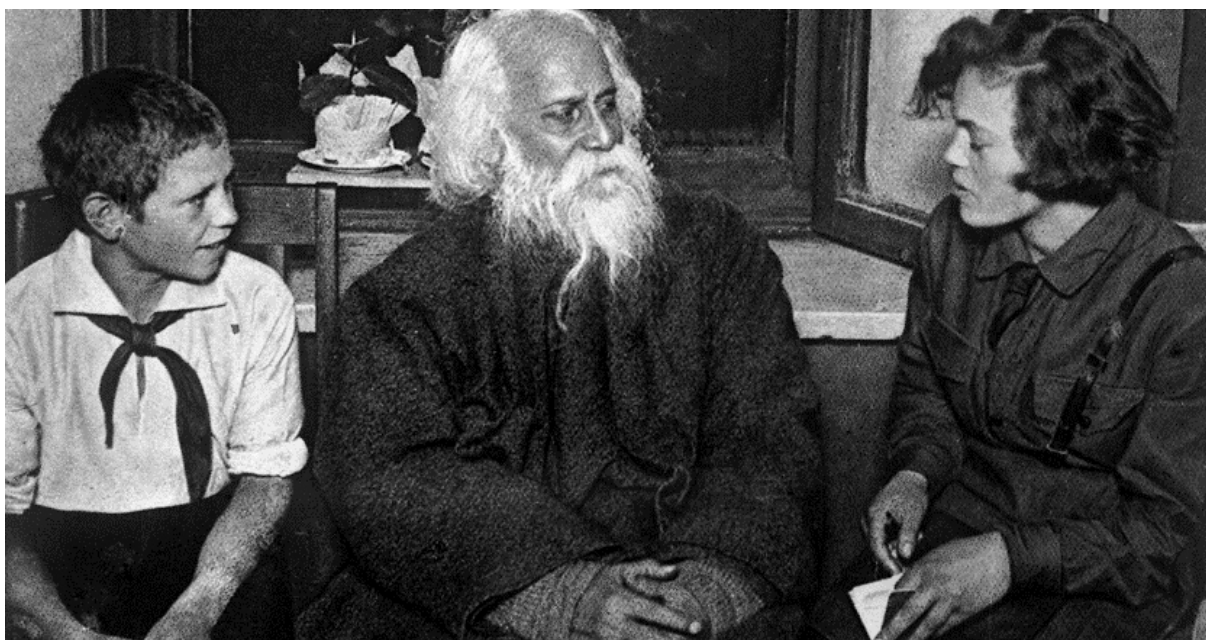
– *Вам нравится?*

– *Мне, да.*

– *Что Вы можете сказать об этом детском рисунке?*

– *Это художественное произведение бесценно, так как на нём изображён тот, кто мне дорог.*

Для чего, к чему, с какой целью здесь о детском рисунке – художественном произведении, если сегодня речь идёт о «письмах» Рабиндраната Тагора?



Ил. 1. Встреча Рабиндраната Тагора со школьниками в пионерской коммуне

В составленных записях во время визита в Россию индийский писатель, поэт, автор многочисленных драм, публицист, художник, активист словесно проиллюстрировал собирательный образ ученика социалистической страны (ил. 1). Наглядны портретные черты мальчиков и девочек, приветствующих гостя «в торжественном молчании» [4, с. 42-47]. Они едины, готовы к деятельностному созиданию, в понятие о котором входят просветительская и общественная сферы. Рабиндранат Тагор воодушевлён целенаправленностью и энергией молодых людей. В своих текстах он неоднократно пишет о принципиальности, характере и без симпатии относится к тем, кто не чувствует ни малейшего желания иметь собственное мнение. Описания помогают вообразить сильных героев и растеряться. Действительно, без декламаций и излишнего красноречия образы выразительны, диалоги однозначны. Последнее и сейчас тренирует волевое слово и, в таком случае, терпеливость для того, чтобы его получить, произнести решительно, главное, понятно для всех, от лица всех. Время путешествий общественного деятеля по стране – время большинства. В нём очевидна унификация школьного.

В дневниковых записях 1930 г. названо единственное имя доктора Петрова, имена школьников отсутствуют. «Я спросил пионеров», «она ответила», «один из мальчиков сказал». Коллективность – своеобразный индикатор исторического периода почти столетней давности. «Затем они захотели показать мне то, что они называют живой газетой <...>. Живая газета напоминает театральное представление. Танцуют с флажками в руках, они поют о том, каких результатов со временем достигнет их страна, механизировав свою экономику. Это стоит посмотреть. Необходимо дать понять тем, кто лишён в жизни необходимых условий...» [4, с. 45].

Тогда принцип коллегиальности распространялся на процесс создания новых объектов творчества, литературно-изобразительного, пластического, пространственно-временного. Стенгазеты посвящались новостям, текущей деятельности и планам на годы вперёд. На театральных сценах воплощались *«творческие искания нового»*, здания музеев не вмещали всех *«стремящихся»*. Поэтому приходилось накануне выходного дня составлять списки посетителей (о Третьяковской галерее). Для творческих дерзаний нового в общественной, в государственной жизни, в искусстве *«революция, изменившая общественный строй, создала безграничное поле»*, как об этом пишет вдохновлённый гость. *«Безграничное»* объяснялось необходимостью распространения по всей территории страны не только задач преобразующих, но и организационных, контролирующих. Известно, что так решались социальные диспропорции. Благополучие государства выражалось в показателях... Ещё в пафосе, ещё в торжественности нового идеологического искусства... И об этом написано не однажды. Но может быть именно тогда что-то осталось незамеченным? *«Общее»* и организованное на основе концентрированных коллективных сил было поставлено перед именами собственными? В 2022 г. вновь об этом переспрашиваем...

В числе событий у гостя – встречи со знаменитостями и представителями науки, образования, организация собственной выставки¹, знакомство с изобразительным искусством детей. *«Я удивлялся, глядя на эти картинки. Они нарисованы по всем правилам, не копии с чего-либо, а плоды их собственного воображения <...>. Чрезвычайно важной чертой здешних школ является метод сопровождения зарисовками того, что они читают. Благодаря этому изучаемый предмет приобретает в воображении рельефные очертания, рисунки тренируют руку и, кроме того, чтение сопровождает радость творчества»* [4, с. 46].

Советские школьники вместе рисовали, ставили пьесы, ходили в театр или кино, читали книги, рассказывали, спорили, устраивали литературные и научные собрания. Тагор был взволнован, видя общее стремление к созиданию и творчеству. Через четыре года, в 1934 г., в столице на афише (ил. 2) впервые появится: *«Международная выставка детского рисунка»*.

Действительно, во время становлений школы всего коллективного происходили передовые изменения, ставившие перед каждым педагогом задачи реализации заявленных ценностей. Значение выставки, важнейшего события для художественного образования, трудно переоценить [1].

Тогда, осенью 1930 г., Рабиндранат Тагор отметил, несомненно, положительные качества сплочённой организации дружных детей.

А задолго до поездки гостем из Индии были сложены поэтические строки о детях. И в них они едины, удивительны. Дети – часть неизмеримой Вселенной:

¹ Открытие выставки состоялось 17 сентября 1930 г. в Государственном музее нового западного искусства с пятитысячным числом посетителей.



Ил. 2. Афиша первой выставки детского рисунка 1934 г.

