Федеральное агентство по образованию
Российской Федерации
Удмуртский государственный университет
Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова

МИРОМОДЕЛИРОВАНИЕ:
гуманитарные и художественные процессы в общественной жизни

**Материалы научной конференции
«Духовное и материальное наследие в художественной культуре народов Западного Приуралья,
круглого стола «Духовность: вызовы времени»,
научной выставки «Образ этноса»,
фотовыставки «Прикамье»**

16 – 18 АПРЕЛЯ 2008

**Ижевск-Москва
2009**

УДК 94.85(470.34)(082)
ББК 63.3(235.55)-7я43
М 64

Издание сборника осуществляется при поддержке проекта РНПВШ 2.1.3. 1218 «Теория художественной культуры в методологии образования 2009–2010».

Приносим благодарность за помощь в подготовке сборника профессору, доктору филологических наук Е.А. Подшиваловой

М64 **Миромоделирование:** гуманитарные и художественные процессы в общественной жизни / Составитель и отв. редактор В.Б. Кошаев/ Ижевск, ГОУВПО «УдГУ», 2009. – 306 с.

Сборник материалов посвящен вопросам, в центре внимания которых стоят проблемы духовности в полиэтничном регионе Приуралья и России, отражение их в науке, культуре и образовании. Материалы подготовлены в рамках проекта РНПВШ 2.1.3. 7795 «Онтология художественной культуры Западно-Приуральского региона (типология объекта, структура средств изучения, контексты виртуальных ресурсов)» и обсуждены на прошедших 4 - 18 февраля 2008 г. в Удмуртском госуниверситете мероприятиях: круглом столе «Духовность: вызовы времени»; конференции «Духовное и материальное наследие в художественной культуре народов Западного Приуралья»; выставке «Образ этноса в науке, образовании, искусстве»; фотовыставке «Прикамье» (МГУ имени М.В. Ломоносова).

Материалы исследований могут быть использованы в формировании изысканий в научной среде и образовательной деятельности.

УДК 94.85(470.34)(082)
ББК 63.3(235.55)-7я43

© Авторы статей,2009
© Введение Кошаев В.Б., 2009
© ГОУ ВПО «УдГУ», 2009

ВВЕДЕНИЕ

Миромоделирование присуще человеку по причине его потребности отражать мир в понятиях и образах, находить в общей картине мироздания свое место, опосредуя через это текущие и дальние цели бытия. С этим связан любой вид деятельности, выступающий как фрагмет общего полотна жизни, картины мира, различно обрисованной в зависимости от языка описания: текста, звука, чувства, тактильного осязания, формул, энергий, дающих соответствующие модели мироздания: «фразеологическую», «музыкальную», «религиозно-мифологическую», «физическую», «математическую» и т.д. В общественной жизни большее значение имеет гуманитарное знание: философия[1] (или теософия), история, искусствоведение, эстетика и др., направленные на осознание этических смыслов бытия и стремящихся к постижению общих закономерностей жизни на фоне возникающих ситуативных контекстов.

Реконструкция «картины мира» уже давно стала научным фактом и одной из задач академической науки становится синтез гуманитарного знания. Эти потребности обусловлены новым качеством образования, призванного сохранять целостность научного и учебного опыта, с использованием присущей образованию синтезирующей функции. На этом пути будут преодолеваться сложности внутридисциплинарного мышления, трудности в котором объективно порождены фактической и аппаратной систематикой, а эмоционально заключены в неприятии отличных от той или иной дисциплины идей. Поиск компромиссных ситуаций, обогащающих имеющийся научный факт и есть общая проблема, которую мы попытались обозначить настоящим сборником.

Возможность расширения понятийного направления, каким является *миромоделирование,* обусловлена не только и не столько благоприятными обстоятельствами научного процесса. Более веским доводом служат общественные противоречия: несовпадение, и, по сути, глобальный конфликт родовых свойств культуры по отношению к цивилизационным целям текущей общественной жизни, где интересы групп, владеющих мировыми ресурсами, связаны со стремлением к однородности общественной структуры. Такая однородность удобна для управления общественным пространством и воздействия на людей, но фактически нарушает один из основных законов жизни – соотношение единичного и общего. Укрупнение морфологических единиц культуры ведет к нивелированию духовного богатства, подавлению национальной энергетики – фонемы, образа, чувства.

Одной из главных ошибок в этом процессе является подмена новых технологий образования, теми, которые предполагают статистические приемы оценки их потенциала. Не бывает универсального ключа к обобщению знаний – таким ключом не открыть потаенной двери заветной комнаты. Они могут служить заготовкой – счетными индикаторами общей картины, но не более, причинные обстоятельства изменения всегда знаменны. Для их понимания не подходят методы административного регулирования. Этим можно способствовать развитию процесса, но не управлять им. Управление расположено в сфере выявления духовных доминант, в этом его действительно творческая значительность. Еще одним распространенным заблуждением является обращение к неким абстрактным понятиям творчества. Творчество не есть свобода от цели – оно есть и цель, и целое, и средство целого: какова цель – таково творчество. Целью родовых

---

[1] *Фил.* – греч. *род*, потому философия, которую обычно трактуют как любомудрие, правильнее трактовать как *родовая мудрость*, с вытекающими из этого последствиями для научной методологии.

культур всегда было сохранение рода и жизни родового человека. Сегодня изменилось лишь одно – целью родовых культур стало сохранение общества и жизни общественного человека.

Весенние научные мероприятия по теме «Онтология художественной культуры» включали круглый стол «Духовность: вызовы времени», научную конференцию «Духовное и материальное наследие в художественной культуре народов Западного-Приуралья», выставку «Образ этноса в науке, образовании, искусстве» (Художественный музей УдГУ), фотовыставку «Прикамье» - природные и технологические фактуры в аналоговой и цифровой фотографии» (факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова).

Одна из важнейших проблем современности – выявление культурного потенциала общества с целью определения возможностей развертывания материалов культурного наследия в дидактическом построении знания и образования. Выставка «Образ этноса в науке, образовании, искусстве» (рук. канд. искусствоведения, зав. каф. истории искусств, доцент Е.И. Ковычева) построена на представлении материалов этнографических исследований, их научном потенциале, образовательно-методического воплощения в областях истории, этнографии, искусства и искусствоведения, культурологии, регионоведения, др. *Цель выставки* в совершенствовании культуры межнациональных отношений средствами непрерывного этнокультурного образования, социально-культурной деятельности, искусства, науки. *В качестве методологии* принята системная проекция научно-интегративного потенциала на непрерывное этнокультурное образование. *В основу теоретической концепции* положены идеи этнокультурного образования и социально-культурной деятельности антропоэкологического подхода (Флоря В.И.), концепция воспитания и развития личности средствами народной художественной культуры и этнопедагогики (Бакланова Т.И., Волков Г.Н.). В качестве *устанавливаемых закономерностей*, зависимостей определено совершенствование системы непрерывного образования в комплексе: «дошкольное воспитание и образование – школа, дополнительное образование – вуз – послевузовское образование», а также совершенствование социально-культурной деятельности: музейно-выставочной, культурно-досуговой. Первоначально *модель выставки* в варианте «Национальные традиции в декоративно-прикладном творчестве Удмуртии» была представлена на конференции «Вторые Преображенские чтения: традиции и инновации в этнокультурном пространстве России» (Москва, МГУКИ. Май 2008). *Принципами выставки* определены следующие положения: этнокультурное образование как стратегия антропоэкологического подхода; празднично-игровые формы народной культуры как интегрирующая технология гуманитарно-культурологического образования и социально-культурной деятельности. *По результатам выставки* и обсуждения соответствующих тематических материалов конференции подготовлены предложения: поддержать исследования проводимые в рамках системы довузовского образования (проект «Традиционная культура в школе» на базе СОШ №54 г. Ижевска.); активизировать и тематически расширить учебные задания, курсовое и дипломное проектирование по специальности «Народное художественное творчество» в вузе (УдГУ); продолжить разработку программ республиканской системы дополнительного образования – семинары по материалам народной культуры «Традиции текстильной куклы Удмуртии», «Вертепный театр», «Семейное воспитание средствами народной художественной культуры», «Введение в художественную культуру народов Западного Приуралья» и др.

Круглый стол «Духовность: вызовы времени» (ведущий: проф. МГУ имени М.В. Ломоносова, УдГУ, доктор искусствоведения В.Б. Кошаев) проходил в музее ИИиД УДГУ. Основная проблематика:

Понятие духовной культуры: религиозные и светские значения; философская казуистика духа и материи; точка осознанного духовного отсчета человечества; коренные понятия духа и души как космические осуществления человека; соборность духовности в России, причины появления религиозного и атеистического экзистенциализма;

Целостность духовной культуры. Определение целостности. Определение целостности знания. Единство, взаимообратимость и приоритет религиозного в формах общественного сознания (религии, искусства, науки); кризис духовности, порожденный разрывом религиозного и научного знания;

Аксиология, стратификация и коды духовной культуры. Истинные и мнимые ценности жизни; исторические причины ценностных установок; религиозные заблуждения и откровения; эстетическое и гармоническое как условие духовности;

Культурно-историческая типология и динамика духовной культуры. Множественность определений культуры. Основные структуры смыслообразования понятия «культура». Типология культуры: соотношение формы и содержания;

Институционализация духовного образования. Необходимость институализации. Противоречия институализации. Институализация в условиях полирелигиозной России. Православное ядро институализации. Вузовский и школьный контексты институализации. Семейное духовное воспитание.

Следует сказать, что при обсуждении проблемы духовности стало очевидным несовпадение понятия самого определения и факторов его осуществления, происходящее, как полагаем, из несовпадения трактовок «духовное» – «светское», «духовное» - «религиозное». Если полнота понятия, представленного в выступлениях ряда участников, носила смысловые контексты целей и содержания духовности, учет которых должен способствовать относительному единству в этических трактовках жизни, то в ряде случаев содержание полагалось всем известным и на первый план были выдвинуты проблемы технологического, методического освоения нравственных ценностей. Этот, прозвучавший категорически императив представителя Миннац УР, не может быть обеспечен сегодня действенными технологиями управления духовным содержанием и вне новых контекстов самой духовности организационно не сводим только к проблеме национальной, религиозной или противостоящей ей светской истолкованности культуры. Именно в новых условиях жизни должна быть пересоздана трактовка религиозного как нравственного содержания, заложенного в библейских постулатах (доктор исторических наук М. Атаманов), задачах изменения ряда аспектов вузовского образования, прежде всего отношения к выбеленности отеческого и святоотеческого наследия в программах образования (доктор искусствоведения В.Б. Кошаев), философских представлений об обновлении духовного опыта в текущем цивилизационном процессе (доктор философских наук А.Г. Красильников), потребностей технологического обновления опыта образования из потребностей тех, на кого ориентированы сами технологии образования (доктор педагогических наук, кандидат филологии И.Б. Ворожцова), гуманитарных контекстов предметов в школе (кандидат исторических наук Черниенко Д.А.) и ряда положений, изложенных другими выступающими, преследующих цель относительного единства трактовок темы, ее институционального и инициативно-общественного воплощения. Ряд положений получил развитие на секционных заседаниях конференции.

В проекте резолюции Круглого стола «Духовность: вызовы времени» отмечено, что духовность как основополагающая категория жизни трактуется неоднозначно: в ней отражены религиозное и светское понимание: первое зиждется на исторической неизбежности религиозных воззрений, не исчезающих в любой культурной ситуации; второе – способности интеллектуального развертывания знания и его функций. Если в первом случае метазначение человека соподчинено внешнему претворению духа в материи, то во втором – сверхзначение индивида назначено его способностью конструировать реальность. В первом случае человек способен понять свою включенность в предустановление мироздания. Во-втором – он обретает абсолютное право совершать поступки из убеждений в их целесообразности. В религиозном секторе жизнь, труд, перспектива жизни строится на постулатах Заповедей и текста Нагорной проповеди и достаточно жестко структурирует нравственные позиции жизни. В структуре светских нерелигиозных тенденций прочитывается неопределенность нравственных позиций человека и общества, по сути узаконенного релятивизма, конструирующего ситуацию по факту текущей ситуации. Для решения вопросов духовности полагаем необходимым определить решение следующих вопросов:

1. Морфологическую сопоставимость понятий «религиозное», «научное», «художественное», – образующих комплекс теоретических и практических целей составляющих проблему общего синтеза знаний;

2. Базой предмета важно обозначить структуру системообразующих факторов исторического, художественного, философского, религиозного сознания, естествознания, их направленность на сохранение культурного потенциала современного общества;

3. Для этого необходимо создать соответствующую концепцию и методологию построения научных текстов, в которых разделами сохраняются классические научные дисциплины, но вводится проблематика сопоставимости их результатов и использования в смежных областях. Так для искусствоведения и археологии могут быть обозначены взаимные интересы: «археохудожественный стиль» с одной стороны и семантическая типология - с другой. Без знакомства с религиозным содержанием невозможно изучение архитектуры, декоративно-прикладного и изобразительного искусства, литературы (духовные стихи, знаменные произведения, семиотические системы в филологии, лингвистике и др.). Важно дидактически упорядочить условия, функции, национальный характер материалов при изучении возникновения и развития конфессий в применении к культуре того или иного народа;

4. В ряде учебных дисциплин кроме сугубо дисциплинарных проблем необходимо обозначать проблему духовного содержания предмета: этическую подоплеку процессов и результатов, направленных не сохранение жизни человека;

5. В развитии духовных потребностей полагаем необходимым поставить вопрос об учреждении высшего духовного образования в Удмуртской Республике;

6. Рекомендовать создание приходских воскресных школ и использовать для этого просветительские и воспитательные практики образовательных учреждений;

7. Рассмотреть содержание гуманитарных дисциплин с точки зрения наличия нравственного компонента в искусстве и истории народов Удмуртской Республики;

8. Рекомендовать написание учебного пособия по истории и как части его духовной истории народов, проживающих в Удмуртской Республике.

Фотовыставка «Прикамье. Природные и технологические фактуры в аналоговой и цифровой фотографии (авторы А.В. Зыкин и В.Б. Кошаев) проходила в стенах факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. Она явилась продолжением выставочного проекта в Ижевске (УдГУ, шк. №54), Сыктывкаре (СыктГУ, Национальная галерея КР) и явилась фрагментом обменных мероприятий – выставок, концертов – названных вузов с ИИиД Удмуртского госуниверситета. Тема пластических свойств природной среды Приуралья сопряжена здесь с идеями технических и технологических возможностей современных средств фотовизуализации.

Конференция «Духовное и материальное наследие в художественной культуре народов Западного Приуралья» показала существенную научную динамику в позициях духовности. В пленарной части конференции были представлены четыре доклада. Е.С. Харин представил доклад «Итоги XVI Рождественских чтений в Кремле», обозначив актуальность пересечения вопросов духовного опыта и среды образования. Доктор исторических наук Л.Д. Макаров изложил материалы по теме «Конфессиональное сознание населения Вятской земли XII-XVI вв. в свете письменных и археологических источников», дающее срез возможных актуальных тематик для научного и образовательного пространства. Доктор филологических наук Г.В. Мосалева в докладе «Русская духовная традиция в отечественной словесности» определила перспективу синтеза образа и его духовного понимания. Кошаев В.Б. изложил концепцию «Типология художественной культуры», расширяющую материалы общей теории искусства в структуре научного метода изучения связи художественной культуры и искусства.

Секционные заседания.

1. В работе секции «Воспитательный и образовательный потенциал религиозного знания» (рук. секции о. Георгий, кандидат исторических наук, доцент каф ППИ исторического факультета УдГУ Е.С. Харин) темы участников определялись связью проблем духовности с профессиональными интересами. В основу обсуждения легли положения XVI Рождественских чтений. О. Георгием сделан анализ материалов чтений, где акцентировано внимание на идее укрепления российской духовности. На секции, наряду с освещением проблем духовности как основы педагогического содержания в системе образования, были затронуты аспекты катехизического и просветительского планов образовательных программ, которые, как показало обсуждение, могут быть неоднозначно восприняты в обществе, и поэтому необходима теоретическая работа, обращенная к теме аспектов духовного образования. Учебные методики должны предусматривать опосредованное изложение исторических духовных реалий в учебных курсах, связывая проблемы содержания религиозных понятий, там где существует такая историческая зависимость, закономерно объясняющая этапы материалы, типологию дисциплины, как это осуществляется, например, в искусствоведении и истории искусств при изучении храмовой архитектуры, живописи, древнерусского искусства, других художественных явлений, понимание которых вне их религиозного содержания невозможно. Такие вопросы как экономика и духовное понимание процесса и результата труда, эволюция естественно-научного знания через понимание идей духовной целостности мироздания, эстетика как предустановленная гармония, национальные традиции как базовые основания сохранения целостности народа и др. Предложения по секции касались более внимательного и последовательного укрепления традиционных курсов средствами духовного знания.

2. Секция «Язык и литература как формы хранения и передачи духовного наследия народов Западно-Приуральского региона, систематизация усвоенной традиции» (рук. доктор педагогических наук, кандидат филологии, профессор, зав. каф. лингводидактики Ворожцова И.Б.) собрала ряд докладов, в которых рассмотрены аспекты духовного опыта в речевой коммуникации, отмечены особенности развития русской литературы в Удмуртии, представлены антология поэтической метафоры Ижевска, духовные ценности в судебных текстах последнего десятилетия, образовательные аспекты преподавания удмуртского фольклора, в котором явлены христианские аспекты, вопросы истории удмуртской письменности, художественно-педагогическая интерпретация «визуального текста», специфика творчества Влада Шихова, Р. Ясюкевича и регионального журнала «Луч».

В рекомендациях секции отмечена необходимость объединения направлений исследований и создание методик оценки перспектив речевого обучения на материалах филологии и искусства, этнографии, фотографии. Основанием разработки контекстов информационного поля возможна на основе баз данных проекта «Онтология художественной культуры»: «Смысловые коммуникации языка в интерактивном пространстве «Музея материальной культуры» и др. Важно создание методического комплекса, раскрывающего живой процесс развития литературы и фольклора Удмуртии. В части образовательных программ возникла необходимость разработки регионального комплекса и вариативных частей плана подготовки бакалавра филологии.

3. На секции «Историко-археологические источники как ресурс изучения духовного наследия традиционных культур Западного Приуралья» (рук. профессор, доктор исторических наук Р.М. Голдина, доцент, кандидат исторических наук Черниенко Д.А.) получили отражение материальные свидетельства духовной культуры древних пермян, семиотические и символические контексты древних образов, традиции жизни и предпринимательской деятельности купечества, традиционные верования финно-угров, специфика похоронной обрядности тюркутов, особенности литургических сосудов, реконструкция материалов истории, археологии, этнографии, краеведения, народного искусства в формах организации в школах, этнографических музеях, электронных средств обучения в вузе и школе, научной деятельности школьников. На секции было принято заключение, что российская научно-образовательная среда переживает этап возрождения повышенного интереса к историческому знанию, понимая его ценности и значимости. Подтвержденим подобной ситуации являются укрепление позиций в вузовском и общеобразовательном секторе, выпуск периодических изданий, формирование исследовательских проектов в русле локальной истории в вузовской и академической среде, проведение тематических конференций, открытие специализированных интернет-сайтов и т.п. Особенно важно такое бережное отношение к культурному наследию региона в свете того, что история, этнография, археология, краеведение («отечествоведение», «родиноведение») в России, как известно, испытывали идеологический прессинг. Но, не смотря на все трудности, стремление сохранить, сберечь нередко уникальную информацию никогда не пропадало, что позволяет говорить о преемственности во многих аспектах научной работы.

4. Результатом работы секции «Звуковое поле и его моделирование» (рук. секции зав. отделением НХТ ИИиД УдГУ, председатель Союза композиторов

А.Г. Корепанов, доцент каф. хорового дирижирования В.Г. Болдырева) стало заключение о необходимости изучения художественной культуры Западного Приуралья на основе формирования новых вопросов онтологического порядка. Один из таких вопросов был решен в процессе исследования звуковых закономерностей культурного ландшафта территории. При всей привлекательности проведенной работы оказалось, что собранная картина никак не может «ожить» - «портрет» оказывался «немым». Таким образом, сформировалась идея изучения звукового ландшафта, и, еще шире – звукового поля, которое находится в прямой зависимости от происходящих на культурном фоне изменений. Так было сформировано одно из направлений – «Звуковое поле и его модификации». Направления исследований, проводимых в Удмуртской Республике и Приуральском регионе включают в себя несколько тем:

1. Комплексное исследование звукового ландшафта территории Западного Приуралья (этномузыкологические экспедиции, обработка и анализ собранного материала);

2. Формирование звукового поля воздействием профессиональными музыкальными средствами;

3. Выявление механизмов воздействия инноваций на музыкально-информационную структуру Нового времени и изучение степени воздействия последней на процессы социального, профессионально-художественного и, в целом, звуко-ландшафтного порядка.

Необычайной актуальностью отличаются темы, обращенные к вопросам современного музыкознания: музыке постмодерна (Горячева Т.А., Ханнанова Е.Н.), вопросам музыкальной феноменологии (Тимошенко А.В.), эстетике мюзикла (Ишмуратова Ю.Ф.) и др.

Подготовка в рамках конференции секции «Музыкальная экология» вовлекла новые силы в решение этой интереснейшей задачи: педагогов З.М. Разенковой, А.Н. Поздеева, В.Г. Болдыревой, Ю.А.Мальцевой, Т.А. Горячевой, И.М. Нуриевой, И.В. Пчеловодовой, О.В. Перевозчиковой, Ек. Коротаевой, также много студентов. В работе секции выявились различные подходы к изучению музыкального наследия, что глубже раскрыло тему секции, проблемы и исследовательские возможности. Процесс обсуждения закономерным образом оказался сконцентрированным на временном аспекте музыкально-экологического пространства. В ходе обсуждений были затронуты сферы здоровья, профилактики, социальной иерархии и восприятия существующих моделей прошлого и настоящего музыкальной деятельности. Наиболее полно были раскрыты вопросы окружающей обстановки музыкальных структур, их восприятия и воздействия на человека, а также предложены меры защиты восприятия отрицательной информации. Планируется исследование, о влиянии работы собирателей на изменение звукового ландшафта территорий. Следующий год будет проходить под знаком «Экология собирательской деятельности». Планируется проведение конференции, где будут озвучены некоторые гипотезы и результаты научных изысканий.