*«На морском берегу бесконечных миров
встречаются дети...
Беспредельное небо неподвижно над головами
и бурны беспокойные воды.
На морском берегу бесконечных миров встречаются
с криками и плясками дети.
Они строят себе домики из песка
и играют пустыми раковинами.
Из листьев опавших они сплетают себе лодьи
и, пускают их в необъятные глубины.
Дети играют на морском берегу миров.
Они не умеют плавать, не умеют
закидывать сети. Искатели жемчуга
опускаются на дно морское за жемчугом,
купцы плывут на своих кораблях, а дети собирают камешки
и снова разбрасывают их. Они не ищут
скрытых сокровищ, не умеют закидывать сети» [3, с. 9].*

Сентябрьской осенью путешественник находит особенный лирический образ России. В описании много черт индивидуальных. «Вот она – Россия. Из окна дома, расположенного под Москвой, я смотрю на открывающуюся моему взору картину. Насколько хватает глаз видны леса, поднимающиеся волнами, тёмнозелёные, светлозелёные, лиловатые, зеленовато-жёлтые. Далеко на краю леса цепь деревянных избышек. Около десяти часов; небо затянуто тучами, но дождя не будет; верхушки стройных тополей колышет ветер» [4, с. 13].

В XXI в. безгранична виртуальная Вселенная. В множественных интернет-форумах, блогах мы обнаруживаемся и обнаруживаем интерактивное сценическое. Уже не «с флажками в руках» мы создаём перформативное с программируемой атрибутикой. Мы впитываем опыт прошлого и готовы к дискуссиям, готовы танцевать. Мы едины и нас в разы больше. В наступившем столетии выставочными пространствами становятся города. В информационное столетие мы, учителя и учащиеся, взрослые и дети, обозначаемся экспрессивными никнеймами, выразительными именами. И, возможно, поэтому, в двадцать первом веке, глядя на детский рисунок, мы всё чаще настойчиво произносим:

– *Что Вы можете сказать о произведении этого автора?*

Литература

1. Великий сын Индии Рабиндранат Тагор в СССР (1961) [Кинофильм] : док. фильм / реж. М. Володарский . – Москва : Производство центрального телевидения, 1961. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://my.mail.ru/mail/cyrella/video/10954/29938.html> (Дата обращения: 01.11.2022).

2. Копцева, Т. А. Советский раздел Международной выставки детского рисунка 1934 года / Т. А. Копцева // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2015. – № 2. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.art-education.ru/en/node/1744> (Дата обращения: 01.11.2022).

3. Тагор, Р. Лунный серп : [Поэмы о детстве] / Рабиндранат Тагор; Пер. М. Ликиардопуло. – Москва : В. Португалов, 1914. – 90 с., 1 л. фронт. (ил.), 7 л. ил. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.roerich-izvara.ru/indian/tagore-lunar-sickle.htm> (Дата обращения: 01.11.2022).

4. Тагор, Р. Письма о России [Текст] / Рабиндранат Тагор; Пер. с бенгал. [и предисл. М. Кафитиной]. – Москва : Гослитиздат, 1956. – 79 с. – [Электронный ресурс]. – URL: https://istoriki.su/istoricheskiemy/mir_i_sovetski_soyuz_v_1930-h_godah/450-rabindranat-tagor-pisma-o-rossii-1956.html (Дата обращения: 01.11.2022).

Значение коротких зарисовок в процессе обучения художников-монументалистов

Цель статьи – выявить определяющую роль коротких зарисовок, набросков в формировании творческих умений и художественного видения у студентов, будущих художников-монументалистов. В статье обозначаются виды и функции коротких зарисовок. Автор акцентирует внимание на характере линии для каждого из видов зарисовок и используемых материалах. Особое внимание уделено вопросу копирования зарисовок, набросков выдающихся мастеров прошлых эпох – как важном этапе в формировании будущего художника.

Ключевые слова: зарисовка, набросок, зарисовка по памяти, зарисовка с натуры, линия, линейный набросок, линейно-тоновая зарисовка.

MIKHAIL M. MESHKOV

Russia, Saint Petersburg

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

The importance of short sketches in the process of teaching muralists

The purpose of the article is to identify the defining role of short sketches in the formation of creative skills and artistic vision among students, future muralists. The article outlines the types and functions of short sketches. The author focuses on the nature of the line for each type of sketches and the materials used. Important attention is paid to the issue of copying sketches of outstanding masters of past eras.

Keywords: sketch, sketch from memory, sketch from nature, line, linear sketch, linear-tone sketch.

Короткие зарисовки в процессе всего обучения играют очень важную роль в формировании будущих художников. И после окончания учебного заведения каждый художник продолжает выполнять короткие зарисовки. Это могут быть как композиционные поиски, так и беглые наброски с натуры, либо по представлению. Как правило, они в творческом процессе имеют большую ценность, так как передают впечатление или же быстрый ответ на какую-либо творческую задачу.

Из истории изобразительного искусства до нас дошли зарисовки и наброски старых мастеров – таких, как Леонардо да Винчи, Микеланджело,

Дюрер, Ян ван Эйк, Рубенс, Рембрандт, Антонис ван Дейк, Тьеполо, Тициан, Жерико, Репин, Серов, Суриков, Малевич и многих других от Раннего Возрождения до мастеров XIX–XX вв. Эти работы хоть и являются разными по задачам, стилистике, художественному языку, но их объединяет одно – передача яркого впечатления от увиденного либо пришедшего в сознание в виде художественного образа. Графическая техника этих работ всегда восхищает и поражает точностью характера, умением «передавать объёмную форму лаконичными и строгими графическими средствами» [2, с. 19], идейной наполненностью и высоким профессиональным исполнением. Эти короткие зарисовки и наброски могут являться самостоятельным законченным произведением, несмотря на то что являются всего лишь вспомогательным материалом для будущего произведения. В них очень много художественных достоинств. Они очень самобытны и выразительны.

Наброски и зарисовки служат художнику специфическим средством изучения мира. Этот способ даёт возможность не только познавать формы природы, её свойства, но и творчески ими овладеть, то есть преобразовать их в формы искусства. Быстрый рисунок является художественным выражением реальных форм, очертаний, пространства, движений природы и животных, психологического состояния человека, отражения существенных сторон действительности, а не просто является средством её передачи.

Наброски и зарисовки выполняют функции:

- учебно-познавательную, когда рисунок служит средством изучения природы и накопления профессиональных знаний и умений;
- творческую, с точки зрения реалистического выражения творческого замысла. В этом случае рисунки могут быть самостоятельными художественными произведениями, одним из видов графики, а изучение природы служит основой для создания художественного образа.

В ряде случаев рисунки выполняются непосредственно в соприкосновении с теми или иными объектами, явлениями, не связываясь в воображении художника с конкретной тематической композицией, с конкретным сюжетом.

Особое значение приобретают выполнение набросков для развития внимания, наблюдательности, постановки руки. Это развивает художественное видение, способствует цельному восприятию предметов и способствует приобретению художественных навыков. Также важны наброски и зарисовки в процессе работы над композицией. Здесь рисунок, выполненный за короткий промежуток времени, превращается в средство передачи основной идеи изображения.

Помимо выполнения набросков и зарисовок, выполненных с натуры, также необходимо делать такое упражнение, как рисование по памяти и по воображению. Эти задания учат «подмечать характерные признаки, быстро и лаконично выражать графически конструктивную сущность предмета в разных положениях <...>. Такое рисование способствует развитию зрительной памяти, логики, воображения, что особенно важно для творческого начала» [1, с. 419]. Из накопленного натурального материала и визуальных впечатлений, полученных ранее, развивается художественное воображение. Оно (воображение) помогает в дальнейшей художественной практике донести выразительно идею и мысль в

создаваемой работе. Важно в процессе обучения чаще смотреть на наброски и зарисовки старых мастеров. В них можно почерпнуть и умения скомпоновать рисунок, интересную трактовку изображённой формы и графические тонкости и приёмы. Всё это пригодится в дальнейшей практике и ощутимо поможет при работе непосредственно.