5. В работе секции «Художественное наследие как ресурс образования» (рук. проф. доктор искусствоведения В.Б. Кошаев, доц. кандидат исторических наук Е.О. Плеханова) были представлены доклады и тексты докладов соответствующие общей тематике секции, но необычайно разнообразные по направлениям. Важнейшими из них следует отметить проблемы современного пластического языка искусства (проф. В.М. Овчинников), использование художественного наследия в образовательной практике (доц. Курочкин М.В., проф. Виноградов С.Н., проф. Масленникова Т.А., доц. Иванова Н.П., доц.

Косарева И.А. и др.), опыт семейного воспитания средствами искусства (доц. Климова Л.Ю., соиск. Кочеткова А.Л.), комплексное решение проблем использования этнокультурного наследия в активной практике в сфере культуры (Бубновене О.Д.), обеспечение сохранности информации, и возможности применения ее в сфере образования как нового онтологического фактора знания (М.В. Ботя, Д.Ю. Драгомиров и С.Н. Зыков, Е.В. Овчинникова), традициям, их месту в современной культуре и искусстве, значению для самоидентификации современной молодежи, воспитанию патриотизма (Р.В. Кирилова, А.Д. Жданова). Были также представлены отдельные образовательные методики в которых знакомство с народными традициями происходит при активном включении учащихся в процесс изучения духовного наследия. Большой интерес вызвали доклады по теории пропорционирования (Ю.С. Смирнов (Пермь), и С.Х. Хузяхметов (Ижевск). Выводами по результатам работы секции являются:

- необходимо апробирование результатов проекта «Онтология художественной культуры Западно-Приуральского региона» в соответствии с рекомендациями самой программы фундаментальных исследований;

- актуально создание электронной среды образования для более интенсивного обмена информацией, концепция которой содержится в проекте «Онтология художественной культуры» и начинает воплощаться как в виде сайта, так и в продуктах учебно-исследовательского процесса в вузе: электронных пособиях по актуальным материалам культуры Поволжья и Приуралья. Этот ресурс уже позволяет заинтересованным лицам, даже не встречаясь лично, обмениваться новой информацией, предложениями, методиками. Создание структурированной базы данных и образовательных траекторий позволяет каждому легко найти нужный материал и определить место для своего;

- необходимо подготовить для Министерства культуры и Министерства образования УР рекомендации для поддержки инициатив по введению материалов научных исследований в практику управления, образования и культуры, прежде всего в областях гуманитарно-художественной образовательной среды и электронной образовательной инфраструктуры.

Таким образом, научные исследования в различных областях гуманитарного знания за последние годы привели к накоплению материала, позволяющего охватить культуру приуральского региона в совокупности многих факторов. Это своего рода санкция для сооружения новых методических блоков науки и образования и развития научной инфраструктуры вузовской среды: усиления взаимодействия искусствоведения, филологии, лингвистики, семиотики, философии, археологии, истории, этнографии, этнопедагогики, этнопсихологии и др., но не из абстрактных морфологических уподоблений, а на основе фактов - материальных и духовных – носителей достоверной информации о культуре.

В.Б. Кошаев

ТИПОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ И ОБРАЗНОЕ МИРОМОДЕЛИРОВАНИЕ В ИСКУССТВЕ

Новыми обстоятельствами искусствоведения стали сегодня несколько факторов. Во-первых, удлинилась историческая шкала искусства, и явились взору существенные пробелы в актах и приемах классификации объектов, понимании их художественной специфики, в частности в региональных материалах. Они порождены сложностями искусствоведения в отношении к археологии, отчасти этнографии, архитектурному наследию, неосвоенностью материалов, собранных в последние десятилетия. Например, в изучении архитектуры не совпадают аспекты исторической, этноархитектурной и искусствоведческой реконструкции. Появилась особая проблема – методологическая неопределенность современного художественного процесса, в особенности в области его инсталляционного предъявления, где в отсутствии национальной идеи художественной формы рождаются чудовищные антиэтические артефакты. Общественный разум не то чтобы спит, у него не достает разрешительной силы, методических приемов, общественного стремления к оценке создаваемых «акт-объектов» – ассоциативных отпечатков неких действий и соответствующего «метаболизма» сознания, способного различать замещение в них художественного образа образом нехудожественным – это в лучшем случае.

В связи с этим, необходимость освоения категории «тип художественной культуры» становится очевидной, поскольку это актуально для разработки методик установления этапности художественного образа, а также для систематизации материалов искусствоведением при объяснении особенностей художественной формы, размещенной за пределами классического искусства, и естественно, для среды образования и дидактических смыслов изучаемых предметов[2].

I. КУЛЬТ И КУЛЬТУРА. Процесс типологизации мы связываем со сменой социоорганизационных, производственных, этнорелигиозных оснований, изложенных нами ранее[3]. Здесь мы укажем на целеполагания понятий, которые во всех словарных статьях энциклопедий находятся в непосредственной близости – культ и культура, – но с завидным упорством и по не очень понятным причинам составителями справочников опускаются предикативные обстоятельства их связи. Понятие культ приобрело не просто универсальный характер «почитания чего бы то ни было». За его популярностью как-то исчезло онтологическое религиозное содержание, которое определяется латинским *cultus — почитание, поклонение* сверхъестественному, и совокупность *обрядов* связанных с почитанием. Возможно, объяснение этому кроется в сугубо утилитарном применении термина и в затушеванности его онтологической природы: культ это не собственно поклонение сверхъестественному – это реализация сверхъестественного, – само сверхъестественное, а замещение его сущности функциональными связями возможно, но не объясняет надличных явлений. Что

---

[2] Одним из побудительных мотивов является неопределенность содержания предметов мировой художественной культуры, культурологии, культурной антропологии и др.

[3] В.Б.Кошаев Вопросы формирования понятий в науке о народном искусстве. – Ижевск, 1998. С. 36 – 40.

касается собственно определения культуры, то ее сущностные смыслы описаны в словарных статьях антропологической функцией: со стороны деятельности культура – «есть способ человеческой жизнедеятельности по преобразованию природы, общества и самого человека, выраженный в продуктах материального и духовного творчества»; культуру можно обозначить ценностными смыслами «аксиологическая – АКСИОС-ценность – ценностная оценка – есть совокупность выдающихся произведений человеческой деятельности, которые делают его жизнь наиболее комфортной и объяснимой»; также информационно-симиотическим характером – социально значимой информацией, передающейся из поколения в поколение и выражающейся через ценности, нормы, смыслы и знаки (символы)[4]. Деятельность, ценность, социально-значимая информация относятся к свойствам проявления культуры, ее функциональной привязке, но объяснять источник из его функций недостаточно. Родник, колодец, озерцо, водоем, струя, ручей, река все вместе вода. Но вода одно из состояний, другими являются лед и пар. Может быть, химическая формула определяет суть воды? Да, если мы определяем молекулярную структуру вещества, и вода определена из химического состава. Нет, если рассматриваем участие воды в процессе жизнедействия: природное кругообращение + участие в жизнеобеспечении организмов + планетарно-информационное поле. Подобно и бытие культуры, проявляющееся в процессе установления функциональных закономерностей феномена, его текущее бытовое проявление всегда будет частично справедливо. Тогда культура возделывания, обработки, улучшения, совершенствования, культура сельскохозяйственная, физическая, технологическая, инженерная, воспитательная, образовательная, нравственная, речевая, поведенческая, художественная, гуманитарная окраска коммуникаций повседневной жизни, нравственные и материальные ценности, умения, знания, обычаи, традиции, культура стран и народов, понятие эпоха – это процесс, следы, результат осуществления культуры, но не ее бытийная суть. Бытийное же качество культуры осуществление надличного в личном и общественном, духовного - в живом теле, а также и природном веществе: в археологии мы ищем осуществление жизни, в этнографии - тайну живого народа, в искусстве – истину духовного прозрения.

Если же попытаться охватить культуру как одновременное осознание сущности ее качеств, свойств их проявления, представлений об особенностях процесса (фактов) осознания, оценки самого процесса осознания с точки зрения философских актов мышления, тогда *культура-сущность* есть предмет онтологического плана, *культура-форма* – ее морфологическое представление, *культура-содержание* – типологическое осмысление, *культура-явление* – феноменологическая редукция. Понятия культурологии, которые при обращении к наследию замещают аппарат философии, трактуют категорию культуры, пожалуй, тривиальным образом, что никак не может удовлетворить научное стремление к новой освоенности сознания и материи. Не задача данной статьи - объяснение совокупности научных свойств культуры. Но поскольку мы не можем обойти вопрос содержания художественной культуры и ее типов, то отметим следующее.

Культура определена в формах мировоззрения, которое складывается в условиях природо-производственного потенциала и социо-организационного устройства, но их платформой всегда были *духовные представления о надличном*. 1. В границах коллективного, мифологического мышления (родового, семейного, общинного) в *традиционной культуре* важнейшее значение имело сакральное осознание всех компонентов бытия: жизни

[4] http://ru.wikipedia.org/wiki (обращение 26.03.09)

человека, процессов труда, календарной обрядности, половозрастной инициации, праздников и т.д. В последующем происходит его ослабление и преобразование в фольклор. 2. Когда общинное начало жизни в *культуре государственного общества* становится ядром общественного бытия, сакральный опыт перерастает в *художественно-конфессиональный тип* сознания, определяющий онтологию мира в границах понятия мира, сотворенного Богом. 3. В дальнейшем *интенция* секуляризационного, *светского*, *научного* сознания в процессах опромышливания бытия стремится повергнуть святость мира и святость отношений людей, а с этим и идею спасения души (жизни). 4. Далее постклассическое состояние художественной культуры (авангардное), предуготовление наступающей индустриализации сознания существенно ослабляет ортодоксальные связи конфессий, утверждает атеистическую антитезу, которая на самом деле обрела вид неоязычества, иллюстрирует умножение в XX в. религиозной полисемии при восстановлении язычества, закреплении сектантства и самовоспроизведения личного как надличного, уводящих часть художественного сознания в самодостаточность акта модернизма и постмодернизма.

II. Так, в тройственности значений производства, общественной структуры, религиозного сознания мы обозначим основание для типологии художественной культуры, возникающей из обстоятельств и способности человека к художественно-образному познанию, и определенными при этом проблемами предметов и объектов в искусстве, искусствоведении, искусствознании.

1. *Художественная культура традиционного общества (родовой тип).*
2. *Художественная культура государственного общества (синтезирующй тип):*

- конфессиональная художественная традиция конец X – начало XX вв.;

- светская художественная традиция XVIII – XX вв.

- художественная традиция XX в. – начала XXI в.

Художественную культуру традиционного общества и художественную культуру государственного общества обозначим как **типы первого порядка.** Конфессиональную, светскую, художественную культуру двадцатого века – как **типы второго порядка.** Это связано с тем, что вторичные формотипы являются подсистемами или частями, в каждой из них превалирует идея, порожденная новым общественным устройством жизни, и в силу онтологических причин и специфичности языка их и формы они становятся крупными пластическими программами искусства.

Проблема типологического контекста возникает потому, что ресурсов определения закономерностей современного искусства на основе понятий «художественный стиль», «ансамбль», «морфология искусства» и др. оказывается недостаточно, так как объектами модернизма и постмодернизма XX в. выступают действия, «акции», мышление, проявляющиеся в деконструкции прежних архетипов. Обращение искусства за инструментами к философии не проясняет ситуации и в лучшем случае укрепляет позиции самой философии (например, через философию искусства). Но этот предмет не входит в круг влияния искусствоведения, использование методов которого с участием философии затруднено в силу специфики различий аппаратов дисциплин, а новые языки и образные основания не могут быть механически пересозданы из предыдущих систем и характеристик предыдущих типологических фактов. При этом интересно, что обозначенные типы художественной культуры (ТХК) не исчезают со временем и их роль в определении целей и задач искусства в обществе (в образовании –

пропедевтика и дидактика художественного образа, воссоздание истории человечества в образах, указание на необходимость этического понимания истории и др.) остается и, надо полагать, будет оставаться в будущем. Безусловно, будет развиваться классическая живопись, иконописное искусство и архитектура, дизайн, неприкладные виды искусства. Сохранится как тип и традиционная художественная культура, хотя, безусловно, будет изменяться по форме. Найдется, наконец, приемлемая общественная позиция по отношению к современному искусству. Чтобы расширить поле искусствоведения целесообразно обратиться к разделу искусствоведения, который В.Прокофьев обозначил как «общая теория художественного процесса», и который мы связываем с понятием «типология художественной культуры».

III. ПОНЯТИЕ ТИПОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ.

Для термина «типология» практически нет обобщенно сформулированного определения. Тем более нет его и для «типологии художественной культуры». Под **типологией** мы будем понимать процессуальные и результативные описания причин и процессов (в нашем случае сложения художественной культуры). **Художественная культура** – объект науки, выявляющий предметные закономерности в идеях ее генезиса и эволюции на основе художественных объектов в *традиционном, конфессиональном, светском, постклассическом искусстве,* отвечающие этапным особенностям возникновения – изменения триединства материальных (природо-производственных), духовных (этнорелигиозных), социо-организационных (родовых, общинных, общественных) причин и проявляющиеся в признаках типа[5].

Базовыми факторами художественного наследия определим отношения науки, искусства и религии, как форм закрепления общественного сознания. Их взаимоотношения в палеолитическом обществе и древних цивилизациях построены на принципах синкретического соподчинения, в современном же обществе - на платформе специфических приемов познания и освоения мира как чувственного феномена (искусство), надличной трансцендентальности (религии), интеллектуальных методов мышления (науки). Необходимость применения таких описаний для установления классификации материалов, относящихся к художественной культуре, связана с границами временного отрезка - II тыс. н.э. и возможностей использования понятий культурологического плана: генезиса, хронологии, эволюции. Одним из наиболее ярких примеров понимания типа художественной культуры являются идея «народное творчество как мир целостности»[6].

Укажем на особенность оформления (типизации) художественной культуры. Группировка материалов позволяет нам установить два ее основных типа и несколько подтипов. К первому мы относим **родовой тип художественной культуры**. В литературе он понимается более обобщенно: как **традиционная (народная) художественная культура.** Различия понятия родовой и традиционный в том, что первое характеризует социально-организованную структуру, построенную на кровно-родственных отношениях, второе осознается и выявляется наукой как морфологически сходные причины и свойства для разных родов (внутри этносов и наций). Традиционный тип художественной культуры сохраняется по форме и содержанию у самых разных

---

[5] Признаками того или иного типа художественной культуры является *категория образного миромоделирования*: типизация 1, морфема, метаморфема, индивидуализация, типизация 2: изложено ниже.

[6] *Некрасова М.А.* Народное искусство России: Народное творчество - как мир целостности. - М., 1983.

этносов, также в структуре промысловой практики. Его функционирование в прошлом и настоящем теперь различно. Мы можем говорить о двух его особенностях: в структуре традиционного общества, до периода возникновения государства и конфессий, и в структуре государственно-конфессионального общества.

Для определения особенностей второго, синтезирующего типа мы должны указать на его признаки. Ими выступают общественные отношения в границах сложения нового общественного устройства, которое подготавливается усложнением и сменой *социоорганизационных, производственных, религиозных отношений.* Социоорганизационные связи изменяются по факту возникновения родоплеменных союзов и образования государств. В развитии производства на ранних стадиях российского государства большую роль играло пашенное земледелие и ремесленная специализация. За второе тысячелетие такое производство развилось до промышленной и индустриальной формы. Что касается эволюции религиозных оснований нового общества, то онтологическим признаком русской цивилизации стало православие[7], российской – сосуществование православия, магометанства, иудаизма, буддизма. Отличия от доконфессиональных религий, например, от христианской определялось смыслом жертвы. Если в язычестве жертва имела скорее утилитарно-житейский характер и приносилась для обеспечения благополучия семьи и рода, совершалась живой особью, то в христианстве это событие обрело иной смысл: в качестве замены живой жертвы выступает вино и хлеб как символы крови и тела Христова, по воле Творца принесшего себя в жертву во имя спасения людей. Бескровная жертва – вино и хлеб, литургически освященные, определяют новый бытийный базис религизного сознания. Основными постулатами стали заповеди Ветхого Завета и нагорной проповеди Христа, евангелическое понятие любви, новое понимание главной цели жизни – спасения души. Для России важно еще и другое: то, что определялось как завет первого «государя всей земли русской: христианизация общественной жизни не на путях внутреннего сектантского насилия или внешнего комунно-подобного насилия, а на путях церковного разумения христианской свободы»[8].

Здесь мы должны сделать краткое замечание о соотнесении данного типологического деления с гуманитарным знанием. Типология художественной культуры производна от культурологического знания, но не замещает культурологию и преследует не культурологические цели. Идея типологии художественной культуры не создает новой концепции культуры и, безусловно, корреспондируется с исторической периодизацией, но обосновывает новый принцип группировки известных материалов. Сегодня необычайно популярна категория «картина мира», но рассказ о ее характере в той или иной области деятельности (архитектуре, искусстве, науке и т.д.) определяет ее дисциплинарную фрагментарность. Образное миромоделирование соотносится, безусловно, с искусством, более того складывается под его воздействием, черпает из него вдохновение, обращаясь к понятию художественный образ, но не замещает его, а формирует качества по сходным признакам в разных культурах и средах на основе преосуществления всего комплекса причин жизни. Скорее здесь можно было бы желать влияния философии, которая призвана изучать законы

---

[7] Было определено Дж. Тойнби. Типологически это справедливо, поскольку вне контекста целого и неделимого Бога, начатки государств, как например Скифия или Хазария, другие союзы племен продолжения не имели.

[8] А.В. Карташев. Очерки по истории русской церкви. Т 1. М., 1993. С. 130.

мышления и мировоззрения, в том числе и по отношению к искусству - этим занимаются с середины восемнадцатого века внутренние, но «митрофорные» ответвления от философии: эстетика и феноменология. Однако проблема философии в том, что она в значительной степени погружена в исследование собственных инструментов познания мира и излишне отстранена от живой ткани искусства – постоянного воспроизведения художественного опыта. В философии смещены исходные установления: философию понимают как «любовь к мудрости», на самом же деле она есть родовая (от греч. фил – род) мудрость, и в этом значении должна стремиться к существенному уточнению собственной природы и цели. Тип же художественной культуры синтезирует научный философский факт и художественный образ из обстоятельств связи знания и общей теории художественного процесса.

Таким образом, характеристики типов художественной культуры определяются общими закономерностями образной целостности. Мы выделяем следующие типы такой целостности: *типизация I, морфема, метаморфема, индивидуализация, типизация II*[9].

ТИПИЗАЦИЯ I и МОРФЕМА в структуре традиционной художественной культуры определяют морфологическое состояние типов, которые, независимо от географии или национальной окраски, выражают совокупность и этапность *родовых признаков художественной формы*, многовековых устоев дохристианских верований с последующим встраиванием (преобразованием) их в структуре той или иной конфессии. В двадцатом столетии народная культура испытала не просто гигантское давление цивилизации, она едва не завершилась, когда было сорвано родовое покрывало, столетиями хранившее «тело народа» и его духовный опыт и в целом российскую культуру, и обнаженная «плоть» была истерзана революциями, войнами, голодом, повальными эпидемиями, гигантскими стройками, расстрелами 30-х гг., лукавыми экспериментами 60-х. Но, видимо, замыслу Бога еще нужно «истерзанное тело» России, если за два последних десятилетия восстанавливается историческая память, вылечивается сознание народа, в том числе и благодаря новым задачам в системе образования и воспитания, средствами искусства, промысловой практикой, фольклорноым и этнофутуристическим творчеством. В общем виде признаки «типизация» (Т) и «морфема» (М) характеризуют особенности образной, дописьменной формы познания, изменение которой происходит вместе с изменением способа хозяйствования и развитием производительных сил. В формах Т и М закреплены ряд этапов народного мировоззрения.

Типизация в народной художественной культуре – это признак художественно-исторического обозначения (вида) культуры, определенного существованием художественного *синтеза* материальной среды и народного мировоззрения как специфической формы познания мира в нераздельности художественного и религиозного содержаний. Онтологически типизация определяется так: сакральная по цели, эстетическая по функции. Народная художественная культура реконструируется преимущественно на материалах XVIII - XIX вв., но она содержит и более глубокие семантически пласты. Характеристика изображений (символов) в признаках Т объясняет стадиальность их художественного содержания через ***обозначение значимых для человека объектов и явлений.*** Этому условию отвечают изоморфные символы: солярные, ромбовидные, крестообразные. Данная особенность и объясняет характер

[9]Онтология художественной культуры Западно-Приуральского региона IIтыс. н.э. – Ижевск, 2008. С. 26 – 39.