Не лишним также будет и выполнить копии рисунков и набросков художников прошлого полностью либо фрагментарно. Это будет неким ключевым моментом в познании на практике законов изобразительного искусства. У мастеров прошлого можно многому научиться, изучая их художественное наследие. Например, зарисовки Рубенса – владение различными приёмами в совершенстве – могут многому научить и дать некий толчок для творческого роста обучающихся. И то широкое разнообразие оставленного творческого наследия – тому подтверждение.

Зарисовки могут быть разных видов: линейные, линейно-тоновые, выполняются карандашом, пером и тушью, жидкой сепией, линером либо фломастером.

Линейный набросок или зарисовка – одно из самых сложных и ответственных видов зарисовки. Ведь линией за короткий промежуток времени надо показать и движение, и объём, и, конечно же, лаконично выразить идею, ради которой выполняется изображение. Рисующий с первого взгляда фиксирует образ общего положения объекта в пространстве. Полученное на раннем этапе работы изображение ещё не совершенно, и только при последующем восприятии природы первоначальный образ начнёт проступать более отчётливо. Так же весьма важно композиционное расположение объекта в формате. В этом виде наброска главное выразительное средство – линия. Линии проводятся только по внешним очертаниям объёмных форм без участия во внутренней моделировке объёма. Проводятся они не короткими штрихами, а длинными непрерывными, охватывающими целиком всё изображение. Свободно проведённая линия стремится охватить всю форму, всё изображение. Начиная «безнажимной» линией, художник затем с большим нажимом проводит её в тех местах, где одна форма переходит в другую, либо переходит на малую деталь. В результате «при всей лаконичности рисунка градации линий разнообразны – от твёрдых чёрных до тонких, осветленных, данных почти намёком» [3, с. 8].

В подобных рисунках объёмность формы передаётся линиями, как по внешним границам объёмных масс, так и внутри этих внешних границ, в зависимости от конструктивных особенностей построения каждой конкретной формы.

Контур линии не какая-то абстрактная форма, линия, либо множество линий, является некой границей объёмной формы с внешней средой, либо перехода одной формы в другую. За кажущейся простотой выполненного линейного наброска зачастую стоит стройная и трудоёмкая работа. А также внимательное изучение изображаемого объекта или нескольких объектов.

Широко применяется также способ выполнения наброска линиями с одновременной проработкой тоном формы. Начиная выстраивать форму с общего контура, расположенная в пространстве в определённой связи друг с другом и

выявляющаяся светом и тенью линия в таких набросках прерывается, штрихи или тушёвка подчёркивают и уточняют форму. В этом случае теневая обработка формы идёт параллельно с проведением первоначальных линий, показывающих очертания объекта или отдельных частей.

На начальной стадии набросок начинается тонкими линиями по общему силуэту изображения, после чего ведётся обработка всего рисунка тоном. Леонардо да Винчи считал набросок средством познания реальности во всём её бесконечном многообразии и инструментом для выражения множества наблюдений, опытов, творческих замыслов и исканий. Подтверждением его слов является жизненный и творческий путь самого Леонардо да Винчи. Он выполнил множество набросков и зарисовок, начиная от простых форм, природных элементов, людей, животных до сложных инженерных сооружений. Леонардо да Винчи был первоклассным техником рисунка, одинаково виртуозно владеющим всеми графическими и живописными материалами, что позволяло решать самые разнообразные творческие задачи.

Контур в наброске – не какая-то абстрактная геометрическая форма или сумма линий непосредственного очертания; контур представляет собой границу объёмной формы с внешней средой, он обусловлен перспективным сокращением форм и объёмов и находится в тесной связи с распределением светотени по форме и зачастую является линией перехода одной формы в другую. Контур тесно связан с конструктивными закономерностями индивидуальной формы с особенностями распределения светотеневых участков. При достаточном профессиональном опыте можно передать пространственное отношение объекта, его пропорции, характер, величину, движение, объёмность.

Значение коротких набросков и зарисовок, было, есть и остаётся важным этапом в формировании будущего художника, который придерживается реалистических традиций. Умение убедительно нарисовать, передать в рисунке образность и характерные особенности всегда были ценным багажом в арсенале художника. Об этом свидетельствует многовековое наследие изобразительного искусства. И даже при развитии фототехнических возможностей умение нарисовать реалистично будет всегда цениться и привлекать многочисленных зрителей.

Литература

1. *Ли, Н. Г.* Рисунок. Основы учебного академического рисунка: Учебник / Николай Ли. – Москва : Эксмо, 2005. – 480 с. : ил., портр.

2. *Майская, М. И.* Италия / М. И. Майская // Западноевропейский рисунок XV–XX веков : [Текст] : альбом / Гос. музей изобраз. искусств им. А. С. Пушкина, Москва ; Авт. вступ. ст. и сост. Е. С. Левитин ; Авт. ст. к разд. и аннот. Г. С. Кислых и др. – Ленинград : Аврора, 1991. – С. 17-21.

3. *Тулузакова, Г. П.* Николай Фешин. Натурный рисунок = Drawings of Nicolai Feschin: [альбом] / Галина Тулузакова. – Казань: Информа, 2009. – 162 с. : ил., портр.

УДК 75:75.04:7.04:378.147

В. Ю. СЕМЁНОВ

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

К. К. КОНСТАНТИНОВ

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

**Влияние выбора объектов изображения
для учебных заданий по академическому рисунку и живописи
на формирование творческого мировоззрения будущего художника**

В статье рассматривается важность зрительного изучения объектов классического культурного наследия в процессе академического рисования и живописи, поднимается вопрос о спорности пользы привлечения ряда явлений современной реальности в качестве учебных изобразительных сюжетов.

Ключевые слова: академический рисунок, живопись, художественный образ, традиционная материальная культура, современная эстетика, национальные культурные корни, мультикультурализм, творческое мировоззрение.

VICTOR YU. SEMENOV

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

KONSTANTIN K. KONSTANTINOV

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

The influence of the choice of image objects for academic drawing and painting assignments on the formation of the creative outlook of the future artist.

The article examines the importance of visual study of objects of classical cultural heritage in the process of academic drawing and painting, raises the question of the controversial benefits of involving a number of phenomena of modern reality as educational visual subjects.

Keywords: academic drawing, painting, artistic image, traditional material culture, modern aesthetics, national cultural roots, multiculturalism, creative worldview.

Если упростить проблему до предела, то можно сказать, что в курсе академического рисунка и живописи основной задачей учебного процесса является научить студента достоверно изображать цвет и форму объективной реальности с тем, чтобы впоследствии применять приобретённое умение в его творческой работе. Казалось бы, какая разница, какую реальность изображать с учебными целями, лишь бы она обладала цветом и формой.

Однако художник не просто изображает реальность, а создаёт образ. Между реальностью и изображением художника существует посредник – эмоция автора.

Изучая вопросы философии и психологии искусства, Н. Л. Варова [1] утверждает, что перед художником, в том числе начинающим, стоят три задачи, по сути неразделимо связанные между собой. Во-первых, работа художника предполагает отражение объективной реальности, воспринятой им с помощью органов чувств и осмысленной сквозь призму собственного опыта. Во-вторых, в процессе своего творчества художник как бы конструирует действительность в качестве некоего целостного явления. Здесь уже одной объективной реальностью не обойтись, необходимо её объединение с субъективным миром автора. В процессе такого «сведения» явлений формируется уникальный авторский взгляд на мир, а также художественный язык, благодаря которому автор воплощает это видение в материальном мире. Наконец, в-третьих, художник конструирует собственную реальность, объединяющую опыт субъективных переживаний и объективно непреложно существующий мир, переосмысленные через язык искусства, который делает возможным практически всё – от подчёркнутой буквальности изображения до создания новых миров. В контексте обозначенных выше вопросов нам кажется, что данная модель отчасти может объяснить популярность объектов традиционной культуры и национального культурного наследия в качестве натур.