признака, который мы обозначили термином *типизация*. Т построена на определениях порядка мира (космогенеза – «макромир в микромире») целесообразностью взаимоотношений (коммуникаций) в обществе и способами их структурирования в существующих обрядах. Отвечает определенному уровню (преимущественно ручному) развития производительных сил. Историческое время существования в России как цельной историко-художественной формы можно определить до 20 - 30-х гг. XX в., и в отдельных случаях до настоящего времени там, где сохраняются традиционные виды производств: оленеводство, домашнее хозяйство, а также промысловая практика. Раскрывается народная художественная культура основными понятиями народного искусства: целесообразность, образ мира, конструктивность, порядок, ритм, орнаментальность, декоративность, ансамблевость. Некоторые из этих категорий были названы еще Ф.И. Буслаевым, которого называют создателем науки о народности. В.С. Воронов, А.К. Чекалов, Г.К. Вагнер, М.А. Некрасова, А.Б. Салтыков, В.М. Василенко и др. исследователи расширили их характеристику. Под народным искусством чаще всего подразумевают предметы быта, народное зодчество, ансамбль народного костюма и т.д. Другие виды художественного народного творчества имеют специальные определения: фольклор, народный танец, устное творчество, сказка, эпос, детский фольклор и др. Здесь можно отметить несоответствие понятийных уровней, например, под народным искусством понимают народное зодчество и прикладное искусство. Народный танец, фольклор, устное, детское, сказительное и т.д. – тоже народное искусство, но на них понятие народное искусство как будто не распространяется. Использование их вне народного искусства мешает категориальной упорядоченности темы. Узаконенная ныне подмена понятий «народное искусство» и «народное творчество» мешает осознать их специфику. Народное искусство – художественно-образное отражение мира, чувственный специфический опыт познания, своего рода пропедевтика гармонических связей, средство образного мышления. Народное творчество – способ решения проблем социокультурной практики – способность находить народному искусству формы социального приложения. И в этом случае должна быть определена сопоставимость обоих по отношению к объекту и предмету приложения, соответственно - характер их функции. Например, должно определять содержание

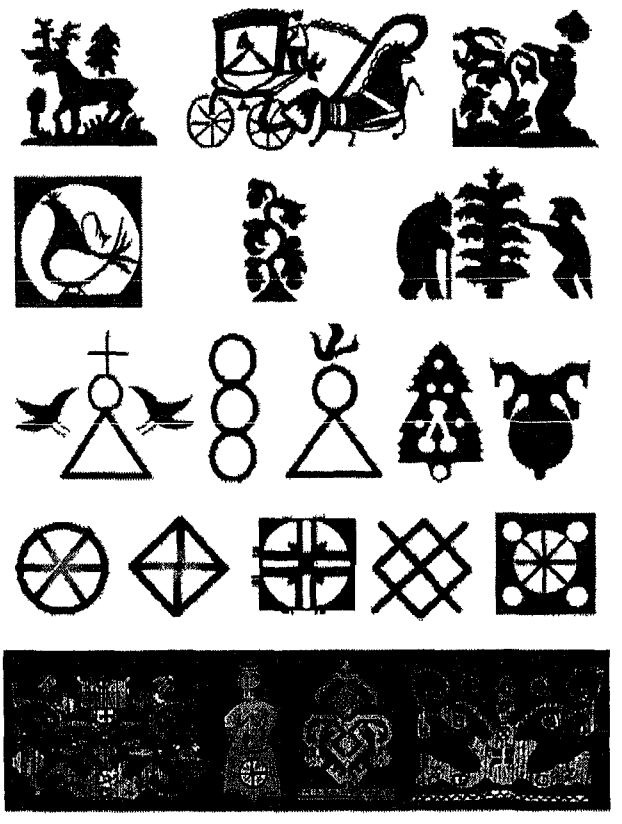


Рис. 1. Схематическое представление этапов миромоделирования в традиционной культуре

программ образования и повышать значимость некоторых разделов учебных стандартов, планов, дисциплин.

От наиболее ранних этапов развития мировоззрения в народном искусстве сохранились образы анимистические, относящиеся к доязыческим представлениям. Их выявление графически сложно, но можно говорить о специфическом их существовании в ряде случаев в искусстве XIX - начала XX вв. Так, например, в фито-анропоморфных образах в архангельской вышивке (И.М. Денисова, 2006) хорошо просматривается идея одушевленности природы в ранние периоды общества (рис. 1 – первое, третье, четвертое изображения на темном фоне). Образы «венеры», простые керамические орнаменты, солярная символика, схематические персонажи людей и животных в сценах охоты в различных национальных и географических средах эпохи каменного и новокаменного века, и др., хотя по отношению к последним типизация должна быть понята не только из выделения признаков объектов, но и признаков действия. Общим является синкретичность идеи блага, позволяющая выполнять художнику тщательную деталировку формы.

МОРФЕМА. Большая доля декоративного оформления восходит к эпохе металла и связанного с ним языческого мировоззрения. Изографическая особенность этого длительного периода (II тыс. до н.э. – I тыс. н.э., а в ряде регионов России до середины II тыс. н.э.) заключается во множественности структур миротворения, миросозидания, означенных еще в первичных мифах и графически наделенных векторами пространственной ориентации и структурным зеркальным членением по вертикали, отчасти - по горизонтали. Первомифы пронизывают все расовые культовые пласты, а в XIX в. показывают, с одной стороны, большую фантазийность преданий, а с другой, - сюжетную мифопоэтическую развернутость. На рис. 1 схемы этих изображений помещены в средней полосе. Отчасти к этой группе относятся изображения второй полосы сверху, однако, здесь важнее их метафорическое уподобление: охота на птицу – добывание невесты, охота на медведя – отношения с предками рода. До времени христианизации миропонимание осуществлялось в условиях анимистической и языческой религиозно-обрядовой слитности жизни, употребленной в имущественном (матрилинейность, патрилинейность) и материальном обустройстве. Сегодня этот тип обнаруживает свое присутствие в некоторых традиционных видах деятельности. С появлением монотеизма он постепенно утрачивает сакральное содержание и становится явлением фольклора.

Иногда народную культуру связывают с этапом культурного процесса. Это категорически неверно, поскольку уводит представление о нем в сферу *снятых* функций явления. *Ее суть в труде и способности ему обучаться.* И только выделенный так называемый художественный тип действия, на самом деле вычленяемый из структуры народной жизни уже сравнительно позднее, приобрел зрелищное, развлекательное выражение и стал отвечать условиям современной культуры. В народной среде осуществляется принцип *все участники – артисты,* в то время как принцип *артист, художник – зритель* принадлежит к иной типологической структуре культурного, образного, информационного процесса, имеющего связь со структурами народного искусства, но не связанного с непосредственным субъектом труда в результате разделения процессов последнего. Предметный мир в народной культуре служил выполнению трех необходимых условий: а) обеспечению сферы быта и труда предметами труда; б) возможности и необходимости дополнительного заработка, а, значит, налогов в казну государства; в) воссозданию *элементной* базы родового мировоззрения с помощью категории Образ Мира, с его непременным воплощением в структуре

декора, обрядности и пространстве проживания. Важно отметить, что все три функции существовали совместно. В XX в. *первая функция* была упразднена ввиду индустриального характера производства и сохранилась лишь на периферии родовой жизни в небольших коллективах и в подсобном домашнем хозяйстве на селе *Вторая функция* сохранилась, но существенно модифицировалась, что мы наблюдаем в промыслах и художественной промышленности. *Третья функция* получила национально-идеологическую модификацию и стала определяющей в структуре нового типа *художественного* процесса, имеющего отношение к труду в его ручном, домануфактурном виде, но функционирующее в условиях труда индустриального.

Таким образом, признаки народной художественной культуры ***типизация и морфема*** рождены синтезом мировоззрения и материальной среды сельского и городского населения, традиционных форм хозяйствования с их календарной обусловленностью, способами передачи духовного опыта (представлений о мире, обрядов, ритуалов, защитных функций, реализуемых в повседневной жизни и отвечающих законам декоративно-прикладного искусства). Как цельное явление подверглось активному воздействию в период развития производственных и общественных взаимоотношений в культуре в 20 – 30-е гг. XX в., Т и М выражают в художественном виде образы коллективного мифологического мышления, всеобъемлющие природные связи в духовном и технологическом опыте быта. Они определены идеей тождественности сознания и природы, переживаниями мира, функциональным и технологическим содержанием материальной природы и способов ее преобразования, межэтническими взаимоотношениями и особенностями разрешения противоречий во взаимодействии встречных потоков культур.

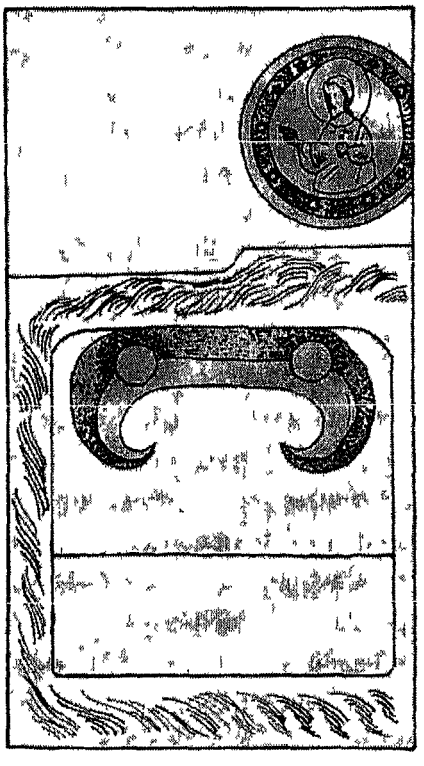


Рис. 2. Дуальная «комарно-плоскостная» концепция мироздания. Разделение вод. миниатюра «Толковой Палеи»



Рис. 3. Вариант «комарно-плоскостной» концепции мироздания с Мировым древом. Некоторые надписи гласят «Се небо превышнее невидимо нами но светло паче солнца», «Земля связана с первым небом по широте»

МЕТАМОРФЕМА. Превалирующие признаки нового мировоззрения в метаморфеме определяются конфессиями, *упразднившими* множественность идей творения и признающие Мир сотворенным единым Богом. Древнерусская космология, впитала византийские и через них часть античных идей и спроецировала их на детально разработанную структуру дохристианского мироздания и представила космологический компонент творения в его «естественно-научных», «календарно-тематических», «географических воззрениях»: в геоцентрической и комарно-плоскостной моделях мироздания, трактовке календарного времени и др.[10] Христианизация славян в Европе произошла в IX в. В Киевской Руси крещение укоренялось с 60-х X в. (А. Карташов), а первые упоминания о том, что славяне примут христианство, связывают с именем апостола Андрея Первозванного, приходившего как будто в «русскую землю» по одним источникам в Киев, по другим в Северное Причерноморье, и поставившего (там) крест[11]. О контактах славян с ветхозаветными проповедниками свидетельствует «Житие Херсонисских мучеников», где говорится о посылке из Иерусалима в царствование Диоклетиана (243 – 313/316) епископа Ефрема в Скифию. Упрочение конфессий многонациональной России не было актом случайным. Естественно, что носителями конфессионального сознания в расширяющейся Росси были русские. Но нужно вспомнить и то, что уже в 922 г. в Поволжье булгары приняли ислам, арабскую письменность и со второй половины XVI в. исламизированные булгары, также часть башкир, вошли в состав Русского государства. Позднее это произошло с народами Кавказа. Финно-угорские народы долее остальных сохраняют привязанность к культам предков. Но и они со второй половины шестнадцатого столетия находятся в составе российского государства и постепенно христианизируются, но сохраняют и по сию пору символы языческой веры и испытывают из-за этого прессинг духовного выбора. Существующие психологические противоречия, когда в сознании осуществляются два плана культуры – родовой и цивилизационный – могут быть решены пробрасыванием мостков эволюционных контактов (тюркских, славянских, западно-финских, западно-угорских, западно-европейских), но цель таких контактов будет ложной, если она не приведет к свободе духовного выбора, если сами мостки будут упираться в топкие берега национальной неопределенности. Однако не надо забывать, что для полноценного обретения духовной свободы исламизированными и христианизированными народами доконфессиональные сакральные воззрения стали основой народного художественного творчества в течение многих столетий, и за это время прежние культовые правила обрели гуманитарную функцию в виде явлений фольклора. Можно предположить, что на подобные процессы у недавних языческих народов Приуралья уйдет меньше времени. Этому мешает одна особенность: нельзя автоматически родовые ценности сделать цивилизационными. Для рождения последнего недостаточно охватить мир ни категориями пантеизма, ни линейным расширением языческих мироустановлений. Путь прост - отказ от кровной жертвы, покаяние и прощение позволят быть полноценным причастником.

---

[10] Древнерусская космология / Отв. редактор Г.С.Баранкова. Серия памятники древнерусской мысли. Исследования и тексты». – СПб.: Алетейя, 2004. – 480 с.
[11] А.В. Карташев. Очерки по истории русской церкви. Т 1. - М., 1993.

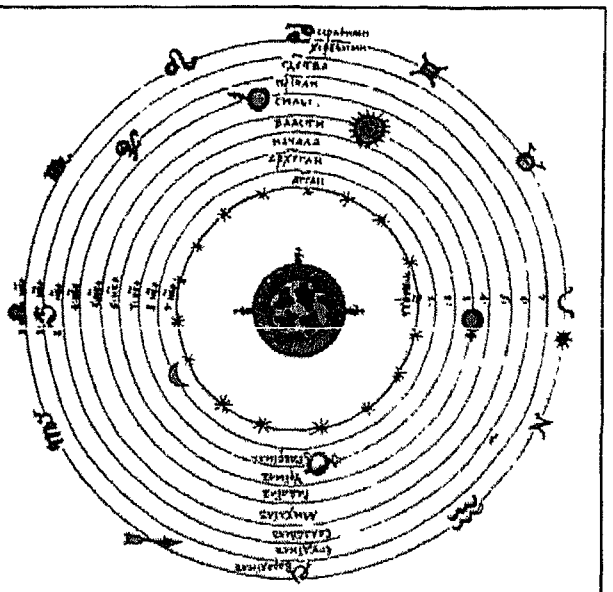


Рис. 4. Геоцентрическая концепция мироздания

Фрагментом религиозной картины в России позднее становится буддизм (калмыки, буряты, тувинцы). Укоренение конфессий существенно меняет воззренческие познавательные целеполагания, четче становятся миропредставления. Письменная культура и храмовое строительство формируют новые художественные традиции. Художественный конфессиональный контекст христианства вытекает из евангелических преданий и предшествующего старозаветного времени, а их сложная религиозно-онтологическая канва выражается словом, изображением, оформлением среды, структурой обряда как искусством. Здесь уместно сказать, что между религией и искусством нет той границы, которую усматривают между философией и мышлением научным (предметно-познающим), и которую провел К. Ясперс утверждая, «что философии и только ей, присуще *трансцендирующее мышление*»[12]. Внутри конфессионального сознания искусство не мыслится как нечто отдельное от воплощения идеи Творца – все проникнуто благодатью свершения, начиная с фабулы примирения Бога и человечества, и воплотившихся в Евангелие смыслов созидательного прощения, изложенных от Рождества Спасителя, ставшего точкой отсчета новой эры, но ожидаемых еще со времен пророчеств о новом Царе иудеев. Сюжетная структура христианства необычайно насыщена. Если ветхозаветные предания образуют центральный вектор народ - Бог, и предустановление будущего здесь связано с выбором народа, то новозаветная история – это выбор человека. Особенностью являются эпические сюжеты бытовой повседневности и их метафорический дискурс направлен с одной стороны на утверждение новых идей религии: понятия церкви, необходимости церковного установления, направленного на все народы мира, а с другой, - на полемику с избыточной догматичностью иудейских законов, и даже на их заведомо неправомерную трактовку и применение. В то время, как предыдущие попытки искупления греха, описанные в Ветхом Завете, были связаны вначале с наказанием (всемирным Потопом и уничтожением греховного человеческого Рода, кроме праведного Ноя, его семьи и порученных его попечению тварей), затем Заветами (договорами Савоофа с Авраамом, Моисеем, Давидом, где оговаривается условия отношений еврейского народа с надличным началом), евангелическое решение проблемы греха происходит на условиях прощения как свободы выбора. В личности Иисуса Христа соединилась божественная и человеческая природа. Так, Творец примиряется с людьми, которые происходят от согрешивших Адама и Евы, и изводит из ада ветхозаветных пророков в царство света. Каковы художественные импульсы, признаки, выразившие суть нового мировоззрения и новой художественной культуры?

[12] Цит. по Алексеев П.В. Панин А.В. Философия: учеб. 3-е изд., – М., Изд-во Проспект, Московского государственного университета, 2005. – С 69. (Речь идет о работе К. Ясперса «Философия веры».

Образ мироздания теперь тесно связан с ролью и местом в нем человека, который является не только представителем родовой группы, но частью церкви – общности людей, составляющих «тело Христово», значение чего важнее кровнородственного сведения. В этом верующие образуют живое присутствие Христа в Мире – «живого Бога». Поскольку в Ветхом Завете «человек создан по образу и подобию», то при определенных обстоятельствах именно в образе человека может проступить мир божественных образов – начало такому процессу положило изображение Спасителя, непосредственно соединившего идею земного и божественного, чему мы обязаны рождению изобразительного искусства. Главная особенность христианской общины быть церковью закреплена в материальных объектах – храмах, часовнях, молельных домах, и их наполнении церковной атрибутикой. Порядок персонифицированного троичного воплощения Бога, объемлющего духовную природу жизни представлен *сущностью Творца и творения, содержанием идей Спасителя и их практическом воплощением в жизнь, и функцией Святого Духа по разлитию божественной благодати творения.* Пространство мыслится в дуалистической противоположности Творца и создаваемого им Мира и структура мироздания имеет две модели: комарно-плоскостную (рис. 2, 3), и геоцентрическую (рис. 4)[13]. Кстати, обе модели можно узреть и в традиционной культуре, например, первую – в декоре северодвинских прялок, вторую – в росписях Хохломы. Но, конечно, ни с чем не сопоставимо их выражение в храмовой архитектуре, в огромном числе арочных мотивов во внешнем облике и интерьерном пространстве. Эта романская по природе пластическая форма вызвана модульным набором и толщей кирпичного массива, заменившего предшествующую стоечно-балочную конструкцию архитектуры. Благодаря арочным мотивам в структуру архитектонических отношений введены полукружия входных и оконных проемов, модульно уподобленных комарно-плоскостным идеям трансцендентального, кодируя порталами смысл божественного присутствия в мире и сакральных переходов между мирами. Получив воплощение уже в раннее время в русском искусстве, этот мистический смысл сохранялся на протяжении II тысячелетия и даже во времена вульгарного атеистического доминирования в XX в. Так, красота соотносится с понятием божественного, преобразующего бытие и сознание. Художественная форма теперь наполнена таким содержанием, которое ни образно, ни технологически не были актуальными для народного искусства. Пределы линеарного в иконописи и орнаментальном оформлении предметной среды кажутся беспредельными. Линия обрела значение вдохновляющего, поющего начала. Поражает тональное богатство декоративно-изобразительного искусства. Лессировки и корпусное письмо, надматериальное звучание цвета и его символическое прочтение как бы лишают предмет, плоскость иконы, стену храма обыденных физических свойств. Декор иконостаса, царских врат, разделяющих священное таинство алтаря и обращенного к нему человека, искусство золотного шитья, «свет» на иконах, лицевое, гладьевое шитье, вышивка «росписью», технологии вприкреп, формы и украшения аналоев, покровцов, воздуха, потиров, облачения церковнослужителей – монументальные и изящные одновременно, пропорционально сгармонированные – все выражает обрядовый, воззренческий смысл, дематериализуют земное осязание, направляют сознание прихожанина на возвышение чувств. Формируется круг понятий и образов, относящихся к духовному почитанию Творца, а наличие антиминса в алтаре делает Храм телом Христовым. Молитва теперь – духовное

[13] Рис. взяты из Древнерусская космология / Отв. ред. Г.С. Баранкова. – СПб.: Алетейя, 2004. – 480 с. – (Серия «Памятники древнерусской мысли. Исследования и тексты»)

откровение, икона – живой символ Святой Троицы, Христа, Богоматери, апостолов, ангелов, святых. В результате, под куполом храма, моделирующего небо, преосуществляется огромный комплекс изобразительного, монументально-декоративного искусства и архитектуры, развернутого в пространстве архитектурного тела, торжественным декором храмовых атрибутов радикально меняя художественное содержание предметно-пространственной среды. Божественное присутствие утверждается в доминантных точках пространства храмовой архитектуры и ее размещением в ландшафте. Его суть в надматериальной цели. Общими свойства мировоззрения и жизни, отразившимися в конфессиональной художественной традиции, становятся смирение и телесная аскеза. В связи с тем, что община составляет теперь «живого Бога», радикально меняются взаимоотношения людей – «возлюби врагов своих», – преследующих цели сохранения жизни. Преобладание духа над антропологией телесного в православной традиции способствовало высочайшему взлету сознания крещенного славянства, в последствии и других народов. Обретение истины и красоты с помощью веры, крещения, покаяния, причащения, божественного откровения, благодати на тысячелетие определяют жизнь России.

Наряду с христианской преимущественно православной конфессией в России существенна доля магометанства. Магометанство возникло в VII в. в среде коренных жителей Аравии. Особенностью ислама является то, что «это, прежде всего деспотизм личности в отношении самой себя, это трансцендированный деспотизм подчинения надмирной воле единого Бога, а не простое подчинение земному владыке». «Ислам вобрал в себя и переработал все основные мифы и архетипы предшествующих культур, за исключением религий Индии и Китая. Поэтому совершенно оправданными являются попытки различных исследователей найти в мусульманской традиции иудейские, зороастрийские, античные, христианские и гностические корни»[14]. Мировоззренческие корни единобожия идейно объединили очень разнообразные части арабского мира. Единство религии в разных регионах определено базовыми понятиями. Слово «ислам» означает покоряться, Аллах – «это единый Бог». Правовой и нравственный кодексы, регулирующие жизнь – шариат – означает «проторенную тропу, по которой ходят верблюды». Важнейшие правила жизни мусульман заключены в пяти столпах Ислама: *азан* – покорение единому Богу и упоминание о Мухаммеде как о пророке его; *салат* – обязательная молитва, которая читается пять раз в день; *саум* – пост во время рамадана; *закат* – подаяние; *хадж* – паломничество в Мекку к кубу Каабы. Вызывает этическую дилемму возможность распространения ислама «огнем и мечом», может быть благодаря ей столь неспокоен ныне исламский мир. Первое конфессиональное образование на территории будущего российского государства возникло на основе булгарской части Хазарского каганата, пришедшей в Поволжье в VII-VIII в. и принявшей ислам вместе с арабской письменностью в 922 г. В состав России булгары под определением казанских татар вошли в период царствования Ивана Грозного.

Конфессиональная традиция ислама имеет ряд особенностей художественного выражения. Они заключены в высокой орнаментальной культуре и каллиграфии как украшении слова Божьего. Техники изготовления материальных объектов (резьба, ткачество, выделка войлоков и кож, украшения металла и др.) стали пластической основой новой художественной культуры. Архитектурный контекст формы новых представлений о мире – устремленные в

---

[14] Емельянов В.В. Древневосточные корни ислама // Исламская культура в мировой цивилизации и новые идеи в философии. - Уфа-СПб; 2001. - С. 61-93. http://east.philosophy.pu.ru/publications.htm (обращение 27.03.2009).

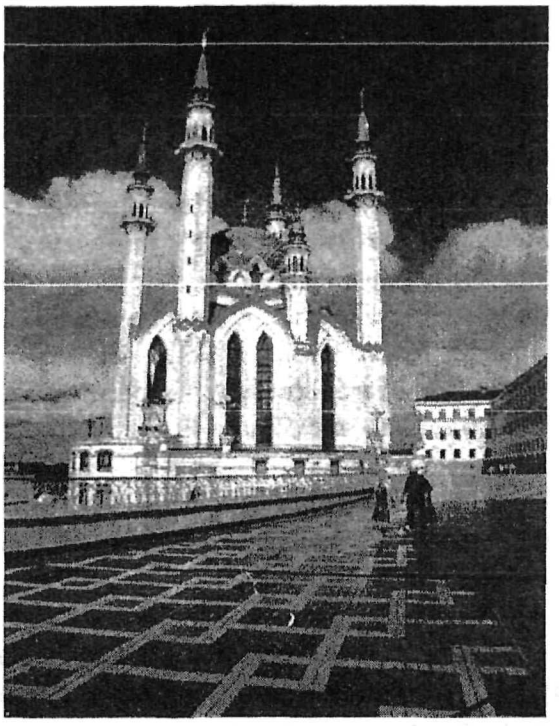


Рис. 6. Мечеть «Кул Шариф» в г. Казани

небо минареты (рис. 6). Они далеко видимы в пространстве. *Предполагают, что прообразами* минаретов могли служить пальмы, на которые опирались перекрытия (Дж. Бауккер). Купол мечети являл собой духовный символ пространства. С минаретов муэдзин читает молитву, слышимую на расстоянии.

Графическое изображение в молитвенных ковриках сад-джаду (татар. намазлык) служит воспроизведению в рисунке чистого места – двора мечети, за которым просматриваются купол и минарет. Михраб – ниша в стене мечети для моления, ориентированная на Мекку – представляется своеобразной моделью мироздания. Украшенная часто орнаментальной резьбой, инкрустацией, росписью, она служит возвышению чувств молящегося. Отражением духовного возвышения является изразцовое искусство ряда стран. Изразец покрывает внутренние и внешние поверхности мечетей и мавзолеев. Это искусство по преимуществу орнаментальное. Характер орнамента может иметь геометрический или криволинейный вид.

Цветовая палитра достаточно широка. Соответственно характеру рисунка и цвета подбираются и майоликовые пластины. На изразцовой пластине времен Османской империи изображен план мечети в Мекке, во дворе которой высится куб Каабы. Специфика образных традиций в искусстве ислама связана с местными особенностями. Так большая мечеть в Кордобе в Испании, построенная в 785 г., имеет большое количество колонн, на которые опираются двойные арки. Под сводами много пространства и воздуха. Дворец Тадж-Махал в Индии – мавзолей султана Шах-Джахана и его жены – воздвигнут в 1630 – 52 гг. Он имеет 5 куполов и высокое подкупольное пространство. Прообразом мечетей в Турции стала константинопольская София, к которой мусульмане пристроили минареты, и этот тип теперь исламских храмов стал активно воспроизводиться. Примером тому Голубая мечеть в Стамбуле, которая не имеет внутренних столбов, а вес центрального купола распределяется через боковые (полу)купола на стены. В результате внутреннее пространство значительно расширяется. Голубой цвет изразцов визуально усиливает эффект и вместе с росписью придает интерьеру необычайную торжественность. В целом сдержанные атрибуты религиозного обряда в мусульманской религии (одежда, обувь, головные уборы), выражая скромность человека, контрастируют со всем, что имеет отношение к понятию единого Бога Аллаха, образ которого раскрывается в великолепных формах орнаментальной и архитектурной культуры.

Расширение пределов Российской империи привели к вхождению в состав государства народов, поклоняющихся Будде. Буддизм иногда характеризуют как философскую систему, которая выражается понятием целого. Учение буддизма

пришло из Монголии, «с рядом монгольских племен, перекочевавших на территорию России начиная с 17 века. В Монголию, соответственно буддизм пришел из Тибета, а в Тибет из Северной Индии. Поэтому то, что в России традиционно считается буддизмом - это буддизм позднего индийского толка, то, что впитала индийская цивилизация в конце 1 тысячелетия н.э.»[15]. В России существуют три группы буддистов в Калмыкии, Бурятии, Туве. Есть буддисты в центральных городах, например, Санкт-Петербурге, где в целях самостоятельности буддизма в молодом советском государстве (для неподотчетности монгольскому или тибетскому буддизму) была создана автокефальная буддийская церковь, назначен главный лама.

Монгольские племена, пришедшие в Россию были двух типов: восточно-монгольские племена заняли территории Бурятии, а западно-монгольские племена (ойраты) двигались через всю Сибирь примерно столетие и обосновались на нижней Волге. Здесь ойраты стали именоваться калмыками. Тува (Тыва) всегда была частью китайской империи, в которую входила и Монголия на протяжении последних столетий. К России она присоединилась после распада Китайской империи в качестве протектората со всем её буддийским населением в 1914 году[16].

Цель Буддизма - достижение единства сущего. По преданию, последние слова Будды были такие: – «все, что состоит из частей, подвержено гибели. Стремитесь к совершенству». Нирвана, означающая угасание пламени желаний и привязанностей, стала способом преодоления предшествовавших буддизму ведийских религий. Рождение религии произошло в VI – V вв. до н.э. Соблюдая строгий пост и упражняясь в задержке дыхания, Будда провел шесть лет в окружении пяти нищенствующих монахов. В результате ему открылись четыре истины: жизнь как *дуккха* – неудовлетворенность и страдание; причина дуккхы *танху* – желания и привязанности; третья – то, что желания и привязанности можно прекратить; четвертая – то, что это можно сделать, преобразуя неправильное в правильное. Сутью иконографических решений становятся символы буддизма: колесо дхармы (закона), Яма и колесо жизни, ступы Будды, изображение бодхисатв (тех, кто достиг просветления) и душ, препровождаемых ими в рай. Иконографическая основа буддизма представлена в искусстве и других изображениях и символах. Среди них лотосовый трон, сокровищница желаний, символ победы над Маррой (касание правой руки Будды матери-земли), аура просветления, дерево просветления, Будда с учениками, отпечатки ног Будды, небесные жители и др. Достаточно подробно разработан образ Будды в связи с жанровыми, сюжетными мотивами, повествующими о произошедшем с ним.

Космология буддизма также имеет детально разработанную сюжетную форму. Это колесо жизни. Его вращает Яма – владыка смерти. Он держит внешнюю полосу круга, где помещены изображения, символизирующие двенадцать ступеней кармы или цепи причинности, от которых необходимо избавиться посредством нирваны. Внутри обвода круг разделен на шесть секторов – шесть уровней существования, в которых можно возродиться. Каждый уровень характеризуется символикой цвета Будды (белый, желтый, синий, индиговый, красный, зеленый) и содержит сюжеты, символизирующие страсти, которые нужно преодолеть. Внутри колеса, в самом центре, три главных порока (свинья – алчность, змея – ненависть, петух – неведение). Художественное

---

[15] Буддизм в России: современное состояние и тенденции развития. Доклад к.и.н. А.А. Терентьева, прочитанный на совместном заседании семинара ВФРК и общества "Путь Востока" (СПбУ). http://east.philosophy.pu.ru/publications.htm (обращение 27.03.2009).
[16] Там же.

воплощение идей Буддизма содержит много этнографических черт, относящихся к местам, где существует буддизм. Великолепная книжная миниатюра, удивительно тонкая каллиграфия, пластическое разнообразие ступ, храмовых образов составляют огромный пласт буддийской художественной культуры.

Иудаизм – монотеистическая религия с культом Бога Яхве. Религия возникла в Палестине в I тысячелетии до н.э. По отношению к христианству выступает его непосредственной предтечей. Много ее черт просматривается и в магометанстве. Первые три слова еврейской библии Танах – «в начале сотворил Бог» кодируют модель мироздания в ее причинном появлении. Слово «Танах» образовано от начальных букв: Тора (руководство и наставление), Невиим (пророки), Ктувим (писание). Основа иудаизма – откровения Бога, данное в Торе. Тора означает исходящее от Бога знание, и первые пять книг Ветхого Завета. Главный закон – 10 заповедей, которые получил пророк Моисей начертанными на скрижалях – двух камнях, которые хранятся в ковчеге завета, установленном в скинии у ее восточной стены. Уже в первом храме, данном иудеям через Моисея (разборной скинии – палатке из тканей и каркаса) божественное отделено от бытового структурой храма и выделением первосвященства. Так, в правой части палатки стоял стол с 12 хлебами, а в левой – светильник с семью лампадами.

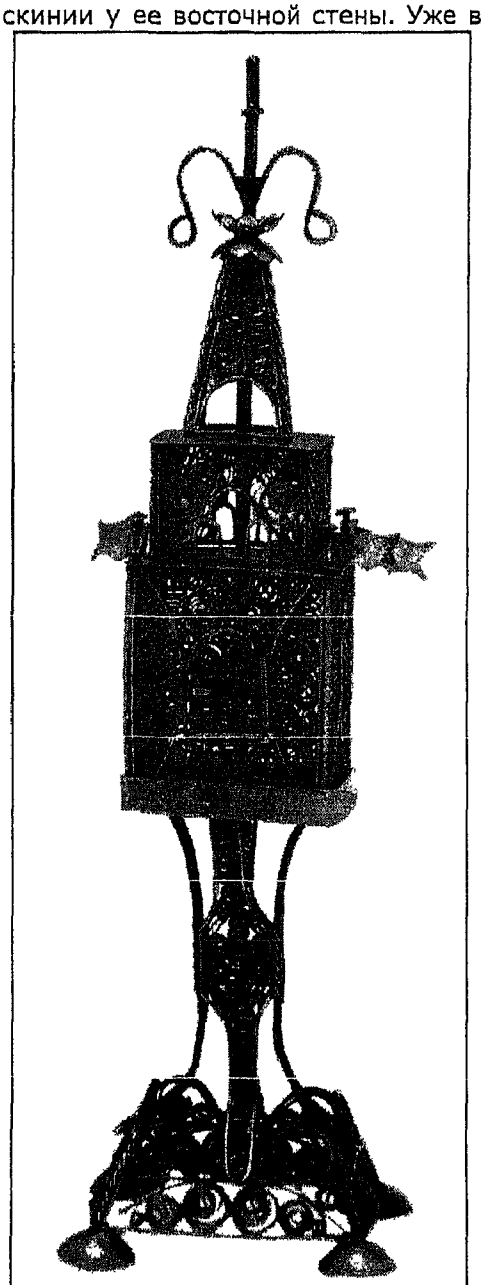


Рис. 7.
Сефирот на столпе равновесия
(курительница для благовоний)

За хлебами и светильником повешена завеса, отделяющая часть «святая святых», в которой стоял ковчег завета. Перед завесой находился алтарь, на котором курился фимиам. Снаружи перед палаткой устанавливался жертвенник для сжигания жертв и умывальница. Покрывала и завесу следовало делать из красивого цветного шелка. Первосвященником скинии Бог назначил Аарона (брата Моисея).

Знаком служения Богу стала богато украшенные облачения. Каменный храм, в котором получили удвоение пропорции скинии, с отделкой интерьера ливанским деревом (кедром) и золотом, задуманный царем Давидом, но построенный царем Соломоном в XI в. до н.э. и дважды разрушенный (вавилонянами в 586 г. до н.э. и римлянами в 70 г. н.э.), до нас не дошел.

С его воссозданием связаны пророчества о последних временах перед Апокалипсисом. Функциональное строение скинии, значительно упростилась в архитектуре синагоги (от греч. synagogue – собрание), нынешнего еврейского культового дома – места богослужения, учебного центра, центра общественной жизни. В архитектуре отражены местные архитектурные традиции, напоминающие романские или готические сооружения.

Сутью художественных поисков в иудаизме является выражение идеи сопричастия человека божественному процессу. Между непостижимым Богом и миром людей располагаются божественные атрибуты, которые участвовали в сотворении мира и его преобразовании. Такие знаковые формы, как дерево, концентрические круги, многосвечник используются в ритуале и молитвах, с помощью которых человек может участвовать в божественном процессе. Это закреплено, например, в семантических определениях древа сефирот в виде семиствольного подсвечника, имеющего строгую иерархию. Символами иудаизма, широко используемыми в искусстве, являются менора, звезда Давида, принятая за центральный символ иудаизма в XIV столетии, шофар – труба из бараньего рога, вечный свет – символ присутствия Бога, курительница благовоний – как символ молитвы, преломленный хлеб, надписи на иврите, содержащие молитвы и важнейшие изречения (например, «скажи своему сыну...»), вино и др. Тщательно разработанная символика объясняется в Каббале – мистическом учении иудаизма.

Художественные эффекты часто связаны непосредственно со смысловыми значениями иудаизма. Так, сосуд для благовоний размещен на столпе равновесия, композиционные условия которого тонко обыграны с помощью изогнутых и упругих на вид частей конструкции (рис. 7). В целом своеобразие конфессионального художественного выражения в иудаизме обусловлено гармонией входящих в него частей; в материальной структуре оно выражало целостность и многомерность мироздания.

Метаморфема отражает приоритет духовного над субдуховным, религиозного над государственным, соборного над индивидуальным. Не было простых путей утверждения конфессий в российском государстве. Жесткая ориентация на управление духовнстью была ведущей в синодальный период церкви, который считают неправомерно временем ее ослабления. События этого периода свидетельствую об ином: в XVIII – XIX вв. произошло существенное расширение России до приамурских земель и укрепление структуры самой духовной сферы. Реформы XVI – XVII вв. и особенно упразднения Петром I патриаршества в XVIII в., способствовали тому, что духовное содержание жизни стало более внутренним делом церкви. Что касается метаморфемы как ведущего признака художественной культуры, то ее значение для формирования крупного пластического языка российского искусства неоценимо. Таким образом, собирание нации, духовное возрастание народного сознания, характеризовалось высоким художественным содержанием древнерусского искусства. Многие из произведений являются вершинами мирового искусства.

ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ – признак светской художественной традиции. Светские нерелигиозные настроения в искусстве и культуре онтологически не являются антитезой религиозным. Их субъектный фон обращен к сфере формализации средств жизни, абстрагировании процессов мышления в науке, экономике, общественной жизни, что не может привести ни отрицанию надличного в природе, ни к утверждению какой-то особой сверхроли личного, кроме как свободы выбора. Но уже и свобода выбора свидетельствует изначальную данность права принимать решения – «быть или не быть» - и Шекспировская загадка уже в самой себе содержит ответ на поставленный вопрос. Объект же – Природа, Космос, Бог – способствуют имманентности личного в надличное, и надо разорвать живую ткань опыта духовной жизни, чтобы заработали лукавые законы, уводящие сознание человека в этически неопределяемые сферы. Прежде мы уже говорили, что светская художественная традиция появляется не внезапно, и что длительное время светские художественные настроения были тесно слиты с конфессиональными, но в

определенные периоды от нее отмежевываются, чему способствует быстрое развитие материальной и технологической среды, инженерной деятельности, научные достижения в исследовании физической основы мира, выявление объективных фактов и закономерностей материи, которые можно использовать для конструирования (технического и технологического) реальности. Предпосылки противопоставления личного коллективному в России намечались задолго до XVIII в., но с Петра I это приняло осязаемые формы, чему способствовали достижения западной цивилизации, прививаемые на российской почве.

Здесь нет однозначности в оценках процессов нового времени, но нельзя оспаривать факт, что лишь благодаря кардинальным, почти хирургическим преобразованиям Россия сохранила и умножила свое влияние и богатства, а индивидуальное начало, так сказать антропоморфизация сознания, означала лишь одно, право человека выбирать и принимать решения, что намечено уже в культуре античности. Цена преобразованиям в России – кровь пострадавших. Искупление ошибок кровью и в меньшей степени покаянием – постоянная черта российской жизни. Но это тема другого разговора.

Что касается художественных традиций, то они необычайно ярко отразили происходящее с человеком. Смысл искусства оказался перемещенным с проблемы устроения мира на проблемы понимания человека и устроения общественной жизни. В изобразительном контексте это проявилось в рисовании тела, психологическом извлечении образа, а в иконописном в большей реалистичности ликов и фигур. Скульптурный или живописный портрет героя, полотно на жанровую тему, тщательная организация жилого или общественного архитектурного пространства, тождество функций – потребностям – все было подчинено целям изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Нельзя однозначно говорить, что научное сознание отрицало идею божественной природы или религиозное воззрение на миропорядок. Но его влияние на общественное переустройство быстро прогрессировало освобождаясь от религиозной догматики. Светская художественная культура представляется одной из форм научного мировоззрения, где доминирующее место стало принадлежать человеку. Это однако не привело к разрыву художественного мышления с идеей Творца и за высшее благо академические живописцы считали возможность писать святые образы в храмах. Образовательная традиция связана с формированием художественного опыта на основе изучения реалистических свойств предметов и явлений и трансформации их в декоративные. Творческие категории обусловлены господством новых идей, крупных событий, профессиональных интересов. Вместе с тем наследуются и традиции древнерусского искусства. Молитва и духовный стих, церковное песнопение и духовная музыка, икона и храмовая архитектура находят свое выражение в поэзии, литературе, музыке, хоровом искусстве, и изобразительном искусстве в архитектурных сооружениях дворцов, торговых и промышленных зданий. По сути, охват законами религии бытовой повседневности преобразуется в метасистему, по отношению к которой идея индивидуального творчества становится внутренним свойством творческого человека. Усложнение общественных отношений закономерно приводят к усилению ответственности человека за участок его жизни.

Черты нового этапа образного миромоделирования и устанавливает тип индивидуализации, в полноте художественных концепций развернувшийся в искусстве XVIII и особенно XIX века. «Личная ответственность» художника за происходящее с ним и с Россией способствовала величайшим открытиям в

сюжетной, композиционной, цветовой пластике формы в живописи, скульптуре, архитектуре, поэзии, музыке и др. Исследованием права принимать решения и отвечать за их принятие проникнуты картины Сурикова и Перова, произведения литературы у Пушкина и Достоевского. В городской среде монументальная скульптура, в народном искусстве сюжетика росписей – все свидетельствует о возрастании личного неканонического мышления, закрепляемого как школа творчества в стенах Академии художеств.

ТИПИЗАЦИЯ II. Авангардная художественная традиция[17]. Искусство XX в. – это богатейший клад образов, реализованного художественного опыта под углом зрения его новой социальной роли. Можно ли считать художественную традицию последнего столетия особой формой, и каковы тогда типические признаки ее? Очевидно, что современное искусство не отказалось от прежних традиций с их символическим и метафорическим кодом, созерцательностью, благолепием конфессиональных образов, иллюстративностью, сюжетно-исторической повествовательностью, жанровой спецификой художественного прочтения реалий. Для характеристики нового искусства, стремящегося к принципиальному обновлению художественной практики, используют понятие авангардизма. По мнению А. Иконникова авангардизм противопоставлялся всему старому: «...в той не знающей нюансов картине мира, которая характерна для утопического мышления» (АиГ). Новое искусство в первые два десятилетия советского времени стало основным стилеобразующим компонентом в архитектуре, полиграфии, промышленном декоративно-прикладном производстве, в изобразительном искусстве. В какой степени новое искусство удовлетворяет интересы социальных групп и участвует в формировании общественной и государственной идеологии? В плане формальных закономерностей предметный мир обрел формы конструктивизма и функционализма, технологические свойства дизайна, журнальной и газетной графики, агитационного фарфора, неких самостоятельных объектов и др. Свойства формы становятся активным инструментом в прикладных видах искусства: текстильном, промышленном, графическом, архитектурном.

Но прикладных функций авангарда еще недостаточно, чтобы рассматривать его как самостоятельную пластическую систему. Чтобы быть признанным новым языком, авангард, по сути, должен быть признан метасистемой, служащей описанию других систем. Подобно языку, имеющему собственную дисциплинарную основу, служащей для описания других систем: религиозной, научной, художественной и т.д., смысл авангардной формы состоит в конструктивном абстрагировании структуры образа от его материальной сущности. Язык полиграфии, рекламы, художественного конструирования в промышленности, архитектурного конструирования и многого другого являются самостоятельными художественными системами, которая обеспечивается языком формализованных структур.

Основной проблемой авангардных устремлений стала подмена новых средств художественной деятельности областью субъективного конструирования смысловых социокультурных функций нового общества. Отвечая задачам опромышливания жизни с ее эстетикой, рожденной тиражированием изображений, вещей, процессов, понятий и т.д. авангардизм неудачно попытался отделить законы формирования структуры художественной формы и сделать их части самостоятельными художественными объектами, которые должны сформировать сознание нового человека. Право художника на замещение реалистической

[17] Здесь использованы материалы прежних статей автора.

традиции «новыми» художественными ценностями определили лейтмотивы искусства 20-х - начала 30-х гг. В определенной связи с этим стоит проблема декоративного искусства, на которое повлияли идеи авангардной миссии нового мышления (Малевич, Чехонин). Однако не надолго, а в 50-х гг. проблема художественного образа в декоративно-прикладном искусстве занимает А.К. Чекалова, А.Б. Салтыкова уже из специфики самого декоративно-прикладного искусства.