Перед тем, как писать статью, авторы провели небольшой эксперимент. В различных учебных группах студентов был проведён опрос: из какого набора предметов составленный натюрморт они выберут для рисования: первый вариант – самовар, старые кирзовые сапоги, гармошка с рваными мехами, бублики-баранки, гранёный стакан в подстаканнике; второй вариант – принтер *EPSON*, ноутбук, стилус, компьютерная мышка, графический планшет, смартфон. Подавляющее большинство опрошенных безоговорочно выбирало первый вариант. Когда был предложен выбор темы для пленэра и альтернативой служили вид на «Лахта-центр» или вид на Смольный собор, большинство студентов выбирало Смольный собор. Также современный автомобиль проиграл конкуренцию для изображения в пейзаже у старой телеги с лошастью. Складывается парадоксальная ситуация: проектируем и окружаем себя одними, так называемыми современными вещами, а рисовать почему-то хотим другие, как правило, вышедшие из употребления в наши дни изделия. Что-то не так с современным предметным миром или что-то не так с современными художниками? Кстати, художники ушедших эпох изображали современное им материальное окружение и подобного противоречия не наблюдалось. Авторы статьи не столько претендуют на знание ответа на вопрос, в чём причина сложившегося парадокса, сколько хотят заострить внимание на этой явно существующей проблеме и поделиться соображениями по этому поводу.

На наш взгляд, дилемма: что хочется рисовать и писать, а что не хочется – это, образно выражаясь, лишь маленькая видимая часть огромного подводного айсберга проблем. Что такое художественный образ? Почему одни объекты вдохновляют на создание образа, а другие – не уживаются с этим понятием?

Существует ли кризис современной эстетики? Что такое традиционная материальная культура? Разумеется, глубокий анализ подобных явлений явно выходит за рамки небольшой статьи.

Однако специфику этого феномена обозначить необходимо, и суть его отчасти состоит в том, что создание художественной реальности невозможно, если автор не осознаёт или не видит смыслов реальности объективной. В такой ситуации один из элементов триединой задачи как бы выпадает за пределы опыта художника. В результате написанное им изображение остаётся именно изображением, но рискует не стать образом. Такая опасность есть в отношении многих объектов современной материальной культуры. Каков смысл компьютерной мыши, помимо утилитарного? Эстетика её внешнего исполнения обусловлена удобством использования – эргономичность, плавность нажатия кнопок, их заметность на поверхности устройства. Добавят ли смысла нарисованные на поверхности орнамент, бабочки, цветы, пейзаж кисти Айвазовского? Скорее нет, чем да, ведь их наличие или отсутствие ничего не изменит в сути компьютерной мыши. В то же время объекты культурного наследия обладают таким набором смыслов, что навряд ли хоть один художник сможет когда бы то ни было утверждать, что «понял» всё и «сказать» больше нечего. Перестанет ли Тадж-Махал быть привлекательным для художника? Едва ли, поскольку, сам являясь произведением искусства, он несёт в себе огромное количество смыслов, «читать» которые не надоеет никогда. Каждая линия, каждый камень или узор обладают своей историей, своим значением, выходящим далеко за пределы практического применения. Художнику, решившему написать это великое сооружение, всегда будет что сказать, потому что сам Тадж-Махал может сказать ему многое.

Вместе с тем мы не можем утверждать, что современный материальный мир абсолютно лишён эстетичности. Однако его восприятие художником неизбежно претерпевает некоторые трансформации, которые влияют на весь творческий процесс. В статье «Ценности и смыслы искусства в XXI веке» С. Т. Махлина отмечает: «Основная черта современного искусства – концентрация на современности, его документация. Как правило, содержание многих произведений не отсылает нас к прошлому и не обращается к будущему. В центре внимания – современность. Основное содержание – сегодняшний день. Вот почему превалируют такие формы, как перформанс, акция. Искусство становится высказыванием на определённом пространстве, когда зритель вовлекается во внутреннюю ткань произведения» [5, с. 321]. Согласившись с высказыванием автора, мы можем утверждать, что современность вполне художественна по своей сути, но эта художественность иного порядка, чем та, которую несут в себе произведения прошлого. Здесь мы говорим не только об эмоциональном переживании живописного произведения, но и о потребности вживания, проникновения внутрь художественного полотна, к которому стремится зритель и которое художник должен быть готов ему дать. В противном случае, как уже говорилось ранее, изображение останется лишь изображением.

Мы далеки от теории заговора, в частности от утверждения того, что так называемое современное искусство – это международная акция, направленная

на подрыв национальных культурных корней в искусстве, но спорить с тем фактом, что современная эстетическая среда и «авангардное» искусство являются космополитными, «мультикультурными» и не имеют никакой этнической привязки тоже сложно. Трудно себе представить, что Тадж-Махал может быть изъят из Индии и перенесён, например, в Новгород, а крепость Старой Ладogi смогла бы прижиться в Китае. Однако торговые комплексы *ИКЕА* одинаковы по всему миру. Традиционная культура всегда этническая, национальная. Причём достижение одной этнической культуры как правило воспринимаются представителями другого народа. Нам нравится индийская статуэтка, резная готическая мебель, древнегреческая скульптура. Даже обычная бытовая утварь несёт на себе национальные черты: деревянная ложка или ендова как бы говорят, что они русские, пивные кружки – что они немецкие и т. д. Даже мучные изделия у каждого народа имеют свою форму и вкус. Может быть, художественный образ всегда имеет этническую привязку? А «мультикультурного» художественного образа просто не существует? Мы не утверждаем, мы лишь задаём вопрос.

Часто выбор предметов национальной культуры в качестве объектов изображения оказывается вполне объясним. Как бы странно это ни звучало, но создание художественного образа, опираясь на опыт национальной, традиционной культуры для художника может оказаться проще. Здесь нам стоит упомянуть два обстоятельства: во-первых, художник, создавая произведение, формирует определённую знаково-смысловую систему, а во-вторых, он стремится донести эту систему до адресата – потенциального зрителя. Мы уже говорили о том, что предметы национальной культуры обладают гораздо большим смысловым потенциалом, чем вещи современности. Но также следует упомянуть, что их внутреннее содержание не является сиюминутным. Это – опыт поколений, накопленный и многократно переосмысленный внутри культурной общности, часто вошедший в кровь и плоть нации. Это и предметы быта, и кулинарные привычки, и быт, уже многократно изменившийся, но оставшийся привычным и понятным. Так, Н. А. Хренов [7] утверждает, что наибольшей опасностью для современного художника становится даже не отсутствие необходимых навыков или общей эрудированности, но утрата собственной национальной идентичности. Ведь именно она обеспечивает гарантированный контакт со зрителем. Это – второй аспект обозначенной чуть выше проблемы.

Ещё один, связанный с образностью предметов аспект заключается в вещах-однодневках, в вещах – расходных материалах. Какие из создаваемых в наши дни материальных объектов переживут нас и смогут служить нашим детям? Морально и функционально не устареют очень быстро? Навскидку в качестве примера можно привести изготовленные в наше время музыкальные инструменты, керамическую, стеклянную или металлическую посуду. Кстати, все эти изделия пригодны для рисования и, вероятно, всё-таки имеют этническую привязку происхождения.