Поскольку новый художественный процесс рождает формы, нарушающие сложившийся паритет функций искусства и понятий о них, а именно: искусство авангарда не только отрывается от прежней художественной культуры – оно занято воспроизведением своей собственной функции, то очевидна и особенность ситуации. Авангард не создает жанровых концепций, он – своего рода тень общественной мысли, пульсирующей на границе реального и возможного новой культуры. В гигантской петле исторической спирали искусство и его чувственный эквивалент красота, возникнув из необходимости упорядочения жизни в форме сакральной полисемии и мифологии, высвечиваются законами символического смысла, но уже на основе *художественной самоинтерпретации*. В результате оно встает перед вопросом научной ретроспекции своих методов и опираясь на обширный (архитектурный, этнографический, исторический, археологический) материал, возвращается к художественным средствам познания окружающего мира.

И все же почему до настоящего времени авангард, поставангард, модернизм, постмодернизм являются предметом острых дискуссий? Ответ достаточно прост: авангард образуют своеобразную ось в художественной культуре XX в. и оказывает влияние на все сферы жизнедеятельности общественного организма. И сегодня это непреложный факт. Признание же художественной формы как инструмента познания позволяет значительно расширить понимание о пределах искусства, о его специфических проявлениях в современной культуре, о способности человека к объективному отражению законов природы с помощью понятий красоты и истины, что никоим образом не противоречит гносеологическим установкам науки, религиозным знаниям о духовном первоисточнике. Концепции авангарда по сути пытаются внести ясность в новые принципы связи искусства и общества на этапе от живого созерцания к абстрактному мышлению, но переход от этого этапа к практике предполагает и иное нежели в идеологии авангарда понимание цели самой практики.

Типология художественной культуры и образное миромоделирование в искусстве состоят в непосредственной связи. Типы художественной культуры обусловлены потребностями времени, оформляются устойчиво и впоследствии не исчезают. Их объяснение возможно только из понимания специфических изменений природы образа. Увидеть эти связи, описать их в структуре онтологических, типологических, морфологических, феноменологических причин позволит упорядочить процессы использования нового знания в науке и образовании.

Кошаев Владимир Борисович, профессор, доктор искусствоведения, профессор каф. Семиотики и общей теории искусства, факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, проф. каф. декоративно-прикладного искусства и народных промыслов Удмуртского госуниверситета, проф. каф. теории и истории искусства МГХПУ им. С.Г. Строганова, член СХ России. koshaev@gmail.com, 89067478699.

Л.Д. Макаров

КОНФЕССИОНАЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ НАСЕЛЕНИЯ ВЯТСКОЙ ЗЕМЛИ XII-XVI ВВ. В СВЕТЕ ПИСЬМЕННЫХ И АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ

Вопросы формирования конфессионального сознания средневекового человека всегда с трудом поддаются реконструкции. И чем глубже мы уходим в древность, тем сложнее это делать, поскольку количество источников резко уменьшается, а их качественный состав заметно меняется не в лучшую сторону. В этом плане история духовной культуры Вятской земли точно также страдает от нехватки источников.

Само понятие «конфессиональное сознание» предполагает психологическое состояние индивида в рамках той или иной религиозной доктрины и означает вполне четкое осознание принадлежности к своей конфессии. Данное утверждение, конечно, достаточно схематично, но тем не менее, как мне кажется, даёт представление об объекте исследования. Я бы не хотел углубляться в философские размышления по этому поводу – это тема специального исследования.

Обозначенные в заглавии хронологические рамки исследования обусловлены началом древнерусской колонизации бассейна Вятки во второй половине (конце) XII – начале XIII в., оформлением и ликвидацией независимой Вятской земли в 1489 г. и последующей адаптацией местного населения к изменившимся условиям (конец XV – первая половина XVI в.). Таким образом, речь идет о религиозной трансформации периода зарождения, расцвета и гибели во многом уникального государственного образования – Вятской земли.

Самым первым вопросом, который неизбежно встает перед исследователем, оказывается вопрос о конфессиональной принадлежности первых древнерусских насельников вятского бассейна. Что же сообщают нам об этом источники?

Сведения письменных источников немногочисленны и по некоторым позициям весьма спорны. Так, по тексту «Повести о стране Вятской» (ПСВ), написанной, судя по исследованиям американского историка Даниэля Уо, в начале XVIII в. представителем вятского клира Семёном Фёдоровичем Поповым (Уо Д.К., 2003, с.31-34), Вятка заселяется в 1181 г. двумя отрядами новгородцев. Освоение новой территории сопровождалось вооруженными столкновениями с аборигенным языческим населением. Так, первый отряд проследовал вниз по р.Чепце, попутно разорив городки, и близ устья реки и при поддержке святых Бориса и Глеба захватил Болванский городок, населенный чудью и отяками (это мысовая часть Никульчинского городища), на месте которого заложил первый в Приуралье русский город Никулицын. Второй отряд двигался вверх по Вятке и, предположительно в устье р.Пижмы, где находится Пижемское городище, также с помощью этих же святых овладел городком Кокшаровым – обиталищем черемисов (в одном из списков ПСВ – отяков). Позднее происходит слияние общин в единое государственное образование – вечевую Вятскую землю. При закладке столичного центра – г.Хлынова происходит чудесное перенесение «Божиим промыслом» заготовленных для города строений на новое место, само же строительство началось с возведения первого храма – Крестовоздвиженской церкви (Повесть..., 1905, с.28-35). Как мы видим, автор ПСВ бесспорно наделял первых русских поселенцев на р.Вятке истинно православным сознанием.

Одним из основных письменных источников ПСВ, как это удалось недавно выявить, было «Сказание о вятчанех», старший список которого был составлен между 1679 (Мусихин А.Л., 1999, с.383) и 1690 гг. (Уо Д.К., 2003, с.383), младший – 30-40-ми годами XVIII в. (Эммаусский А.В., 1983, с.22-27). Текст сказания весьма краток, написан более простым языком и, хотя и упоминает указанные в ПСВ факты помощи святых и всевышнего, но без излишнего многословия и торжественности (Уо Д.К., 1997, с.348-349). В общем и целом в «Сказании» поселенцы также показаны православными верующими. Источники самого памятника теряются в глубоком прошлом, и задача историков – выявить их.

В «Казанской истории», анонимном сочинении середины 60-х гг. XVI в., упоминается «чернь ростовская», бежавшая от крещения русского в болгарские жилища (Казанская история, 1954, с.48). Думается, что бегство язычников – славян и мери из Ростовского княжества охватило не только Волжскую Болгарию, но и бассейн р.Вятки, что находит подтверждение и в археологических данных, о чем будет сказано ниже.

В русских летописях показана грабительская роль новгородских ушкуйников на Русском Севере, в Прикамье и Поволжье. Попытки представить их в роли созидателей Вятской земли, до того «пограбиша Вятку» в 1374 г., вряд ли состоятельны. Целью этих «рыцарей удачи» было ограбление населения любых территорий, включая иногда даже и новгородские владения, продажа награбленного имущества и людей в Золотой Орде и возвращение в метрополию для использования полученного эквивалента в качестве первоначального капитала для организации своего дела. Ушкуйники, безусловно, считали себя истинными христианами, однако реальные их действия были далеки от библейских заповедей. Впрочем, эпоха средневековья в этом плане была периодом достаточно жестоким – вспомним хотя бы действия западных крестоносцев. Участие вятчан в феодальной войне второй четверти XV в. также весьма показательно: на страницах летописей их боевые акции также лишены и намека на милосердие.

Интереснейший источник для реконструкции церковной практики – митрополичьи грамоты, направленные в середине – второй половине XV в. на Вятку. Речь идет, в первую очередь, о трех грамотах митрополита Ионы. Сами документы анализируются историками вот уже второе столетие. Грамоты имеют прямое отношение к вопросу об епархиальном подчинении Вятки в период ее независимости. Необходимо процитировать отрывок текста грамоты второй половины 1451-1452 гг., направленной к вятскому клиру: «Не вемы убо, како вас нарицати священникы, от кого имеете поставление и рукоположение, и духовное наказание, и поучение Божественных и священных правил святых апостол и святых богоносных отец и всего божественного писания православныя христианския истинныя веры» (Послание митрополита Ионы..., 1906, с.33). Эта фраза, а также некоторые последующие высказывания митрополита всегда трактовались исследователями, в т.ч. и вашим покорным слугой, в том смысле, что святитель не знал, откуда на Вятке берется священство, какой архиерей окормляет Вятку, а значит и делался вывод о том, что Вятка в то время располагалась вне границ московской митрополии (Макаров Л.Д., 1994, с.313-314).

Однако новейшие исследования А.Е. Тарасова показали, что на самом деле все гораздо сложнее. Он сопоставил этот документ с другой грамотой Ионы – вятским мирянам – и пришел к выводу, что слова «не вемы убо, како вас нарещи» - это риторический вопрос в той же мере, что и вопрос вятскому священству (Тарасов А.Е., 2007, с.43). В итоге исследования автор считает, что не позднее

начала 1450-х гг. территория Вятки уже была частью канонической территории Русской Церкви и наверняка входила в состав Владимиро-Московской епархии (митрополичьей области) (там же, с.44). Он также допускает, что на самом деле это могло произойти еще раньше – после 1392 г. и, как минимум, не позднее 1440-х гг. (там же, с.45). По мнению Н.А. Хана, Вятская земля в XIV в. входила в восточные пределы Ростовской епархии, наряду с бассейнами Ветлуги, Верхней Камы и Вычегды, т.е. той территории, которая упомянута как «пермские месты устюгские» (Хан Н.А., 2003).

Но здесь нас в большей степени интересует другое. В грамоте Ионы вятским священникам служители церкви обвиняются в допущении прихожанами многочисленных нарушений православных догматов – браков без венчания, с язычниками и отлученными от церкви, многоженстве или значительном количестве заключения браков, нарушениях монашеского пострига и других прегрешениях. Я не склонен считать эти обвинения исключительно сгущением красок, вызванным, по мнению ряда авторов, политическими соображениями Москвы в ее борьбе против сепаратизма вятчан (Макаров Л.Д., 1994, с.313). Насколько объективен этот обвинительный уклон в устах митрополита? К сожалению, проверить эти данные другими источниками, в частности письменными, пока невозможно – пока таких сведений мы не знаем. остается анализировать данные фольклора, этнографии, в какой-то мере археологии. Не касаясь первых двух наук (задачу их исследования оставляем специалистам), обратимся еще раз к археологическим материалам, характеризующим религиозные пристрастия вятчан (Макаров Л.Д., 1996; 2003; 2007).

Язычество. Утверждение казанского летописца о бегстве «черни ростовской» на территорию Волжской Болгарии и, по нашему предположению, в бассейн р.Вятки находит определенное подтверждение в археологических источниках.

В первую очередь, об этом свидетельствует погребальный обряд вятчан, но более всего – Еманаевский могильник XII-XIV вв. на р.Пижме (раскопки Н.А. Лещинской 1985 и 1986 гг.). Здесь более ранние могилы расходятся наподобие веера от свободной от могил площадки овальной конфигурации (14х7 м), соответственно меняя ориентацию. Близкая планировка известна в новгородских могильниках X-XIII вв. (например, Фёдовском), при этом в центре таких некрополей располагалась либо более ранняя сопка, либо какой-то другой, обычно сакральный объект (к примеру, православная часовня или даже церковь, занявшие существовавший до них языческий храм) (Конецкий В.Я., 1984, с.162-164). В центре площадки Еманаевского могильника зафиксирована яма подпрямоугольной формы размером 105х55х59 см оставшаяся, судя по всему, от некогда вкопанного деревянного идола, стоявшего, я полагаю, в языческом храме (Макаров Л.Д., 2001, рис.42, 43). Аналогичные (или близкие описанной) постройки были раскопаны на славянских городищах-святилищах (Русанова И.П., Тимощук Б.А., 1993, рис.39, 59, 61).

В то же время, на исследуемом памятнике выявлены черты, неизвестные на других славянских объектах такого типа. Подавляющее большинство захоронений (61 из 72) совершено по способу трупоположения. В 7 ямах выявлены остатки кремации покойных, причем именно они и образуют на плане могильника овал. Здесь же выявлены 4 погребения с частичной кремацией; парное захоронение взрослых, убитых стрелами X-XIII и X-XIV вв.; две ямы без костяков (в одной из них был бронзовый браслет IX-XIV вв.) – судя по всему, это условные погребения погибших где-то вдали от родины – кенотафы; захоронения двух черепов; могилы двух умерших с подогнутыми ногами, предположительно –

волхвов (Моця А.П., 1987, с.89-92), что находит прямое подтверждение в фольклоре и этнографии славян (Афанасьев А.Н., 1983, с.398-399). В центре могильника найдены два фрагмента славянской керамики – признак языческого обычая битья посуды на кладбище. Языческий характер описанных остатков не вызывает сомнений. Более поздние захоронения, очевидно, XIII-XIV вв. вполне соответствуют обычным древнерусским православным усыпальницам ордынского времени, когда происходит окончательный выбор веры: неспроста центральная площадка памятника частично перекрыта несколькими могилами.

Другие ранние могильники также имеют явные языческие элементы как славянского, так и финно-угорского происхождения (наличие в засыпи углей, кальцинированных костей, фрагментов битой керамики, отдельных вещей, погребальных конструкций из коры и бересты, неустойчивой ориентации погребенных и положения рук, малой глубины захоронений), количество которых постепенно сокращается к концу рассматриваемого периода, уступая место ортодоксальному православному обряду. Особенно показательны материалы Шабалинского могильника XII-XIV вв. (?), оставленного обитателями древнего Котельнича (Ковровское городище), который выделяется малой глубиной захоронений (0,2-0,4 м), что свидетельствует об очевидной древности этого безинвентарного кладбища. Здесь зафиксировано несколько парных могил, расчлененный костяк, а также признаки человеческого жертвоприношения (два погребения, в которых поверх костей ног располагалось по два черепа) (Макаров Л.Д., 2001, рис.44-1,4,6).

На поселениях региона обнаружены и предметы славянского языческого культа X-XIII вв. (рис.1-1-3,11): фигурка Перуна в виде бородатого мужчины в шапочке и с рогом в правой руке (Хлынов), аналогичная находкам на большой территории – от Новгорода до Западной Сибири и от Прикамья до о.Вайгач (Алешковский П.М., 1980; Макаров Л.Д., 1993); антропоморфная фигурка в овале (Никулицын); привеска-ложка (Вятское городище) – символ сытости благосостояния и довольства (Успенская А.В., 1967, с.94-95) и привеска-топорик (Никулицын) – символ Перуна (Рыбаков Б.А., 1951, с.399-404). Привески-топорики являлись знаками принадлежности к воинскому сословию и вручались сыновьям дружинников при их постриге (Макаров Н.А., 1992, с.51). Впрочем, недавно предложена иная трактовка миниатюрных топориков, основанная на отсутствии их у славян в дохристианский период, что само по себе настораживает. По мнению М.Рослунда, аналогичные топорики были не языческими амулетами, а свидетельством распространения на Руси скандинавского культа Св. Олава (Андрощук Ф.А., 1999, с.161). На поселениях обнаружены также амулеты из клыков и зубов животных, кремневые «громовые стрелы» (рис.1-4-6,9) и белемниты – «чёртовы пальцы», которые считались оберегами от грозы, пожаров и некоторых болезней (Спицын А.А., 1893, с.15-24; Ванчиков В.В., 1993, с.95-96). Последние категории предметов относятся скорее к предметам языческих суеверий периода нового времени, которые логичнее видеть в рамках следующего периода в истории религиозных верований русского населения.

«Двоеверие». Сам термин до некоторой степени условный, т.к. призван обозначить переход язычников к использованию ими атрибутов православия как вполне осознанную практику (Мусин А.Е., 1990). Рассматривая выше особенности погребального обряда, мы установили, что постепенно основные языческие признаки (полная или частичная кремация, наличие вещей в могилах, незначительная глубина последних, неустойчивая их ориентация, признаки человеческих жертвоприношений, кенотафы, парные захоронения, погребения черепов) уходят в прошлое. Аналогичные процессы в Новгородской земле

прослеживает А.Е. Мусин (2002, с.178-214). Любопытно, что такой яркий признак «двоеверия» как наличие в погребениях православной атрибутики (тельников, иконок, образков), призванной демонстрировать их владельца как христианина, на Вятке не отмечено вообще, включая самые ранние некрополи, упомянутые выше. Данное явление свидетельствует, возможно, о притоке сюда, на Среднюю Вятку, во многом уже православного населения. Однако положение Вятской земли на пограничье Руси, можно сказать, в известной изоляции, должно было бы наоборот предполагать наличие погребальной культовой пластики, как это имело место в иных периферийных землях (Макаров Н.А., 1991; 1997, с.151-155; Мусин А.Е., 2002, с.195-196). Остается предположить, что насельниками в новых землях были преимущественно новгородцы–горожане, поскольку их некрополи не содержали православных подвесок уже в XII-XIII вв. (Мусин А.Е., 2002, с.195). В то же время поселенческие находки демонстрируют порой весьма ярко данный переходный период. Так, языческие, казалось бы, амулеты могли порой *совмещать функции и языческого, и христианского оберега (например, найден* клык-амулет с надписью: «Господи, помози» (Мусин А.Е., 1990, с.73). Функции оберегов выполняли, вероятно, и две подвески из речных раковин, найденные на Вятском городище.

Большой интерес представляют два амулета-змеевика XIV в., отлитые в одной литейной форме: один обнаружен в Мало-Пургинском районе Удмуртии (рис.1-17), второй, по Н.Г. Первухину, в верховьях Камы или Чепцы (Макаров Л.Д., 2001, рис.58-16; 65-11). По суждению специалистов, змеевики имеют византийские истоки и являются памятниками смешения христианских и языческих представлений в Древней Руси в эпоху «двоеверия». Они были амулетами охранительного характера, оберегая владельцев от болезней, причем оберегами выступали и языческая композиция со змеями, и христианская символика в виде святых воинов-всадников (Николаева Т.В., Чернецов А.В., 1991, с.21, 31-46, 72-73; рис.1-5; табл.XIV-1,2). Показательно, что славянская языческая атрибутика проявилась даже на таких предметах культа, как кресты-тельники, что можно трактовать как отражение сохранившихся реликтов «двоеверия». Так, в орнаментике некоторых 4-конечных крестов с прямоугольными концами XIII-XIV вв. использованы элементы плетенки и даже «змеиной» композиции (рис.2-10,11,16). Подобный реверанс в пользу язычества отмечен и для эмальерных энколпионов Руси (Рыбаков Б.А., 1987, с.610, рис.106).

Погребальный обряд также свидетельствует о длительном сохранении язычества в мировоззрении выходцев из Древней Руси. В случае, если в могилах зафиксированы атрибуты язычества, но выявлены и следы православной постройки при кладбище, эти языческие остатки могут не являться основанием для отнесения памятника к переходному периоду, это, скорее, уже объект следующего периода (см. ниже).

Православие. Несмотря на заметные остатки язычества, православие неуклонно укреплялось в сознании вятчан, что нашло отражение в унификации погребальной обрядности (западная ориентация могил, господство обряда трупоположения, углубление могильных ям, безинвентарность погребений, согнутое положение рук покойных на костях таза или грудной клетки), появлении культовых построек, распространении православных писанок, крестиков, энколпионов, образков и иконок, практике крестных ходов, почитании общерусских и местночтимых святых и икон.

На Вятке известны остатки одной постройки, которые предположительно связываются с православным культовым помещением, это комплекс на р.Пижме - поселение Покста II – могильник Покста (XII-XV вв.). Здесь, в центре свободного

от погребений пространства (7х4 м), выявлена подпольная яма с развалом глинобитной печи. К северу и югу от нее зафиксированы три канавки от заглубленных в грунт изгородей, также не нарушенных могилами. Эти остатки можно трактовать как следы теплой кладбищенской церкви или часовни, рядом с которой и за изгородью совершались захоронения покойных. К сожалению, ни внешний вид, ни точные размеры постройки нам не известны. Впрочем, в славяно-русской археологии пока не выявлены детали деревянных храмов, что вынуждает специалистов обращаться в поисках аналогий к более поздним постройкам, извлекая из них архаичные элементы, либо к данным этнографии. Именно эти источники и позволили дать реконструкцию комплекса (Макаров Л.Д., 2001, рис.44,45). На других вятских поселениях обнаружены признаки наличия культовых пространств в жилых помещениях («красных углов»), где находились иконы и освещающие их приборы. В углу жилища на поселении Искра XIII-XIV вв. найдена кацея-кадильница, железные подсвечники этого же времени обнаружены в Никулицыне, глиняный – в Хлынове (жилище XIV-XV вв.).

Из культовых предметов индивидуального пользования на памятниках Вятской земли обнаружено более 20 крестов-тельников, 5 створок и 3 оглавия от энколпионов, 2 каменных и 3 металлических иконки (рис.1-7,8,10,12-16,18; 2-1-20), глиняные яйца без поливы – заготовки пасхальных писанок, датирующиеся в целом XII-XV вв. (Макаров Л.Д., 1996, с.39-43, рис.3-9-11,13,15; 4; 2001, рис.59,60).

На Вятке со времени появления здесь новгородцев складывается почитание общерусских, а позднее и местночтимых святых: князей Бориса и Глеба, Георгия Победоносца, Николая Чудотворца, Стефана Пермского, Прокопия Устюжского, Трифона Вятского, Иоанна Пустынного, Марии Убиенной (Макаров Л.Д., 1996, с.44-45; 1996а; Низов В.В., 1995; Халявин Н.В., 1994, с.122-132). Почитание святых, а также икон (св. Бориса и Глеба, св. великомученика Георгия, св. пророка Ильи, св. Николая Чудотворца, образа Спаса Всемилостивого, Тихвинской иконы Божией Матери, образов «Спаса Колотого» и архистратига Михаила) было тесно связано с совершением крестных ходов, древнейшие из которых – Никулицынский, Волковский, Великорецкий, Низовый, Сырьянский, Верховский, Куринский, 4 Хлыновских (Иосиф, 1870; Макаров Л.Д., 1996а). Любопытно, что в одном из них, Волковском, использовали во время хода с иконой св. Георгия «вотские стрелы» (Иосиф, 1870, с.57) – окованные железом кремневые орудия, которые хранились здесь еще в XIX в. (Зеленин Д.К., 1904, с.154), но в 1824 г. были изъяты консисторией. Это еще один пример язычества в православной практике Вятского края.

Впрочем, элементы языческих традиций были широко распространены у вятчан еще в конце XIX - начале XX в. Они вполне мирно уживались с официальным православием, незаметно переплетались с ним и воспринимались как неотъемлемая часть духовной культуры, составляя, по существу, «народное православие». Отголоски многих традиций бытуют у жителей Вятского края до настоящего времени. Впрочем, здесь проявляются также атеистические взгляды, насаждавшиеся официальной идеологией несколько десятилетий, появившиеся в последние годы неоязычество, западные протестантские конфессии и всевозможные сектантские течения. Поэтому современное конфессиональное сознание жителей Вятского края представляет собой достаточно пеструю картину, требующую специального изучения.



Рис. 1. Предметы языческого и православного культов Вятской земли. 1-6,11 - подвески-амулеты; 9 – «громовая стрела»; 7,8,10,13,14 - иконки; 12 – лицевая сторона печати-матрицы; 15,16,18 – энколпионы; 17 - змеевик. (1-3,7,8,10,11,15-18 - бронза; 4-6 - кость; 9,13,14 - камень; 12 - серебро, позолота). 1 - Вятское городище; 2-6,8,10,14-16 – Никулицын; 7 - поселение Покста II; 9,11,13 - Хлынов; 12 - Ковровское городище; 17 - Малопургинская находка; 18 – Подчуршинское городище

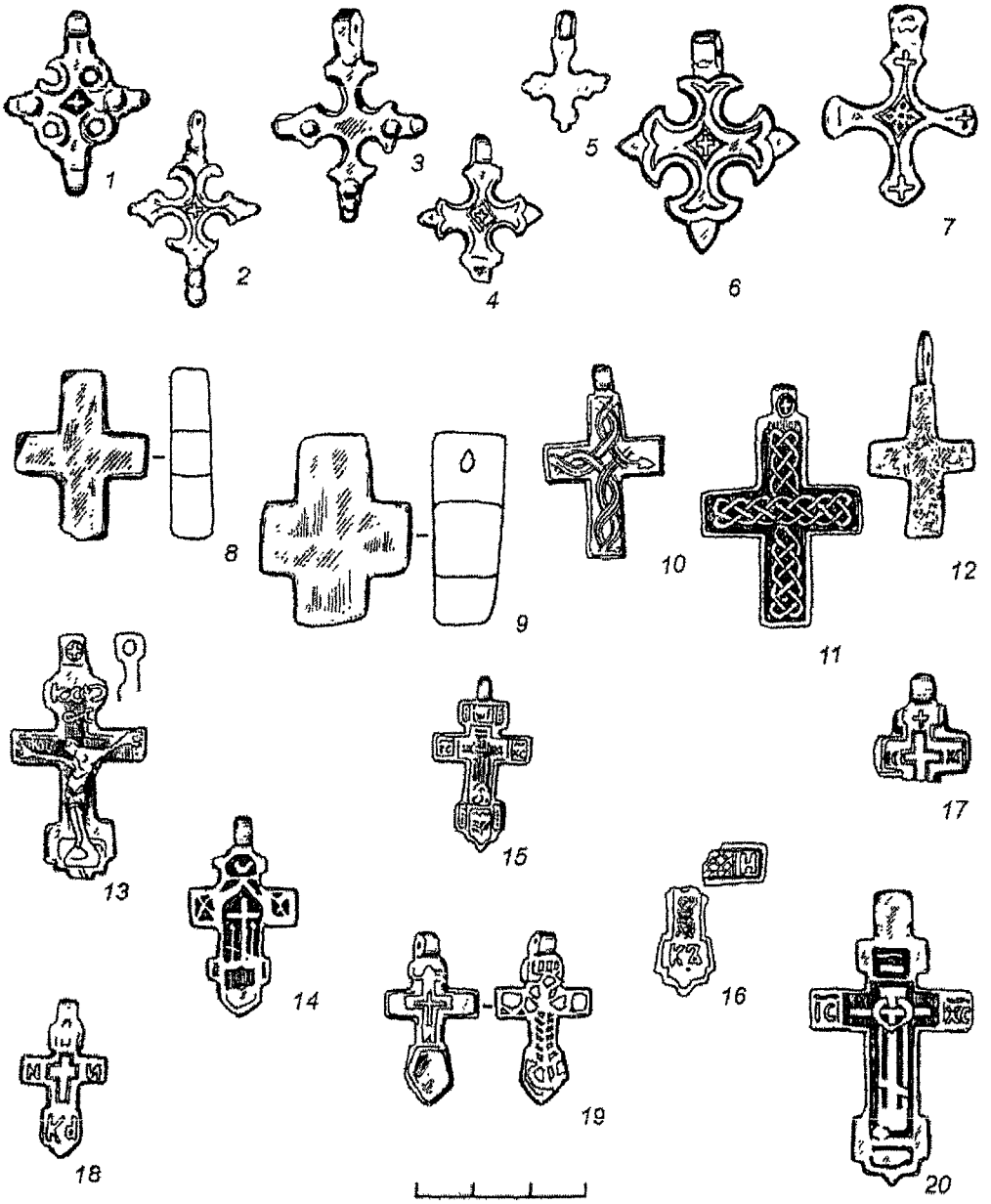


Рис. 2. Кресты-тельники Вятской земли (1-7,10,11,13-20 - бронза; 8 - хрусталь; 9 - янтарь; 12 – железо). 1-3,6,8,10,11,14-17,19 - Никулицын; 4,5,7,9,12 - Ковровское городище; 13 - Орлов; 18 - Котельнич; 20 – Слободской

Литература

1. Алешковский П.М. Языческий амулет-привеска из Новгорода // СА. 1980. №4. С.284-287.
2. Андрощук Ф.А. Древнерусские вещи Швеции (попытка предварительной оценки) // 60 лет кафедре археологии МГУ им. М.В. Ломоносова: Тез. докл. юбил. конф. М., 1999. С.160-162.
3. Афанасьев А.Н. Древо жизни: Избр. статьи. М.: Современник, 1983. 464 с. (Б-ка «Любителям российской словесности»).
4. Ванчиков В.В. Крестьяне Вятской губернии и археологические древности // Актуальные проблемы дореволюционной отечественной истории: Материалы научной конференции. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1993. С.94-101.
5. Зеленин Д.К. Кама и Вятка: Путеводитель и этнографическое описание Прикамского края. Юрьев, 1904. 180 с.
6. Иосиф. О крестных ходах вятских // ПКВГ на 1870 г. Вятка, 1870. С.55-74.
7. Казанская история. М.; Л., 1954.
8. Конецкий В.Я. Некоторые итоги исследования древнерусских грунтовых могильников в центральных районах Новгородской земли // Археологические исследования Новгородской земли. Л., 1984. С.154-172.
9. Макаров Л.Д. Славянские языческие амулеты со Средней Вятки // Плёсский сборник. Плес, 1993. Вып.1. С.197-201.
10. Макаров Л.Д. О сословной структуре населения Вятской земли до конца XV в.: (К постановке проблемы) // Сословия и государственная власть в России. XV – середина

XIX в.: Международная конференция – чтения памяти акад. Л.В. Черепнина: Тез. докладов: В 2-х ч. М., 1994. Ч.I. С.306-318.
11. Макаров Л. Язычество и христианство в духовной жизни населения Камско-Вятского междуречья в период развитого и позднего средневековья // Финно-угроведение. 1996. №2. С.23-49.
12. Макаров Л.Д. О древних святых и крестных ходах Вятской земли // Христианизация Коми края и ее роль в развитии государственности и культуры. В 2-х т. Сыктывкар, 1996а. Т.1. С.146-152.
13. Макаров Л.Д. Древнерусское население Прикамья в X-XV вв. Ижевск: Изд. дом «Удмуртский университет», 2001. 143 с.
14. Макаров Л.Д. Древняя Вятка: от язычества к православию // Православие на Вятской земле: Материалы научно-практической конференции. Киров: ЦДОПШ, 2003. С 4-10
15. Макаров Л.Д. Православные памятники Вятской земли XII-XV вв. // Православие на Вятской земле (к 350-летию Вятской епархии): Материалы Межрегиональной научной конференции. Киров: Буквица, 2007. С.36-39.
16. Макаров Н.А. К оценке христианизации древнерусской деревни в XI-XIII вв. (Погребения с крестами и образками в могильниках Белозерья и Каргополья) // КСИА. М., 1991. №205. С.11-20.
17. Макаров Н.А. Древнерусские амулеты-топорики // РА. 1992. №2. С.41-56.
18. Макаров Н.А. Колонизация северных окраин Древней Руси в XI-XIII вв. По материалам археологических памятников на волоках Белозерья и Поонежья. М.: Скрипторий, 1997. 386 с.
19. Моця А.П. Население Среднего Поднепровья IX-XIII вв. (по данным погребальных памятников). Киев: Наукова думка, 1987. 168 с.
20. Мусин А.Е. К характеристике русского средневекового мировоззрения (Проблема «двоеверия»: методологический аспект) // Конференция «Реконструкция древних верований: источники, метод, цель»: Тез. докл. Л., 1990. С.71-74.
21. Мусин А.Е. Христианизация Новгородской земли в IX-XIV веках. Погребальный обряд и христианские древности. СПб.: Петербургское востоковедение, 2002. 272 с. (Archaeologica Petropolitana, XII).
22. Мусихин А.Л. «Повесть о стране Вятской» в документах вятских административных учреждений конца XVIII века // Европейский Север в культурно-историческом процессе: (К 625-летию города Кирова): Материалы Международной конференции / Отв. ред. В.В.Низов. Киров, 1999. С.380-389.
23. Низов В.В. Небесные покровители новгородских ушкуйников // Церковная археология: Материалы конференции. СПб.; Псков, 1995. Ч.1. С.119-125.
24. Николаева Т.В., Чернецов А.В. Древнерусские амулеты-змеевики. М., 1991. 125 с.
25. Повесть о стране Вятской (Вятский летописец) // Тр. ВУАК 1905 г. Вятка, 1905. Вып.III. Отд.II. С.12-53.
26. Послание митрополита Ионы Вятскому духовенству... // Тр. ВУАК 1906 года. Вятка, 1906. Вып.I-II. Отд.III. С.33-35.
27. Русанова И.П., Тимощук Б.А. Языческие святилища ранних славян. М., 1993. 217 с.
28. Рыбаков Б.А. Прикладное искусство и культура // История культуры Древней Руси. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т.2. С.396-464.
29. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1987. 784 с.
30. Спицын А.А. Приуральский край. Археологические розыскания о древнейших обитателях Вятской губернии // МАВГР. М., 1893. Вып.1. 192 с.
31. Тарасов А.Е. Епархиальное подчинение Вятки в древнейший период: к постановке проблемы // Православие на Вятской земле: (к 350-летию Вятской епархии): Материалы Межрегиональной научной конференции. Киров: Буквица, 2007. С.40-47.
32. Уо Д.К. «Анатолиевский сборник» и проблемы вятского летописания // Шведы и Русский Север: историко-культурные связи (к 210-летию А.Л.Витберга): Материалы Международного научного симпозиума / Отв. ред. В.В.Низов. Киров, 1997. С.336-354.
33. Уо Д.К. История одной книги: Вятка и «не-современность» в русской культуре петровского времени. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2003. 305 с.
34. Успенская А.В. Нагрудные и поясные привески // Очерки истории русской деревни X-XIII вв. М.: Советская Россия, 1967. (Тр. ГИМ. Вып.43). С.88-132.
35. Халявин Н.В. К вопросу о ранней истории Вятской земли // История Удмуртии в школе: (Материалы науч.-практ. конф.). Ижевск, 1994. С.120-135.
36. Хан Н.А. О восточных пределах Ростовской епархии в XIV в. // Православие на Вятской земле: Материалы научно-практической конференции. Киров: ЦДОПШ, 2003. С.10-15.
37. Эммаусский А.В. «О вятчанех, как они поселись на Вятке» // Спутник агитатора. Киров, 1983. №20. С.22-27.

Макаров Леонид Дмитриевич, с.н.с. Института истории и культуры Удмуртского госуниверситета, доктор исторических наук, доцент
426034, г.Ижевск, Университетская, 1, УдГУ, исторический факультет тел. (3412)916-191.
arch@uni.udm.ru

Секция
«ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ РЕЛИГИОЗНОГО ЗНАНИЯ»

Н.А. Мухутдинов

ДУХОВНАЯ НЕПРЕРЫВНОСТЬ ВЕРЫ В РОССИИ

За последнее десятилетие очень много людей приобщилось к таинствам Святой Церкви, приходя в нее как за утешением, так и с благодарностью. Но мало кто из них догадывается о сущности Русского Христианства, именуемого Православием, слитности его с дохристианским религиозным сознанием.

Современная Вера – это не дань моде, как думают некоторые, а искренний порыв изголодавшейся души по многовековому укладу русского народа, дающего обильную духовную пищу каждому верующему. Самое парадоксальное состоит в том, что человек, живущий в современном мире, мире модерна инноваций, в мире компьютеров и машин, в мире жесткого бизнеса и сверхточных технологий, все же верит в нечто высшее, одухотворенное и сильное... Поиски всемогущей Силы стали актуальны среди ученых в наше время. Бесспорно и очевидно, что огромные массы потянулись с невероятным усердием после долго томления и ожидания к источникам духовного света и тепла, которые, по их представлениям находятся в Православной Церкви.

Как все же обстоит ситуация на самом деле? Можем ли мы с уверенностью говорить только о последней фазе религии игнорируя ее предшествующую форму? Практически каждый может возразить, что русский человек - это Православный человек, о чем свидетельствуют труды и произведения многих патриотично настроенных русофилов, точнее, СЛАВЯНОфилов. Безусловно, когда русское общество своим ориентиром определяло Запад, оно было право в отстаивании интересов отечественных убеждений, Православной веры и Соборности. Но, в то же время, истинный СЛАВЯНИН должен знать источник Отечественной Веры.

Для того чтобы хоть немного приподнять завесу над этим вопросом, необходимо заглянуть в глубь веков, точнее в то время, когда принималось Христианство в Киевской Руси. Цепь событий, непосредственно предшествовавших принятию христианства на Руси и сопровождавших его, остается до конца невыясненной. Летописные легенды, например, «Повесть о Христолюбце» и «Речь Философа» в «Повести временных лет», записанные значительно позднее, рассказывают нам о том, что князем Владимиром был проведен своеобразный смотр основных религий. В магометанстве его по текстам не устроили обрезание и запрет на питие. Иудеям Владимир ответил: «И вы, наказанные Богом, осмеливаетесь учить других, мы не хотим подобно вам лишиться своего отечества». Греческому философу, поведавшему князю Ветхий и Новый Завет и содержание Библии и показавшему картину страшного суда с изображением участи праведных и грешников князь, пораженный, промолвил: «Благо добродетельным и горе злым». «Креститесь, - отвечал греческий мудрец, - и будете в раю с первыми». Послы, вернувшись из странствий, одобрили греческую веру. Про католицизм они сказали, что религия их надменная, чопорная.

Религиозная реформа, круто изменившая жизнь многих людей, была подготовлена предшествующим развитием русских земель и вызвана к жизни политическими причинами. Однако утверждение, что Владимир руководствовался исключительно пониманием государственной пользы христианства неверно. Очевидно, что без глубокого переосмысления собственной жизни, без искреннего обращения в православие Владимир не смог бы действовать столь последовательно и решительно, побуждая, принуждая к крещению жителей огромной языческой державы Киевской Руси.

Процесс «освоения» новой религии происходил не без противоречий и идеологической борьбы между мифологически-языческой традицией кризисного родоплеменного строя и утверждающейся в качестве нового мировоззрения христианско-феодальной идеологической «парадигмой». Христианская идеология занимала достаточно сильные позиции в Киевской Руси уже в IX веке. По утверждению И.В. Бычко, имеются данные, что она была принята в качестве официальной государственной религии уже при князе Аскольде в 860 году. Однако в 882 году родоплеменная аристократическая оппозиция, призвав представителя утвердившейся в Ладоге норманнской династии Олега, реставрировала язычество. Борьба «христианской» и «языческой» партий в Киеве продолжалась до конца X века, вплоть до крещения Руси князем Владимиром в 988 году. Этот факт в основном и служит основанием для содержащихся в ряде публикаций утверждений о своеобразном явлении «двоеверия», сохранявшемся в Киевской Руси вплоть до XIII века и нашедшем свое отражение в «Слове о полку Игореве». Феномен «двоеверия» не может толковаться как сосуществование двух (христианской и языческой) вер. Взаимоотношение между христианством и язычеством в значительной степени является процессом встречи двух эпох, нежели их столкновением.

Существует убеждение, что христианство принципиально отличается от дохристианских верований, именуемых язычеством, как истина от заблуждения, свет от тьмы, и что только с утверждением православия на Руси началось приобщение наших предков к истинным религиозным ценностям, к подлинной духовности. На самом же деле христианство в познавательном отношении никак не совершеннее язычества. Конечно, у него, шире, чем у второго, объект отражения (не только природа, но и общество, классовые отношения, государство), разнообразнее обряды и много составляющих, не относящихся к религии. Но и то и другое представляют собой различные модификации веры в сверхъестественное. Само христианство, ставшее этапом мирового религиозного развития, продолжало нести в себе огромный пласт языческого наследия, поскольку взросло на нем. Различаются они идеологически: в язычестве объектом преломления выступает первобытнообщинный строй, и поэтому оно является идеологией доклассовой, а в христианстве - рабовладельческий и феодальный, что делает эту религию классовой идеологией. Древнеславянское язычество оставалось единственно-возможной формой религиозности на Руси до тех пор, пока родоплеменные отношения славян не изжили себя в достаточной мере и не уступили своих позиций феодальным отношениям. Христианство не могло утвердиться на Руси раньше, чем там возникли и достаточно окрепли феодальные отношения. Пока островки феодализма тонули в океане родоплеменных структур, христианизация не принимала массового характера и распространялась лишь на отдельные лица и небольшие социальные группы.

Итак, Светлая Русь крещена, христианство торжествует. Но, вот тут-то всё и начинается. Русский Народ, внешне приняв христианство, отказывается принять его сущность - господство одних над другими, богоизбранность отдельных людей, посредничество между людьми и Богом. Христианство вынуждено принять на себя слово «Православие». Правая слава не стала более правее, чем была. Русский Народ, который всегда был Православный, сохранил свою истинную *правую* сущность. Получилось следующее: «Православие» открыло как ключом христианство для Язычества, то есть для наполнения Русским Миропониманием форм христианских. Для Русского народа принятие христианства означало приобщение к многовековой и высокой культуре Византии, но надо четко отделять культуру (сложившуюся еще в языческий период) от религиозной идеологии. Византия не тем превосходила древних славян, что была христианской страной, а тем, что являлась наследницей античной Греции, сохраняя значительную часть ее культурного богатства. В этом смысле христианство нельзя противопоставлять язычеству, так как это только две формы, два различных по внешности проявления одной и той же идеологии.

Формально Русь стала христианской. Погасли погребальные костры, угасли огни Перуна, требовавшего себе жертв, но долго еще насыпались языческие курганы, свершались тайно моления Перуну и огню-Сварожичу, справлялись буйные праздники родной старины. Автор начальной летописи вынужден сознаться, что люди только «словом нарицающиеся христиане», а на деле - «поганьске живущее», на игрищах людей «многое множество», а в церкви во время службы их обретается мало. В конце XI в. киевский митрополит Иоанн жаловался, что церковный обряд венчания соблюдается только боярами и князьями, а простые люди заключают браки по прежнему обычаю - «поймают жены своя с плясанием и гудением и плесканием» и некоторые «без срама» имеют две жены. Не будучи в силах достичь действительного и быстрого превращения новообращенных в истинных христиан, греческие священники пошли на уступки прежней вере: они признали реальность существования славянских богов, приравняв их к бесам, признали святость традиционных мест и сроков старого культа, выстроили храмы на местах прежних кумиров и капищ и назначили христианские праздники приблизительно на те же дни, к которым приурочивались ранее языческие. Язычество сливалось с христианством.

Таким образом, имеет место длительное многовековое сосуществование византийского христианства со славянским язычеством: в начале в качестве параллельно функционировавших самостоятельных вероисповедных систем, а затем – вплоть до настоящего времени – в виде двух компонентов единого христианского религиозно-церковного комплекса, именуемого русским православием.

Славянское язычество – религия многобожия, и язычник не видел ничего дурного в том, чтобы к существующему пантеону богов добавить еще и единого христианского Бога. Тем более что ранее этого Бога приняли князья и бояре, пообещав свою дружбу тем, кто последует их примеру. Простой человек ничего не терял, напротив, но приобретал еще двух покровителей - божественного на небесах и земного на княжеском троне.

Вследствие этого, некоторые ученые склоны считать, что Христианство как бы «наложилось» на языческие обряды и праздники. Христианские Святые и религиозные праздники заняли места языческих богов и языческих ритуалов. Этим объясняют ту легкость и непринужденность, с какой русский

народ перешел к Христианству. И те, и другие суждения имеют под собой почву разумных рассуждений.

Скорее всего, идеологическим способом освоения внешней конкретно-исторической ситуации - христианства - выступала восточнославянская языческая мифология. Отсюда и получается не столкновение, а встреча двух мировоззрений, двух вер. Одно из них утрачивает себя как автономное сакральное мировоззрение, превращаясь в художественный образ. «Государственное объединение, феодализация и христианизация Киевской Руси, - пишет А. Н. Робинсон, - осуществлялись быстро и почти одновременно. Православное христианство не встретило здесь развитого феодального быта с устоявшимися формами языческого культа, мифологии и поэзии.