Художник создаёт образ, но произведение искусства как цельное явление рождается во взаимодействии со зрителем. А ведь у зрителя тоже есть идентичность, опыт, знания, накопленные на протяжении длительного времени, а потому очень индивидуализированные. Как гарантировать здесь наличие точек со-

прикосновения? Давайте представим ситуацию. Человеку, не знакомому достаточно близко с современной техникой, покажут некий набор предметов, который будет состоять из ноутбука, присоединённой к нему компьютерной мыши и мешанины проводов вокруг. Мы уже выяснили, что своя эстетика и образность в этом есть и создатель данного гипотетического объекта наверняка понимал, что хочет сказать своим творением. Но как же наш субъект, который, возможно, и ноутбуком-то никогда не пользовался? Для него смысл созерцаемого останется скрыт, он окажется за рамками его восприятия, коммуникации между зрителем и художником не выйдет. Но покажем ему полотно с изображением старинной деревянной церкви – и с огромной долей вероятности получим реакцию эстетической и смысловой оценки. И эта реакция будет поступать от людей различного возраста и социального статуса, благодаря укоренённому в культурной памяти опыту и общему самосознанию, идентичности зрителя. Причём объект будет выступать не только в качестве некой ассоциации или памятника, но как ценность. Это, кстати, одна из причин, почему некоторые исследователи говорят о том, что абсолютная космополитизация, по сути, невозможна [4].

Почти любой объект национальной культуры (и здесь мы должны обратиться к семиотике) – это целый комплекс значений и смыслов, некоторые из которых постоянно находятся в поле зрения людей, другие оказываются скрыты и принимаются почти бессознательно, но все они формируют то уникальное поле, которое так привлекает художников всех направлений и поколений. Если вернуться к утверждению о том, что произведение искусства есть сложная знаково-смысловая система, то необходимо признать тот факт, что ключевая особенность произведения – в несовпадении визуально воспринимаемого изображения и его содержания. Значение при этом имеет всё – композиция, форма, фактура, цвет, пластика линий художественного произведения и т. п. Иными словами, любое живописное полотно – уже символ. Но создавая образ, связанный с национальными традициями, бытом, повседневностью, художник, можно сказать, расширяет смысловой охват. Он создаёт символ на символ – уровни смысла наслаиваются, но не истребляют, а усиливают друг друга, обогащая произведение, выводя его за пределы только лишь эстетики, повышая значимость каждого символа заложенного автором произведения, и каждого смысла, укоренённого в изображённом объекте.

Так как же влияет на будущего художника выбор объекта изображения? Какие качества будущего художника обуславливает художественный опыт, приобретённый в ученичестве? В. И. Куценков в статье «Влияние семиотики на развитие художественного творчества студентов» [3] пишет, что при обучении будущего художника необходимо учитывать ряд факторов. В частности, на творчество студентов влияет культурная, социальная и природная среда, в которой развивается субъект. Также необходимо помнить опыт прошлых эпох, и педагогический, и творческий. Несмотря на то, что ни педагог, ни начинающий художник не застали огромный пласт прошлых достижений лично, всё его многозвучие было накоплено и бережно сохранено в различных феноменах – от искусства до ментальности, а значит не может быть отброшено. Наконец, нельзя

забывать, что любой начинающий художник стремится к раскрытию собственного творческого потенциала, формированию своего пути, по которому в дальнейшем он будет двигаться. Однако понять это можно только изучив, осмыслив, поняв достижения предшественников.

Означает ли всё вышесказанное, что современные вещи никто никогда не рисует? Изображают, но просматривается интересная закономерность: как правило, эти изображения всегда далеки от реалистической трактовки.

Один из старейших профессоров кафедры рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица Л. И. Чегаровский [6] делил всех художников на реалистов, натуралистов и формалистов. Утверждение, конечно, в чём-то субъективное, но весьма рациональное с педагогической точки зрения. Какие качества у будущего специалиста мы хотим сформировать в курсе рисунка и живописи? Способность создавать реалистический образ (художник-реалист), буквально воспроизводить реальность подобно фотоаппарату (художник-натуралист) или создавать отвлечённые фантазии, играя изобразительными средствами (художник-формалист).

Опираясь на свой педагогический опыт, авторы берутся утверждать: если мы выбираем в качестве объектов для учебного изображения объекты традиционной материальной культуры и искусства, мы формируем реалиста. Излишнее злоупотребление природой и натурщиками приводит к некоторому натурализму. Злоупотребление «мультикультурными» объектами в качестве учебной модели ведёт к формализму. Мы не утверждаем, что что-то из перечисленного хорошо или плохо, всё зависит от поставленной задачи.

В обозначенном контексте важно помнить, что значимой целью воспитания художника, формирования его творческого мировоззрения, остаётся развитие его эстетического и художественного вкуса. Художник должен научиться видеть и познавать прекрасное, переносить его в свои работы, обогащая увиденное как собственным, так и коллективным опытом. Не последнюю роль в этом вопросе играет избранный в качестве объекта предмет – его форма, гармония линий, стройность, цвет и многое другое. Возможно ли следование этим принципам при изображении предметов или сооружений современной действительности? При определённых обстоятельствах, возможно. Однако почти невыполнимо при изучении курсов академического рисунка и живописи, для которых обозначенные выше черты являются непреложными. Конечно же, вслед за В. О. Кандинским, мы должны согласиться, что «всякое произведение искусства есть дитя своего времени, часто оно и мать наших чувств. Так каждый культурный период создаёт своё собственное искусство, которое не может быть повторено» [2, с. 15]. И задача подготовки художника – научить не повторять, но осмысливать, оценивать, актуализировать искусство. Искусство должно оставаться искусством, вне зависимости от того, насколько функционален и утилитарен окружающий нас предметный мир. Это не означает, что современность антиэстетична и антихудожественна настолько, что нет смысла использовать её феномены в процессе творчества. Однако их интерпретация требует, вероятно, особого уровня художественного опыта, приобретение и развитие которого не может быть одномоментно. В этой ситуации как для педагога, так и для

начинающего художника естественным и правильным будет обращение к устойчивым, идентифицируемым образам и предметам национальной культуры, эстетическая, символическая, художественная ценность которых не подвергается сомнению.

Литература

1. *Варова, Н. Л.* Сущность и критерии искусства и художественного производства / Н. Л. Варова // Омский научный вестник. – Омск, 2011. – № 4 (99). – С. 208-211.

2. *Кандинский, В. О.* О духовном в искусстве / В. О. Кандинский. – Нью-Йорк : Международное Литературное Содружество, 1967. – 160 с.

3. *Кукенков, В. И.* Влияние семиотики на развитие художественного творчества студентов / В. И. Кукенков // Научный диалог. – Екатеринбург : Центр научных и образовательных проектов, 2015. – № 4 (40). – С. 90-109.

4. *Левин, З. И.* Восток: идентичность и глобализация / З. И. Левин. – Москва : Институт востоковедения РАН, 2007. – 166 с.

5. *Махлина, С. Т.* Ценности и смыслы искусства в XXI веке / С. Т. Махлина // Диалог культур: ценности, смыслы, коммуникации : сб. тр. XIII Междунар. Лихачёвских науч. чтений. – Санкт-Петербург, 2013. – С. 320-322.

6. Традиции школы рисования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица = Classical drawing at the Stieglitz state academy of art and design : 1876–1924 / Центральное училище технического рисования барона Штиглица в Санкт-Петербурге : 1945–1994 ; Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухиной / [отв. ред. В. В. Пугин]. – Санкт-Петербург : Проект 2003 ; Лики России, 2007. – 254, [1] с. : ил., портр., цв. ил.

7. *Хренов, Н. А.* Культура в эпоху социального хаоса / Н. А. Хренов. – Москва : Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.

Цифровые и традиционные техники в дизайне средств транспорта: особенности преподавания

Современный дизайн средств транспорта широко использует цифровые технологии, прежде всего 3D-моделирование. В то же время сохраняются и этапы традиционного, «ручного» проектирования. Рассмотрены особенности подготовки студентов по специальности «Дизайн средств транспорта» с учётом комбинированного характера процесса проектирования, принятого в отрасли, в том числе рассмотрен переход от традиционных к цифровым этапам проектирования.

Ключевые слова: дизайн, автомобильный дизайн, скетчинг, 3D-моделирование, цифровая трансформация.

ALEKSEY V. YAKIMENKO

Moscow, Russia

Russian State Stroganov University of Art and Industry

Teaching digital and traditional design techniques in transportation design

The paper treats the teaching transportation design taking in account the combination of numerical and physical techniques used in the car design industry. The transfer of information between physical and digital stages of the design process is the main focus of the paper.

Keywords: design, car design, sketching, 3D modeling, digital transition

Современный дизайн средств транспорта широко использует цифровые технологии, прежде всего 3D-моделирование на всех стадиях от разработки концепции и до передачи готового проекта на производство ведётся в основном в цифровом формате. Традиционные технологии – работа на бумаге – совершенно исключены из инженерной части процесса разработки, все расчёты и производственная документация существуют в цифровом формате. Это не оставляет дизайнеру выбора, он должен взаимодействовать с инженером и цифровизация процесса дизайн-проектирования, начавшаяся в 1960-х гг. (Пьер Безье, пакет *UNISURF* компании Рено) сейчас стала практически полной, но есть некоторые исключения. Как минимум два этапа в работе дизайнера по-прежнему остаются в «ручном» формате – это поиск концепции и создание физической модели [5]. Графический поиск решения в технике ручной графики позволяет очень быстро получить широкий набор вариантов для выбора концепции транспортного средства. Сама работа в двумерной графике идёт быст-

рее трёхмерного моделирования, а экспонирование вариантов в виде выкладки или развески бумажных листов позволяет быстрее сравнить разные предложения и принять решение, чем при листании цифровых изображений на экране. Дальнейшая проработка отобранных вариантов и изготовление демонстрационных скетчей для презентации нового автомобиля в современной ситуации задействуют средства двумерной компьютерной графики.

На основании скетчей строится трёхмерная цифровая модель, сначала дизайнерская, а затем инженерная.

Кроме работы в двумерной графике, отчасти «ручной» техникой остаётся создание масштабных и полноразмерных макетов автомобиля. И экстерьер, и интерьер лепят из пластилина, в том числе в масштабе 1:1, это позволяет проверить обтекаемость кузова продувкой в аэродинамической трубе, выверить эргономические характеристики и проконтролировать в реальном масштабе внешний вид. При этом скульптурная часть работы не полностью аналоговая, технический пластилин можно фрезеровать, в том числе с применением ЧПУ. В больших автомобильных дизайн-бюро модель для лепки фрезеруется по построенной цифровой модели, а результаты регулярно сканируются, это позволяет «откатить» неудачный результат до последнего отсканированного, аналогично возвращению к сохранённому состоянию в компьютерной игре. Скан завершённой пластилиновой модели – основа для окончательной версии цифровой модели автомобиля [4].

Таким образом, в настоящее время переход от аналоговых к цифровым техникам происходит в процессе проектирования автомобиля дважды – при переносе найденного в скетчах решения в трёхмерную цифровую модель и при переходе от пластилиновой модели к финальной цифровой. Второй из этих переходов носит в целом технический характер и не представляет особой сложности при должном уровне подготовки оператора сканера. Первый же вызывает ряд проблем.

Основная проблема проистекает из неоднозначности такого перехода из двумерного в трёхмерное пространство. Удачно найденное в двумерной графике решение может не быть реализуемым в объёме без дополнительной адаптации. Такая адаптация двумерного скетча – ключевой навык для дизайнера. Как правило, этот навык формируется уже в процессе работы по специальности, приходит с опытом.

Альтернативным способом работы могла бы стать изменённая процедура поиска решения, с переносом процесса скетчинга в трёхмерную виртуальную реальность. Современные шлемы виртуальной реальности с установленными программами *Gravity Sketch* или *Google Tilt Brush* позволяют получать трёхмерные эскизы, которые можно импортировать в основные пакеты трёхмерного моделирования. Существенной особенностью этих программ для VR является работа естественными движениями рук с помощью специальных манипуляторов, радикально отличная от стандартной для трёхмерного редактора работы с помощью мыши. Эта естественная кинематика аналогична замене мыши на стилус для двумерной графики и благодаря этой интуитивности работа идёт радикально быстрее, со скоростью свойственной скорее скетчингу, чем трёхмер-

ному моделированию. Эксперименты с такой, изменённой процедурой концептуального проектирования в пакете *Gravity Sketch* проводит корпорация Форд с 2019 г. [1], с этим софтом работают также компании *Nissan* и *Stellantis* [2].

Оба подхода, традиционный с бумажной технологией скетчинга и перспективный с виртуальной должны быть частью образовательного процесса при подготовке дизайнера средств транспорта. При этом важным моментом является ранняя интеграция отдельных элементов процесса проектирования в единое целое, формирование правильной последовательности стадий работы над проектом. Интересно сравнить с этой точки зрения разные подходы к подготовке дизайнера транспортных средств в высших учебных заведениях.

Баланс цифровых и аналоговых средств проектирования в учебных планах как правило меняется в зависимости от года обучения. Наиболее радикальный подход к построению учебного процесса можно увидеть у *Pasadena Art Center College of Design*. Студенты транспортного профиля бакалавриата в Пасадене на первом году обучения работают только с аналоговыми техниками. Это освоение основных приёмов работы с инструментами, макетирование, работа карандашом, маркерами, шариковой ручкой. Пакеты трёхмерного моделирования преподаются только на втором году обучения, в четвёртом семестре. Одновременно, в этом же семестре студент может выбрать курс по выбору по скульптуре автомобиля в пластилине. Одновременное изучение физического и цифрового моделирования позволяет подобрать более интуитивный подход к цифровому моделированию; фактически, моделирование в пластилине является стимулирующим пространственное мышление компонентом курса, облегчающим процесс перехода к трёхмерной части проектирования. При этом за первые три семестра техники скетчинга уже хорошо освоены, и скетчинг используется как базовая техника проектирования. Переход от скетча к модели таким образом оказывается заложен в момент обучения процессу моделирования, является его частью вместо того, чтобы формировать сначала навыки цифрового и физического скульптинга, а потом навыки переноса в модель найденных в графике решений.

Наиболее известный дизайнерский университет Индии, Национальный Институт Дизайна (далее – НИД), готовит по транспортному профилю только магистров, бакалавры учатся по более широким программам. Тем не менее, в кампусе в Ахмедабаде (магистратура базируется на находящийся в 20 км кампус в Гандинагаре) есть объединённая мастерская скульптуры, цифровой графики и трёхмерного моделирования [3]. Так реализуется комплексный подход к преподаванию проектирования, интегрированной частью которого являются и цифровой скетчинг, и цифровое моделирование, и физическая лепка макета.

В учебном процессе РГХПУ им. С. Г. Строганова бакалавры дизайна средств транспорта рано начинают осваивать трёхмерное моделирование. Принятая методика предполагает освоение необходимых для проектирования базовых навыков на первом году обучения, а проектирование как отдельная дисциплина преподаётся, начиная со второго года. Скетчинг, физическое прототипирование и численное трёхмерное моделирование изначально не связаны курсом проектирования, хотя задания по этим дисциплинам синхронизированы: так,

стандартным заданием на первом курсе является скетчинг, макетирование и построение цифровой модели колёсного диска. Но с началом проектирования на втором курсе становится очевидно, что связь между скетчем и объёмно-пространственным решением представляет для студента проблему. Поэтому логичным представляется введение в программу предмета «специальная скульптура» и развитие в его рамках пространственного мышления студентов бакалавриата. Фактически речь идёт о небольшом параллельном курсу проектирования дизайн-проекте, в ходе которого студент начиная со скетча, через стадию предварительных чертежей и лепки модели, формирует пространственное решение транспортного средства и уже после этого строит цифровую модель, используя трёхмерный скан пластилинового макета и сам макет как референс. Также в рамках такого курса крайне полезна возможность дальнейшего физического прототипирования по выстроенной модели, так как физический макет полнее передаёт выбранное пластическое решение.