Мифология восточнославянских племен в условиях доклассового общества не успела еще сформироваться в достаточной мере для того, чтобы занять постоянное место в придворном обиходе феодализирующейся родовой аристократии... Славянская мифология в феодальном окружении сохранилась не в виде самостоятельных сюжетов, а в качестве стилистических традиций символически-метафорической образности».

Архиепископ Макарий (Булгаков) в своей многотомной «Истории русской церкви» признаёт, что многие из крестившихся во времена князя Владимира в душе оставались язычниками: исполняли внешние обряды святой церкви, но сохраняли суеверия и обычаи своих отцов.

«В первое время после принятия христианства наши предки, присоединив христианство к язычеству, но, не поставив его на место последнего, с одной стороны молились и праздновали богу христианскому с сонмом его святых, с другой стороны молились и праздновали своим прежним богам, языческим», говорит профессор-богослов Е.Е. Голубинский. Тот и другой культ стояли рядом и практиковались одновременно. Праздновался годовой круг христианских общественных праздников и одновременно с ним такой же круг праздников языческих; свершались домашние требы через священников по-христиански и в тоже время совершались они через стариков и волхвов по - язычески; творилась домашняя молитва богу и святым христианским и вместе с ними и богам языческим.

В Стоглаве (церковный собор от 1551г. постановления, которого составили сборник, состоящий из 100 глав) отмечается, что даже священники совершали обряды чисто языческого характера: «клали под престол соль на несколько недель, а потом давали на врачевание людям и скотам», то же проделывали и с мылом. Там же приведены примеры совершения в христианские праздники чисто языческих обрядовых действий: «В великий четверг рано утром палят солому и кличут мёртвых... В пасхальную неделю совершали радуницы (поминки на кладбище, во время которых пили сами и «угощали» покойников, они происходили на могилах и соединялись с плачем по умершим, а за тем с пиршеством при бубнах, с песнями и плясками) и всякое на них бесование. В первый понедельник Петрова поста ходят по сёлам, по погостам, по рекам и по рощам на игрища и творят бесовские потехи...». Особую область в бытовом православии представляет народная интерпретация образов христианских святых. Под именами святых в православном пантеоне продолжали свое существование древние славянские боги - покровители плодородия, природы, боги целители и защитники.

Практически все православные праздники – это бывшие языческие даты и христианские святые как две капли воды походят на языческих богов, а церковные обряды схожи с культами, совершавшимися в древнеславянские времена:

Дата	Языческий праздник	Христианский праздник
06 января	Праздник бога Велеса	Рождественский сочельник
07 января	Коляда	Рождество Христово
24 февраля	День бога Велеса (покровитель скота)	День св. Власия (покровитель животных)
02 марта	День Марены	День св. Марианны
07 апреля	Масленица (отмечается за 50 дней до Пасхи)	Благовещение
06 мая	День Дажьбога (первый выгон скота, договор пастухов с чертом)	День св. Георгия Победоносца (покровитель скота и покровитель воинов)
15 мая	День Бориса-хлебника (праздник первых ростков)	Перенесение мощей благоверных Бориса и Глеба
22 мая	День бога Ярилы (бог весны)	Перенесение мощей св. Николая Весеннего, приносящего теплую погоду
07 июня	Триглав (языческая троица - Перун, Сварог, Свенто-вит)	Св. Троица (христианская троица)
06 июля	Русальная неделя	День Аграфены купальницы (с тельным купанием)
07 июля	День Ивана Купалы (во время праздника обливали друг друга водой, купались)	Рождество Иоанна Крестителя
02 августа	День бога Перуна (бог грома)	День св. Илии Пророка (громовержца)
19 августа	Праздник первых плодов	Праздник освящения плодов
21 августа	День бога Стрибога (бог ветров)	День Мирона Ветрогона (приносящего ветер)
14 сентября	День Волха Змеевича	День преподобного Симона Столпника
21сентября	Праздник рожениц	Рождество Богородицы
10 ноября	День богини Макоши (богини-пряхи, прядущей нить судьбы)	День Параскевы Пятницы (покровительницы шитья)
14 ноября	В этот день Сварог открыл людям железо	День Козьмы и Дамиана (покровителей кузнецов)
21 ноября	День богов Сварога и Симаргла (Сварог — бог неба и огня)	День Михаила Архангела

Так же, к примеру, можно взять имена Святых - Покровителей:

Архангел Михаил - Покровитель строительства

Св. Николай Угодник - Покровитель земледелия

Св. Анастасия - покровительница беременных и помощница в родах
Св. Мамант - покровитель коз и овец
Св. Георгий Победоносец - покровитель воинов
Св. Флор и Лавр - покровители лошадей
Св. Козьма и Дамиан - покровители кузнецов
Св. Пантелеймон - целитель в болезнях
Св. Параскева Пятница - покровительница торговли и ткачества
Св. Феодор Тирон - помощник в отыскании украденных вещей
Св. Улита - покровительница женщин
Св. Тихон - целитель при зубных болях
Св. Агафья - оберегает коров от болезней
Св. пророк Давид - защищает в дороге от напастей
Св. Гурий, Самон, Авив - зубные целители
Св. апостол Лука - покровитель иконной живописи
Мученик Лонгин - целитель глазных болезней

Наряду с главным объектом поклонения Иисусом Христом и христианской Троицей, важнейшим стал образ некогда земной матери богочеловека Девы Марии, которую чтят как Матерь Божию, «Богородицу». Именно Матери, принявшей на себя покровительство над Россией, отведено в сознании членов русской православной церкви центральное место, не предусмотренное ни догматикой, ни нормами церковной жизни. Этот евангельский образ, которому христианским вероучением отведена далеко не центральная роль, принял на себя всё то, что раньше предназначалось Рожаницам и Мокоши. Христианская Богородица стала воспреемницей понятия родящего начала Матери-Сырой земли – как женского аграрного божества, персонажа непрерывного возрождения природы, источником плодородия земли, гарантом урожая, создательницей основ для нормальной жизни земледельца. Поэтому вопреки христианской догматике, которая характеризует «Богородицу» прежде всего как «Матерь Божию», «Приснодеву», «Пречистую», «Всенепорочную», православные верующие выдвинули на первый план функцию покровительницы, заступницы, помощницы в делах первоочередной важности – защитницы во времена лихолетий, гасительницы эпидемий, устроительницы четвертого земного удела. Её называют не только «Утешительницей», «Целительницей», «Спасительницей», «Споручницей грешных», но и «Вододательницей», «Млекопитательницей», «Спорительницей хлебов» и т.д.

Существовал обычай обходить горящие дома с иконой Божией Матери «Неопалимая Купина», что по поверьям помогало остановить огонь. Некоторые иконы Божией Матери - Смоленская, Владимирская, чтились как избавительницы от заболеваний - оспы, чумы, периодически поражавших целые области России.

Наряду с Христом и Богородицей дохристианскую семантику сохранили в русском православии и другие «силы небесные»: как положительные (ангелы, архангелы, херувимы); так и отрицательные (сатана, бесы). К ангелам были причислены духи-покровители локального характера, к бесам отнесена вся та мелкая нечисть, олицетворяемая с неудачами и бедами, которой фантазия славянина-язычника населила окружавший его мир.

В образе библейского пророка Илии, отчётливо просматриваются черты древнеславянского Перуна. Поэтому и закрепилось за ним название – Илья Громовержец. Молебны о дожде и ведре адресовались пророку Илие, просьбы

об избавлении падежа рогатого скота святым Модесту и Власию. Желавшие выйти замуж молились святой Прасковье. Севастийский христианский епископ Власий, никогда не занимавшийся скотоводством, ассоциировался с языческим Волосом (Велесом), переняв от него функции «скотьего бога».

Епископ города Миры Ликейские Николай, который чтится церковью как Николай Угодник или Николай Чудотворец, превратился в Николу-покровителя земледелия и урожая, властителя водной стихии – спасителя рыбаков, моряков (Никола Морской), а ныне и всех путешествующих. Иерусалимского христианского архиепископа Модеста «специализировали» как целителя скота, римских врачей, мучеников – бессребреников Козьму и Дамиана «сделали» целителями кур (а заодно и покровителями кузнечного ремесла – святыми кузнецами).

Следует так же сказать, что в годовом круговороте крестьянин наблюдал определенную закономерность, осознание которой привело его к выделению повторяющихся периодов годового цикла. Производственные календарные циклы складывались из последовательных дат работы в поле и дома и сопровождались религиозными праздниками и обрядами, магическими действиями, суевериями, приметами, обычаями, многие из которых определяли его судьбу и хозяйство от сверхъестественных сил.

Христианская церковь (дабы гармонично вливаться в быт простых людей) как бы так освоила этот календарь, что придала ему религиозно-христианский характер. Зимний праздничный цикл русского земледельческого календаря в быту населения открывали святки, состоящие из цепи обрядовых игрищ увеселений, праздничных сборищ. Новогодне-святочный цикл сохранил ряд таких интересных моментов как гадание, считалось, что открытое по святочному гаданию обязательно сбудется. Новогодний цикл обрядности завершался христианским праздником крещения. В центре рождественского крещенского цикла крестьянского календаря стояли древние аграрно-магические обряды, направленные на достижение желаемого урожая, увеличение производительных сил природы, здоровья людей. Подобное мы можем видеть и других христианских праздниках как-то Пасха, Великий пост, а так же в летних и осенних праздниках. Даты календаря Март – Апрель напоминают крестьянину о близких полевых работах.

Явно языческое понимание места и роли святых просматривается в следующих поговорках вошедших в народный календарь: «Пришёл Федул - теплом подул», «На святого Пуда – доставай пчёл из-под спуда», «Стефан Савваит ржице - матушке к земле кланяться велит», «Святой Тит - последний гриб растит», «Иван Предтеча гонит птицу за море далече».

Такая ассимиляция стала возможной потому, что христианство, в том числе и принесённый на Русь византийский вариант, содержит в себе многие элементы дохристианских верований и культов, языческих по своей религиозной сущности. Это родство христианства с язычеством создало основу для христианско-языческого синкретизма (слияние верований и обрядов разных религий), составляющего религиозную сущность русского православия.

Таким образом, можно сделать вывод, что современная вера народа в базовых этических доминантах схожа с той, что «царила» в IX – XII вв., когда Русь крестилась. Это заметно, по многообразию внутреннего приятия Бога. Одни прихожане в Церкви, обращаются не только к Христу, но и к тем иконам, которые, по их мнению, могут им помочь в сиюминутной проблеме. Другим достаточно двух слов «Господи помилуй», чтобы испросить защиты Всевышнего, третьи искренне верят, что Господь их услышит, помилует и

простит, даже не ходя в Церковь. Можно ли увидеть в этой непохожести формы суеверия, которые в доктриально являются грехом?, но в которые охотно верит современный человек – верит и в глубине сердца почитает вселенский исход на человека, примиряя в демократическом Православном христианстве дохристианские черты.

Литература

1. Болотов В.В. «Лекции по истории древней Церкви», под редакцией Бриллиантова А. Р., - М., Спассо-Преображенский монастырь, 1994, ориг. 1907.
2. Бычко И. В. «Слово о полку Игореве»: встреча двух эпох. // Исследования по «Слову о полку Игореве». - Л., 1986.
3. Гордиенко Н.С. «Крещение Руси. Факты против легенд и мифов», - Л. Лениздат, 1984.
4. Даль В.И. Пословицы руоского народа. - СПб., 1996
5. Никольский Н.М. История русской церкви. 1983.
6. Носова Г. А. Язычество в Православии. – М.: Наука, 1975.
7. Опарин А. А. «И камни возопиют...». – Харьков, Факт, 2000;
8. Робинсон А. Н. Литература Древней Руси в литературном процессе Средневековья XI-XIII вв. – М, 1980.
9. Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси. - М., 1987
10. Рыбаков. Б.А. Киевская Русь и русские княжества. – М., 1993.
11. Сергий, митрополит "Почитание божьей матери по разумению святой православной церкви", Наука и религия, №3, 1995.
12. Топоров.В.Н. Из славянской языческой терминологии. // Этимология 1986-87. – М, 1989.

Мухутдинов Алексей Николаевич, доцент, кандидат исторических наук, доцент каф. Семиотики и общей теории искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Г.А. Ушаков

ВЗГЛЯДЫ РЕЛИГИОЗНОГО ФИЛОСОФА И.А. ИЛЬИНА И СОВРЕМЕННОСТЬ

В середине прошлого столетия Иван Ильин считал, что не только Россия, но и все человечество идет к невиданному культурному кризису. Причиной этого служит потеря незыблемого авторитета церкви для всего христианского человечества. Вследствие этого человек европейского уклада души религиозно мертвеет, умственно и нравственно вырождается. И. Ильина особо тревожило то, что человечество идет не за церковью, а за другими пагубными силами. Он выделил четыре таких силы:

1. Материалистическую науку, которая из-за своей бездуховности создала мощную технику, обещающую победу в новых свирепых войнах.

По всей вероятности, Иван Ильин прав: войны провоцируют создание новой техники для уничтожения людей. Чаще всего это делается под видом защиты. Плохо то, что техника, созданная в самых мирных целях, милитаристами используется для поголовного уничтожения целых народов. Думал ли Нобель о том, к каким ужасным последствиям приведет изобретение им динамита? Предвидел ли он мировую трагедию Хиросимы и Нагасаки? Конечно, нет.

2. Современное человечество идет за светской, безрелигиозной государственностью, не понимая, что она оторвалась от своей высшей цели, не служит ей, не видит ее. Цель эта состоит в том, чтобы готовить людей к прекрасной жизни, к жизни по-Божьему. Безбожное государство ведет народы

так, как ведет слепой слепых – в яму. Современное государство служит не качеству жизни, не совершенствованию ее, а интересам людей и классов; оно есть явление личной, классовой и всенародной жадности и создает, в лучшем случае, неустойчивое равновесие вожделений, равнодействующую вражды и зависти.

Иван Ильин хорошо понимал, что государство – это народ. Поэтому оно должно функционировать для народа и в интересах народа. Однако оно превратилось в свою противоположность и стало орудием грабежа. Разве не об этом говорит тот факт, что почти все национальное богатство оказалось достоянием лишь нескольких процентов олигархов и нуворишей, основная же масса народа вынуждена влачить жалкое существование, не достойное человека. Эти люди поневоле стали нищими материально и духовно.

3. Современное человечество влечется приобретательскими инстинктами и хозяйственными законами, которые властвуют над ним и над которыми оно само не властно. Религиозно неустроенная и нравственно распадающаяся душа современного человека только и может стать жертвою приобретательских инстинктов и хозяйственных законов, в том виде, как они сами проявляются, развертываются и увлекают людей за собою.

Иван Ильин за десятилетия вперед предсказал, что приобретательство и нажива станут всесильным культом, вытесняющим все духовные и нравственные интересы людей. В такой ситуации начисто разрушается баланс в обществе, потому что достигшие высших материальных благ на бедных смотрят свысока, более того, их за людей не считают. Такое положение в обществе разбогатевшие ошибочно считают божеским. На самом деле не общества крайне неустойчивы, потому что в их недрах идет брожение, которое постоянно угрожает национализацией.

4. Современное человечество предается безрелигиозному и безбожному искусству, которое становится праздным развлечением и нервирующим «зрелищем». Современное искусство идет навстречу потребностям безбожной массы: мода рождает «модернизм», скука и пресыщенность – нервирующую остроту; кинематограф заменяет храм; треск и рев радиоаппарата вытесняют личную культуру музыки и слова. В искусстве отпадает «третье измерение» – художественности, священности, предметности; двумерная душа создает двумерное, пошлое, безбожное искусство и сама становится его жертвою.

И.А. Ильин удивительно точно нарисовал и предвидел тяжелые времена для искусства, когда оно будет эксплуатироваться и станет товаром. А это лишит его нравственных и интеллектуальных ресурсов. Искусство и на самом деле превратилось в средство рекламы пива, медикаментов и других товаров. В современном искусстве господствует порнография, музыкальная попса, кинобоевики, детективное чтиво. Такое «искусство» опустошает душу людей, измельчает их интересы.

И.А. Ильин жил и творил в интересах своей родины. Незадолго до своей кончины в статье «Что нам делать?» написал прощальные слова «И мое единственное утешение вот в чем: если мои книги нужны России, то Господь убережет их от гибели; а если они не нужны ни Богу, ни России, то они не нужны и мне самому, ибо я живу только для России».

Иван Ильин всячески пытался уберечь Россию от все усиливающегося влияния Запада. Об этом он писал в злободневной статье «О расчленителях России».

«Не следует закрывать глаза на людскую вражду, да еще в исторически-мировом масштабе. Неумно ждать от неприятелей – доброжелательства. Им нужна

слабая Россия, изнемогающая в смутах, в революциях, в гражданских войнах и в расчленении. Им нужна Россия безвольная... неспособная ни оздоровить свои финансы, ни провести военный бюджет, ни создать свою армию, ни примирить рабочего с крестьянином, ни построить необходимый флот. Им нужна Россия расчлененная, по наивному «свободолюбию» согласная на расчленение и воображающая, что ее «благо» – в распадении».

Мудрое предсказание Ивана Ильина свою силу и правду сохранило до наших дней. Именно по этой причине «восстребованность трудов Ильина в наше время настолько сильна и насущна, что возникает некое убеждение, будто философ – наш современник» [В. Голубев, 2004: 4].

Теоретические положения религиозной философии И.А. Ильина получили художественное подтверждение в его «Книге раздумий и тихих созерцаний». По своей форме книга представляет сборник философских эссе. Автор неторопливо и спокойно рассуждает о простых и обыденных вещах. И. Ильин утверждает, что в мире нет ничего случайного, в нем все взаимосвязано. Мудрость каждого человека, по его мнению, заключается в том, чтобы все, с чем он сталкивается в жизни, переносить спокойно и без паники. Во всех явлениях, считает автор, нужно докапываться до сути, как бы глубоко она ни была спрятана. Даже болезнь он считает единственно правильной дорогой к здоровью. Он убежден, что не нужно считать главными внешние признаки явления. Например, одаренных людей считают умными потому, что они быстро думают и обладают широкими знаниями. Автор предупреждает, что это лишь видимость ума, так как у одаренного человека знания поверхностные. Или: богатым является не тот, у кого огромные материально-денежные накопления, а тот, кто на первый взгляд беден. Он богат в главном: богата его душа.

Подобными мудрыми рассуждениями пронизана вся книга И.А. Ильина. Она свидетельствует о том, что Иван Ильин не только ученый и философ, но и оригинальный писатель.

Многогранный талант, незаурядную личность и творчество И.А. Ильина высоко ценил видный российский историк и философ П.Б. Струве.

«И.А. Ильин есть интересное и крупное явление истории русской образованности. Формально – юрист, он по существу философ, т. е. мыслитель, а по форме – изумительный оратор или ритор в хорошем античном смысле этого слова. Когда он пишет, он говорит. А когда говорит, то захватывает ум, очаровывает слух, входит в душу с какой-то особой силой, присущей живому и твердому, мерному и кованому человеческому слову... Ильин – оратор-резчик, т. е. настоящий художник живого, врезывающегося в душу слова. Такого, как он, русская культура еще не производила, и он в ее историю войдет со своим лицом, особым и неподражаемым, со своим оригинальным дарованием, сильным и резким во всех смыслах».

Не поверить в это невозможно, так как Иван Александрович – это гордость русской философии, культуры и литературы. Его творчество не знает временных границ, потому что оно имеет непреходящий характер.

Литература

1. В. Голубев. Предисловие издателя // Основы христианской культуры. - Санкт-Петербург, 2004. – С. 4-10.
2. Ильин И. А. Основы христианской культуры. - Санкт-Петербург, 2004. –352.
3. Ильин И. А. Книга раздумий и тихих созерцаний. - М.: Альта-Принт, 2006. – 527 с.
4. Советский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1980. – С. 489.

Ушаков Г.А. проф., доктор педагогических наук

А.Г. Красильников

ГЕНДЕРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИННО-УГОРСКОЙ МИФОЛОГИИ: ЖЕНЩИНА И ПОТЕРЯ РАЯ

Финно-угорская космогония (учение о происхождении мира) рисует творение мира как добывание первочастицы земли водоплавающей птицей из глубин океана. Добытая таким образом земля, разрастаясь, превращается в твердь земную, пригодную для жизни.

«В мире прежде ничего не было, одна вода все покрывала» (удм.). Однажды, когда ничего еще не было на свете, кроме одной воды...» (мордов.). «В самом начале не было в мире ничего, только огромное безбрежное море» (коми).

Такие космогонические представления, судя по археологическим данным, были активными компонентами финно-угорского сознания еще в средние века, о чем свидетельствуют многочисленные находки на территории обитания предков удмуртов, коми, марийцев, мордвы оберегов – бронзовых уточек и украшений с утиными лапками. Любопытно, что символика образа в виде женщины-лебедя манифестирует себя и на современном гербе Удмуртской Республики.

Из земли же, в соответствии с финно-угорской антропологией (происхождение человека), был создан и первопредок людей. В соответствии с удмуртским мифом, сотворенный Богом мир был сказочно благоприятен для человека. Бог был источником и залогом благополучия, небесный мир находился рядом с миром земным, настолько близко, что «высокие люди могли до небес рукой дотянуться» (1). В то время колос рос не только на верхушке ржаного стебля, но и по всей его длине, и хлеба было изобилие. Так же, как дичи в лесу и рыбы в реках. Это был поистине Золотой век, Эдем, описанный в категориях удмуртского повседневного быта. Небо располагалось «словно полати в избе» и благодарные люди ставили свои подношения Богу прямо на облака.

В мордовском мифе небеса первоначально также были очень щедры к людям и находились они низко над землей – до них «можно было достать с крыши дома». Земля изобиловала, удача и счастье сопутствовали человеку. Люди почитали Бога, а он, в сою очередь, благоволил им, пока не свершилось святотатство.