Мастерская цифрового и физического моделирования по типу имеющейся в НИД представлялась необходимой для технического обеспечения курса специальной скульптуры. Важной особенностью такой мастерской в НИД является объединение в единый комплекс цифровых и физических методов, а также двумерного и трёхмерного этапов проектирования. За 2021–2022 гг. такая мастерская, пусть и в меньшем масштабе, чем в НИД, сформирована на кафедре «Дизайн средств транспорта» РГХПУ им. С. Г. Строганова. Компактное, в одном и том же корпусе размещение всех элементов такой мастерской позволяет аналогично НИД организовать сквозной процесс проектной работы и максимально приблизить учебное проектирование к принятым в индустрии стандартам. Первые результаты работы позволяют уверенно утверждать, что методика, предусматривающая раннее начало цифрового моделирования при включении в образовательный процесс средств физического прототипирования и оцифровки, эффективно развивает пространственное мышление студентов.

Более раннее в сравнении с программой *Pasadena Art Center College of Design* начало работы в цифровых техниках по программе РГХПУ им. С. Г. Строганова оправдано в целом меньшей долей профилирующих дисциплин в нашей программе. В программе американского колледжа профильные дисциплины составляют 100%, тогда как в Российской программе бакалавриата дизайна стандарта 3++ не менее 50% занимают общегуманитарные и общехудожественные дисциплины. Раннее начало работы в цифровых техниках позволяет нивелировать эту разницу и повысить конкурентоспособность наших выпускников.

Другим перспективным направлением в формировании пространственного мышления с применением цифровых технологий является применение средств виртуальной реальности. Рассмотренные зарубежные вузы используют лаборатории VR в курсе медиадизайна. В настоящее время *Pasadena Art Center College of Design* ведёт студенческую разработку нового дизайна *Jeep Wrangler* в программе *Gravity Sketch* [2]. Видится перспективным включение в цикл физического и трёхмерного моделирования также и моделирования в VR. Переход дизайн-проектирования к цифровым технологиям в 1990-х гг. существенно из-

менил облик создаваемых автомобилей, формообразование стало менее скульптурным, упростились переходы и сопряжения форм, пластика поверхности в большей степени определяется возможностями программного обеспечения. Естественный характер скульптинга в VR может ускорить эскизное трёхмерное моделирование до уровня, сравнимого со скоростью бумажного скетчинга и таким образом упростить перенос изначальной пластической идеи в рабочую модель. Большая свобода пластики по сравнению со стандартными пакетами трёхмерного моделирования открывает перспективу менее механического, более гуманного и органичного дизайна транспортных средств.

В отечественных реалиях представляется разумным включение в учебный процесс профиля «Дизайн средств транспорта» комплексной мастерской / лаборатории, объединяющей физические и цифровые техники в одном проектном процессе, аналогично методике НИД и включая элементы виртуальной реальности, используя опыт центра в Пасадене. Как можно более раннее включение студента в процесс проектирования, аналогичному принятому на реальном производстве, позволит сократить время на адаптацию выпускников к дальнейшей работе в профильных организациях и позволит им полнее реализовать свой творческий потенциал.

Литература

1. Ford collaboration with Gravity Sketch introduces co-creation feature, allowing designers across globe to work in same virtual reality space // Ford Media Center : [сайт]. – 2019. – 06 мая. – URL: <https://media.ford.com/content/fordmedia/fna/us/en/news/2019/05/06/ford-collaboration-gravity-sketch-co-creation.html> (дата обращения: 24.10.2022).

2. Gravity Sketch, Stellantis and ArtCenter students team up to design the next Jeep Wrangler // Gravity Sketch Blog : [сайт]. – 2022. – 13 сентября. – URL: <https://www.gravitysketch.com/blog/articles/gravity-sketch-stellantis-artcenter-jeep/> (дата обращения: 25.10.2022).

3. National Institute of Design: Clay Studio, Cintiq Lab & Studio / NID : [Национальный институт дизайна, Индия] : [сайт]. – <https://www.nid.edu/academics/resource/19> (дата обращения: 29.10.2022).

4. Sculpting – yes – sculpting award-winning cars / Mazda USA : [сайт]. – URL: <https://insidemazda.mazdausa.com/the-mazda-way/design/clay-modeling/> (дата обращения: 27.10.2022).

5. The design process: From the initial idea to the finished car // Mercedes Benz : [сайт]. – 2017. – 27 января. – URL: <https://group-media.mercedes-benz.com/marsMediaSite/en/instance/ko/The-design-process-From-the-initial-idea-to-the-finished-car.xhtml?oid=15379797> (дата обращения: 28.10.2022).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аббасов Ифтихар Балакишиевич – доктор технических наук, доцент, профессор, заведующий кафедрой инженерной графики и компьютерного дизайна, Южный федеральный университет, Инженерно-технологическая академия, член Союза дизайнеров России (г. Таганрог, Россия).

Александрова Яна Александровна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра монументального искусства, Институт дизайна и искусств, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, (Санкт-Петербург, Россия).

Антипина Дарья Олеговна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой монументального искусства, Институт дизайна и искусств, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов, член Петровской академии наук и искусств, член Дома учёных РАН им. М. Горького (Санкт-Петербург, Россия).

Балашов Михаил Евгеньевич – кандидат педагогических наук, доцент, кафедра теории и истории искусств, Институт дизайна и искусств, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия).

Баранова Ирина Игоревна – старший преподаватель, кафедра монументального искусства, Институт дизайна и искусств, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия).

Бахтияров Руслан Анатольевич – кандидат искусствоведения, доцент, кафедра монументального искусства, Институт дизайна и искусств, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, член Петровской академии наук и искусств, член Ассоциации искусствоведов, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия).

Безгубова Анастасия Александровна – искусствовед, член Союза художников России, член Международной ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия).

Васильев Виталий Васильевич – директор Санкт-Петербургского центра гуманитарных программ, Заслуженный работник культуры РФ (Санкт-Петербург, Россия).

Ветрова Юлия Николаевна – кандидат технических наук, доцент, директор Института дизайна пространственной среды, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия).

Гордин Алексей Николаевич – доцент, кафедра монументального искусства, Институт дизайна и искусств, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия).

Гурьева Юлиана Александровна – кандидат технических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет (Санкт-Петербург, Россия).

Гутарева Юлия Ивановна – кандидат искусствоведения, главный специалист (искусствовед), филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске» (Красноярск, Россия).

Докучаева Мария Александровна – ассистент, кафедра монументального искусства, Институт дизайна и искусств, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия).

Дружинкина Наталья Гавриловна – доктор исторических наук, профессор, кафедра технологии художественной обработки материалов и ювелирных изделий, Институт прикладного искусства, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов, член Петровской академии наук и искусств (Санкт-Петербург, Россия).

Егорова Александра Михайловна – специалист по учебно-методической работе, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия).

Заварзова Ксения Юрьевна – ассистент, кафедра монументального искусства, Институт дизайна и искусств, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия).

Зорина Ирена Львовна – старший преподаватель, кафедра «Дизайн оборудования в средовых объектах», Институт дизайна пространственной среды, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, член Санкт-Петербургского союза дизайнеров, член Международного союза художников (IFA) (Санкт-Петербург, Россия).

Исупова Екатерина Владимировна – аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия).

Кирсанова Людмила Михайлова – доцент, профессор, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург, Россия).

Константинов Константин Константинович – профессор, кафедра рисунка, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия).

Крылов Александр Константинович – профессор, Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина, Заслуженный художник РФ, действительный член Российской академии художеств, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия).

Кутенков Павел Иванович – кандидат культурологии, главный редактор, научный журнал «Вестник знаковедения», управляющий Русским музеем народоведения, член Петровской академии наук и искусств (Санкт-Петербург, Россия).

Лобанов Евгений Юрьевич – доцент, кафедра «Дизайн оборудования в средовых объектах», Институт дизайна пространственной среды, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, член Санкт-Петербургского союза дизайнеров, член Союза художников России, почётный член Международной академии современных искусств (Санкт-Петербург, Россия).

Ляшенко Светлана Владимировна – кандидат искусствоведения, независимый исследователь (Санкт-Петербург, Россия).

Макаранд Кешав Джоши 1-й – бакалавр, Школа искусств сэра Джамсетджи Джиджибхоя (Sir JJ School of Art), магистр Санскритского университета Кавикулагуру Калидас (Мумбаи, Нагпур, Индия).

Мельников Владимир Леонидович – кандидат культурологии, генеральный директор АНО «Центр культурных и научных проектов “АРС”», учёный секретарь ФГБУК «Государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник “Изборск”» (Санкт-Петербург, Россия).

Мешков Михаил Марксович – доцент, кафедра монументального искусства, Институт дизайна и искусств, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия).

Нгуен Тхи Фуонг Лиен – Вьетнамский национальный университет лесного хозяйства (Ханой, Вьетнам).

Орлова Дарья Владимировна – магистрант, кафедра теории и истории искусств, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия).

Пигаркина Евгения Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверской художественный колледж им. А. Г. Венецианова, член Творческого союза художников России (Тверь, Россия).

Поляков Владимир Владимирович – старший научный сотрудник, Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева, член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия).

Полякова Ольга Викторовна – кандидат искусствоведения, главный редактор, педагог-художник, Музей педагогики и искусства, член Международного союза педагогов-художников (Санкт-Петербург, Россия).

Семёнов Виктор Юрьевич – профессор, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия).

Семёнова Василиса Викторовна – студент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия).

Фан Тхи Фуонг Тао – школа машиностроения, Ханойский университет науки и техники (Ханой, Вьетнам).

Филиппова Ольга Николаевна – библиотекарь, Дом ветеранов сцены им. А. А. Яблочкиной, член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия).

Хмельницкая Александра Богдановна – студент-бакалавр, факультет теории и истории искусств, Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина (Санкт-Петербург, Россия).

Цветкова Полина Олеговна – кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова, член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия).

Якименко Алексей Викторович – доцент, Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова, член Ассоциации искусствоведов, член Союза художников России (Москва, Россия).

СОДЕРЖАНИЕ

Д. О. Антипина. Вступительное слово.....	3
Шрианси Ману. Вступительное слово.....	7
В. В. Васильев. Открывая Индию (вступительное слово).....	8
В. Л. Мельников. Русские легенды Индии (вступительное слово).	10

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУР РОССИИ И ИНДИИ

В. В. Васильев. Индия – Россия. Социальное проектирование и межкультурное взаимодействие.	12
А. К. Крылов. Восток и Запад в Русской цивилизации. Грёзы и реальность.	23
П. И. Кутенков. Ярга и свастика – знаки творческих истоков культур России и Индии.	34
Л. М. Кирсанова. Творческие проекты с Индией: вчера, сегодня, завтра. .	39
Макаранд Кешав Джоши 1-й. Россия глазами индийских художников. ...	45
Н. Г. Дружинкина. Символизм живописных образов Н. К. Рериха.	49
В. Л. Мельников. Тема Индии в творческом наследии Рерихов неисчерпаема (два примера из исследовательской практики источникововеда).	59
О. Н. Филиппова. Музей-галерея Н. К. Рериха в Индии.	76
Е. А. Пигаркина. Образ Индии в живописи русских художников.	84
Ю. И. Гутарёва. Творческие поиски художника К. П. Ковалёва (1930—1994) в отображении мира культуры Индии.	90
К. Ю. Заварзова, А. А. Безгубова. Экзотическое и реальное в «индийском цикле» полотен Семёна Чуйкова.	96
С. В. Ляшенко. Индия в рисунках художника Н. С. Самокиша.	104
Я. А. Александрова. Образы Индии в творчестве петербургских художников-эмальеров.	110
П. О. Цветкова. Палладианская архитектура Индии XVIII–XIX веков.	117
М. Е. Балашов, Е. В. Исупова. Модернизация индийского кухонного пространства в современном мире.	123
В. В. Поляков. Индийские образы в раннем творчестве Алексея Кручёных.	129

РОССИЯ-ИНДИЯ — СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ.

Р. А. Бахтияров. Изобразительное искусство Индии от истоков до начала XX века в оценках советского искусствознания (1950–1980-е годы).	137
Д. В. Орлова. Музейные коллекции индийского искусства в России: история формирования.	145
А. Б. Хмельницкая. Особенности исследовательского подхода к изучению школ индийской миниатюры в сборнике текстов С. Н. Рериха «Индийская живопись».	153

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

А. Н. Гордин. Мозаика Павла Ольховича в лицее № 6 Колпино.	159
М. А. Докучаева. Творческое объединение «Гильдия текстильщиков». По материалам выставок в рамках фестиваля «Созвездие» 2022 года....	165
Фан Тхи Фуонг Тао, Нгуен Тхи Фуонг Лиен. Образцы орнаментов вьетнамской вентиляционной плитки	175

ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ В СОВРЕМЕННОМ ВУЗЕ: ОПЫТ РОССИИ И ИНДИИ

Д. О. Антипина. Индийские мотивы в произведениях студентов кафедры монументального искусства СПбГУПТД.	181
И. Б. Аббасов. Учебный курс по моделированию и восприятию 3D сцен в рамках программы Индийского правительства GIAN.	187
Ю. А. Гурьева. Использование графических программных комплексов и систем автоматизированного проектирования для развития творческих способностей студентов архитектурных и дизайнерских направлений.	192
Ю. Н. Ветрова, Е. Ю. Лобанов. Проблемы российского дизайн-образования в постковидный период.	199
И. И. Баранова. Специфика преподавания мозаичного искусства в высших учебных заведениях на примере мозаичной мастерской кафедры монументального искусства СПбГУПТД.	207
В. В. Семёнова, А. М. Егорова. Классический этюд и фотоэтюд в обучении и творчестве художника-прикладника.	211
И. Л. Зорина. Преподавание колористики как пространственного понятия.	218
О. В. Полякова. Сегодня о письмах Рабиндраната Тагора.	224
М. М. Мешков. Значение коротких зарисовок в процессе обучения художников-монументалистов.	230
В. Ю. Семёнов, К. К. Константинов. Влияние выбора объектов изображения для учебных заданий по академическому рисунку и живописи на формирование творческого мировоззрения будущего художника.	234
А. В. Якименко. Цифровые и традиционные техники в дизайне средств транспорта: особенности преподавания	241
Сведения об авторах	246

Научное издание

Индия – Россия. Единство в многообразии
(к 550-летию хождения Афанасия Никитина в Индию)

Сборник научных трудов

Корректор М. Е. Казарина
Оригинал-макет подготовлен Я. А. Александровой

Подписано в печать 20.03.2023 г. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Усл. печ. л. 14,65. Тираж 80 экз. Заказ 38.

Отпечатано в типографии ФГБОУВО «СПбГУПТД»
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 26

ISBN 978-5-7937-2263-6