И в удмуртской, и в мордовской версии мифа причиной утраты Парадиза выступает женщина. В удмуртском мифе женщина стала сушить на небесах, под носом у Бога, детские пеленки, а в мифе мордовском она затопила печь и, поскольку дым плохо выходил из избы (ведь небо было очень низко), женщина поднялась на крышу и стала колоть Бога острым веретеном, сопровождая свою дерзость бранью. Результатом стало «поднятие неба», его отдаление от земли и окончание Золотого века.

Что скрывается за мотивом женского святотатства в финно-угорской миологии? Думается, что корни подобных представлений уходят в архаику времен становления человеческого сознания. Их эхо по-разному звучит в культурах народов, исторически и географически отдаленных друг от друга. Этот мотив отражается, в частности, в мифах, объясняющих причину утраты первичной близости человека к Богу, его изгнания из рая. Говоря иначе, поступок праматери Евы повторяется везде, где отпадение от Бога осознается как духовная катастрофа. Поиск первопричин должен учитывать особенности архаической мифологической логики, которая не отделяла конкретного от абстрактного, символа от реальности, образа от идеи.

Религиозным сознанием многих народов в древности «Хаос», «Ничто», «Бездна», «Пустота» интерпретировались как сила, которая противостояла Созидательному началу мира, и, одновременно, являлась субстанцией, из которой это Созидательное начало сотворило Вселенную. В первой книге Бытия указано: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою».

Как свидетельствуют исследователи религии, у шумеров богиня Намму, мать, породившая небо и землю, есть не что иное, как предвечный Океан. У аккадцев и вавилонян этот Океан олицетворен в женском божестве Тиамат. Индийские гимны Риг-Веды производят мир от безначального водного Хаоса. Согласно китайской мифологии, из Хаоса родились Янь и Инь, которые образовали весь мир. У греков Хаос также изначален, он есть родитель богов. (2)

Представления древних семитов об Океане как извечном Хаосе нашли отражение в одном из известных библейских образов Зла – в апокалиптических зверях, выходящих из моря (Апокалипсис Иоанна). Окончательную победу Бога над Хаосом Иоанн изображает как уничтожение Водной Стихии: «И увидел я новое небо, и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» (Откр., 21,1).

Отождествление мифологическим сознанием Бездны с материнским началом фактически есть обожествление архаическим человеком Природы как мирового Лона. Поэтому в такой системе координат, когда пуповина Природы опутывала мышление человека, Женщина одновременно являлась и метафорическим обозначением Хаоса.

В приведенных выше финно-угорских мифах противостояние Хаоса (стихии) и Космоса (порядка) выражается через богоборческий бунт. Вызов Хаоса брошен женскими руками. При этом орудиями богоборчества являются символические женские предметы. В мордовском мифе это веретено (прядение как характерное женское занятие). В мифе удмуртском символика достигает своей наивысшей манифестации в образе детской пеленки как обозначения исключительно женской способности к деторождению.

Литература

1. Сказ о том, как небеса от земли отделились // Инву утчан гур. Мелодия небесной росы. – Ижевск: Удмуртия, 1988. – С. 55.
2. Мень А. Магизм и единобожие. – М.: Изд. Эксмо, 2005. – С. 622 – 624.

Красильников А. Г., профессор, доктор философских наук, ректор ИПКиПРО УР, зав. каф. истории культуры и социологии, Удмуртский госуниверситет

А.Н. Утехина

ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В МЕЖКУЛЬТУРНОМ ВОСПИТАНИИ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ

Удмуртская Республика – один из многонациональных субъектов Российской Федерации, где проживают представители свыше 100 национальностей.

Полиэтническая среда представляет собой межкультурное пространство, в котором взаимодействуют представители различных языков и культур, демонстрируя при этом разные виды реакции на столкновение с культурными различиями: осознание существования культурного многообразия, проявление терпимости по отношению к обусловленным им различиям и понимание их природы; полное игнорирование существования подобных различий (как на уровне межличностных взаимоотношений в региональной поликультурной среде, так и на уровне межкультурного взаимодействия в глобальном масштабе); проявление этноцентризма как своего рода защитной реакции на столкновение с «чужим» (при этом свой образ жизни считается лучшим и единственно верным).

Анализируя межнациональную обстановку в Удмуртской Республике, можно выделить внутриэтнические и межэтнические сложности в этнокультурной, этноязыковой и межнациональной сферах. К ним относятся:

– фрагментарное знание обрядов, обычаев, традиций своего народа, причиной чего является нежелание молодого поколения ориентироваться на традиционную этническую культуру, что в свою очередь ведет к сохранению негативных этнических стереотипов;

– существующая в национальной политике поликультурного региона иерархия языков и культур и, как следствие, – незнание родного языка его носителями, отказ от языка своей национальности, языковая и культурная ассимиляция;

– отсутствие системы межкультурного образования молодежи, обусловленное недостаточным количеством национальных школ, классов, факультетов с изучением предметов на национальных языках, что могло бы способствовать освоению молодежью культуроведческой и национально-региональной информации, знанию ценностных ориентаций взаимодействующих народов и овладению стратегиями конструктивного поведения в ситуациях межкультурного взаимодействия.

Мы думаем, что помочь разрешить проблемы межличностного взаимодействия на уровне разных культур призвано межкультурное языковое образование и воспитание молодежи, в основе которого лежит целенаправленная педагогическая работа по приобщению обучаемых к духовному наследию средствами родного, национального и иностранных языков.

Другая сторона решения данной проблемы заключается в необходимости подготовки молодого поколения нашей страны к межкультурному взаимодействию в своих регионах. А для этого необходимо глубокое и всестороннее изучение истории, культуры, традиций, менталитета, норм и правил общения представителей взаимодействующих культур.

Методологической основой межкультурного образования выступает концепция диалога культур М.М. Бахтина и В.С. Библера, допускающая включение в диалоговый режим иных культур, при взаимодействии которых становятся видимыми и понятными особенности каждой отдельно взятой культуры.

Другим методологическим положением проектирования межкультурного образования является культурно-историческая концепция Л.С. Выготского, согласно которой овладение индивидом культурой происходит посредством его взаимодействия с социокультурным окружением через ознакомление с исторически и культурно выработанными формами и способами деятельности, через усвоение культурных знаний и исторически сложившегося опыта в сфере межкультурного взаимодействия, а также через освоение системы личностного

отношения к поликультурной действительности и использование соответствующей системы норм и ценностей в ситуациях межкультурного взаимодействия.

Основная *цель межкультурного воспитания* – подготовка молодежи к жизни в условиях многонациональной и поликультурной среды, к активному и полноценному сотрудничеству и межкультурному взаимодействию.

Данная цель конкретизируется в следующих задачах: формирование у молодежи представлений о культурном разнообразии в регионе; обеспечение молодежи знаниями о собственной культуре и о культуре народов, живущих в данном регионе; воспитание интереса и чувствительности к проявлениям взаимодействующих культур; обучение пониманию культурной исторической обусловленности поведенческих стереотипов в ходе осознанного осмысления универсального и специфического в культурных проявлениях; воспитание толерантного и уважительного отношения к ценностям другой культуры в процессе формирования таких личностно-значимых качеств как доброжелательность, открытость, готовность понять и принять другую культуру; развитие культурного самоопределения; обучение взаимодействию и сотрудничеству с представителями разных национальностей и конфессий; формирование умений позитивного взаимодействия с представителями других культур.

С учетом личностно-ориентированного, коммуникативно-деятельностного и культурно-ориентированного подходов нами выделены специфические принципы, рассматриваемые в качестве руководства при дидактической организации содержания межкультурного образования: принцип интеграции, принцип системности, принцип культуросообразности, принцип диалога культур.

В соответствии с поставленными целью и задачами, принципами, требованиями к отбору содержания межкультурного воспитания молодежи, мы выделяем следующее:

– содержание межкультурного воспитания соответствует интересам и потребностям, интеллектуальному уровню молодежи и служит основой для дальнейшего развития межкультурных интересов;

– содержание обеспечивает средствами дисциплин культурологического цикла построение «национальной картины мира», отражающей специфику восприятия поликультурного окружения и национальных особенностей самосознания представителей иноязычных культур;

– содержание межкультурного воспитания адекватно представляет национальные культуры через включение функциональных культуроведчески-ориентированных учебных материалов.

Для реализации культуронесущего содержания межкультурного образования нами разработан тренинг «Среди культур», который представляет собой педагогическую технологию формирования *когнитивно-концептной компетенции*, включающей: операции анализа и синтеза культуроведческих текстов; выдвижение гипотез по содержанию; понимание и рефлексия; сравнение и сопоставление культуроведческих кодов; определение причинно-следственных связей культурных проявлений; стремление к культуроведческой осведомленности; построение обобщений, выводов, заключений.

Коммуникативно-деятельностная компетенция предполагает: склонность к диалогу с представителями других культур; умение конструктивно вести дискуссии в межкультурном взаимодействии; владение вербальными и невербальными стратегиями общения; (знание культурных стандартов, преодоление негативных стереотипов другой культуры; прогнозирование и

гибкость во избежание затруднений в межкультурном общении; умение предотвратить проявления культурной агрессии и вандализма.

Личностные эмоционально-оценочные компетенции включают: способность к адаптации в изменяющихся условиях; эмпатию культурным проявлениям партнеров по коммуникации; личностную восприимчивость к культурным кодам (сказки, стихи, проза, пословицы, поговорки); культурно-ценностное самоопределение во взаимодействующих культурах.

Формирование межкультурной компетенции основывается на разработанной нами системе культуроведческих проблемных заданий, представляющих собой:

1. *познавательно-поисковые задания:* задания на определение источников информации; определение критериев отбора культуроведческой информации по теме; группирование информации, выдвижение гипотез, поиск аргументов, формулирование выводов; оценивание эффективности отбора культуроведческих фактов для проникновения в суть проблемы; оценивание культуроведческой информации с позиций ее практической целесообразности;

2. *проблемно-тематические дискуссии:* развитие навыков описания и представления родной культуры; анализ, сопоставление и обсуждение вероятности изменения иерархии этнических ценностей в зависимости от контекста коммуникации; поиск и обсуждение возможных факторов, влияющих на культурное самоопределение; анализ и сравнение культурных групп с целью обнаружения культурного неравенства; обсуждение существующих точек зрения по вопросу культурного неравенства; принятие участия в действиях против культурной агрессии, культурной дискриминации и культурного вандализма.

3. *культуроведческие ориентированные ролевые игры:* контекстуальная импровизация (исторических фактов, семейных ценностей) особенностей коммуникации взаимодействующих культур; ролевое представление проявлений родной культуры; ролевое представление культуроведческих материалов (текстов, стихов, песен); ролевое представление сложившихся стереотипов в отношении представителей взаимодействующих культур, табу в невербальном поведении.

Основные средства, используемые в процессе межкультурного воспитания: печатные культуроведчески ориентированные тексты; средства визуализации; аудио-визуальные и технические средства.

Опытно-экспериментальная работа по формированию межкультурной компетенции, проведенная аспирантами, соискателями, дипломниками позволила установить динамику формирования умений межкультурного взаимодействия и констатировать, что студенты:

– *на мотивационном уровне:* проявляют интерес и желание овладеть нормами другой культуры; обнаруживают чувствительность к ценностному смыслу культуроведческой информации (видят универсальное и специфическое в проявлениях иных культур); выявляют культуроведческие несоответствия на уровне реалий, концептов, ценностей;

– *на когнитивном уровне:* обладают знаниями универсальных категорий культуры, умеют выстраивать общую иерархию ценностей; имеют тематический тезаурус культуроведческих ориентиров взаимодействующих культур; проводят сравнение сходств и различий в проявлениях других культур;

– *на эмоциональном уровне:* обнаруживают толерантное отношение к культурным различиям; соотносят собственную точку зрения с системой взглядов других; эмоционально открыты в процессе межкультурного взаимодействия, идут

на межкультурный контакт, чувствуя особенности представителей других культур, и проявляют к ним доброжелательное отношение;

– *на поведенческом уровне:* активно участвуют в межкультурном общении, учитывают культурную обусловленность поведения представителей других культур; знают правила и формулы культурного этикета, адекватно применяют их в микросреде поликультурного взаимодействия; проявляют инициативу в выборе тематики межкультурного взаимодействия, умеют интерпретировать и использовать реалии взаимодействующих культур.

Таким образом, разработанное нами содержание межкультурного воспитания, используемая тренинговая технология формирования межкультурной компетентности способствуют формированию у студентов системы гуманных отношений к проявлениям других культур в процессе межкультурного взаимодействия, воспитанию уважительного отношения к представителям иных культур, что содействует гармонизации межэтнических отношений в поликультурном регионе, предотвращает проявления культурной агрессии, дискриминации и вандализма.

Литература

1. Утехина А.Н. Межкультурное образование молодежи в полиэтническом регионе (на примере Удмуртской Республики): Монография. Ижевск: Изд. дом «Удмуртский университет», 2006. 150 с.
2. Утехина А.Н., Тройникова Е.В., Хасанова Л.И. Программа межкультурного воспитания молодежи в полиэтническом регионе. Ижевск: Изд. дом «Удмуртский университет», 2007. 147 с.

Утехина Анна Николаевна, зав. каф. дошкольного воспитания, Удмуртский госуниверситет

Э.А. Тамаркина

ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ ХРИСТИАНСТВА В УЧЕБНОЙ (СПЕЦИАЛИЗАЦИЯ) И ВНЕУЧЕБНОЙ РАБОТЕ

Впервые с христианской культурой студенты знакомятся на первом курсе при изучении истории русской литературы XI – XVII вв. В процессе освоения духовной истории древней Руси и национальных приоритетов русского народа особое внимание уделяется житийной литературе, наиболее полно отразившей вековые ценности и ментальные особенности русского человека. На специализации, включенной в учебный план с 1993 года (VIII семестр), ставится задача уже более высокого уровня – приобщить студентов к духовным ценностям, сформировавшимся в народе на протяжении веков после принятия христианства на Руси, к тем ценностям, которые были почти утрачены в XX веке.

Цель специализации - познакомить студентов с историческими и нравственными основами Ветхого и Нового заветов, уяснить роль Иисуса Христа в мировой истории, оценить значение принятия христианства на Руси и освоить принципы отражения духовных начал в русской иконописи XI – XVII вв., рассмотреть практические и теоретические аспекты христианского мироотношения. В спецкурсе актуализирована идея мировой духовной преемственности а также выявляется суть «Русской идеи». Диахронный подход

позволяет уяснить вопрос об освоении народом основных христианских ценностей и принципы их функционирования в историческом времени.

В спецкурсе представлено два блока – лекционный и семинарский. В лекционном преподаватель определяет место древнерусской литературы и культуры в системе христианских ценностей. Ставится акцент на национальной специфике духовной культуры и на значении культурного наследия в современном мире. Раскрывается о том, что дало России православие.

Лекционный курс разделен на две части – историко-теоретическую и связанную с христианским искусством. В первой части особое внимание уделяется Ветхому и Новому заветам. Рассматривается место и время создания Ветхого завета. Более подробно излагается идейная и духовная сущность «Пятикнижия Моисея» и его места в мировой истории. Новый завет рассматривается в непосредственной связи с Ветхим заветом и в то же время как отторжение от него, как дальнейшая эволюция человеческого духа. Особое внимание уделяется Иисусу Христу и тому перевороту, который совершил он в мировой истории. Рассматривается специфика притч Иисуса Христа как особого знакового языка, отражающего новые нравственные ценности, составляющие основу «Евангелий».

В темах «Возникновение христианства» и «Принятие христианства» акцент делается на идее духовности и спасения, на формировании и функциях христианской церкви, на крещении и роли ранней русской церкви в жизни Киевской Руси, на ее организациях. Разъясняется характер сложившегося двоеверия.

Подробно рассматривается тема «Православный календарь и его праздники», соединение в календаре хозяйственно-практической основы, связанной с крестьянским земледельческим календарем, с духовно-нравственным началом христианской религии. Разъясняется смысл и значение основных православных праздников. Особо выделяется праздник Пасхи (Воскресение Господне).

Высокий уровень духовности человека рассматривается при изучении темы «Религиозная символика», последняя раскрывается не только с содержательной, но и с абстрагированно-символической, философской точки зрения. Разъясняются смысловые значения христианского храма и его икон.

Продолжением первого блока тем является второй, связанный с христианским искусством. Начинается он с темы «О значении и судьбах древнерусской иконописи». Жизненная основа иконописного искусства раскрывается через функцию обратной перспективы и специфику «соборного реализма». В центре внимания вопрос «человек перед иконой» и восприятие им религиозной традиции в духовно-нравственном плане.

Базовой темой лекционного курса, связанного с отражением христианской духовности в искусстве, является тема «Христианское искусство в Византии, икона в византийской художественной системе». От рассмотрения процесса утверждения христианского искусства в Византийской империи, сделан переход к вопросу религиозного сознания, его влияние на культурное развитие Древней Руси.

В хронологическом порядке излагаются темы «Искусство Киевской Руси», «Искусство Владимиро-Суздальской Руси», «Искусство Новгорода Великого», «Искусство Московского государства», «Искусство централизованного государства в XVII в.». В каждой из названных тем, кроме специфики иконописного искусства, изучаются основополагающие принципы зодчества, отражающие идеи объединения и защиты русской земли. В сопоставлении с зодчеством еще убедительнее выявляется суть иконописного искусства – движение духа русского

народа в его стремлении к миру, гармонии, красоте, согласию и любви. Отмечаются те изменения, которые произошли в иконописном искусстве после Куликовской битвы, затем в эпоху централизации Руси, вплоть до кануна Петровской эпохи.

Заканчивается курс темой, подводящей итоги – «О значении христианских ценностей в истории русской культуры и литературы». Православная вера раскрывается в традициях благочестия у русских в XVIII – XIX вв. Это значение святынь и икон, как в дворянской среде, так и в крестьянском доме, а также обрядов и обычаев, свято хранимых в народе, - домашние молитвы, пост и др., отражающих специфику национального менталитета. Иллюстрацией вековых христианских ценностей является русская литература, начиная с основных произведений житийной литературы, до произведений русских классиков, прежде всего Н.С. Лескова («Христос в гостях у мужика», «Сказание о Федоре-Христианине...», «Легенда о совестном Даниле», «Лев старца Герасима», «Прекрасная Аза», «Час воли Божьей» и др.) и творчества И. Шмелева – «Богомолье», «Лето Господне».

Семинарские занятия по специализации идут параллельно с лекционным курсом. На них углубляются полученные в лекционном курсе знания. Этому помогают методические указания к каждой их предложенных тем. Для примера можно привести выдержи из разработанных методических указаний по некоторым темам:

1. «Кто такой Иисус Христос? Личность Христа». Раннехристианские символические представления о Христе, его историческая основа и духовно-нравственная сущность, многогранность его личности.

2. «Возникновение христианства». Противостояние и противопоставление христианской религии древним языческим верованиям и многобожию. Исторические и идеологические предпосылки христианства, воплотившего протест угнетенных масс против социальной несправедливости; высокий духовный уровень христианской религии, связанный с формированием представлений об идеальном устройстве общества и идеальной личности. Воплощение этих взглядов в обрядовой сфере христианской церкви.

3. «Принятие христианства на Руси». Исторические предпосылки, приведшие к принятию христианства на Руси. Как шло крещение Руси, какова была судьба первых христиан, почему сложилось двоеверие. Потенциальная роль складывающейся церковной организации на Руси, способствующей объединению в единое государство ранее разрозненных языческих племен, живших на Восточно-европейской равнине.

4. «Церковный ритуал и молитва». Смысл и значение феномена молитвы. Различные точки зрения на смысл молитвы «Отче наш» и их духовно-нравственный смысл.

5. «Христианское искусство в Киевской Руси». Роль византийского влияния на духовную основу христианского искусства Киевской Руси при одновременном сохранении его самобытности. Значение религиозного центра Киевской Руси – Киевской Софии. Характеристика и смысл ее мозаик, фресок и икон.

6. «Христианское искусство и Владимиро-Суздальская Русь». Отражение идеи объединения и защиты русской земли в зодчестве (Успенский собор, Дмитриевский собор во Владимире, церковь Покрова на Нерли) и иконографической живописи («Богоматерь – Великая Панагия, Дмитрий Солунский, Архангел Михаил, Ангел «Златые власы»).

7. «Московская школа живописи – итог развития древнерусского искусства. Творчество Андрея Рублева). Возрождение Московского государства

после Куликовской битвы (1380 г.). Значение соборности в искусстве. Творчество Андрея Рублева – вершина духовности древнерусского живописного искусства как мира гармонии, согласия и любви. Идеи Троицы. Духовная сущность икон А. Рублева («Спас», «Троица» и др.)

8. «Художественный язык икон основных христианских праздников». Роль иконы в жизни русского народа. Образы Иисуса Христа и Пресвятой Богородицы в иконах и их значение для православного христианина. Смысл образов праздников Господних, а также икон основных святых. Православная вера – духовная основа российского человека, исторически воплотившая его ментальные особенности

На основе специализации для нового поколения студентов XXI века в плане их воспитания в духе возрождения православных ценностей на базе двух факультетов - филологического и финно-угорского – в декабре 2005 г. преподавателями Тамаркиной Э.А. и Шушаковой Г.Н. было организовано «Общество традиционной православной культуры» при поддержке Ижевской епархии Русской Православной Церкви и архиепископа Ижевского и Удмуртского Николая. Активная поддержка была оказана ректором Удмуртского государственного университета В.А. Журавлевым и деканами обоих факультетов.

«Общество» формировалось как общественное объединение сторонников православных традиций в противовес размыванию духовных ценностей, наработанных предыдущими поколениями в области православной культуры. В настоящее время молодежи, а также и взрослому населению предлагаются чуждый традиционному духовному настрою образ жизни и мышление. Этому способствуют деятельность СМИ и миссионеров разных конфессий.

«Общество традиционной православной культуры» должно было объединить людей, интересующихся тысячелетней православной духовной традицией, способных ее сохранять и поддерживать на современном этапе развития. Общество также призвано популяризировать и распространять идеи православной нравственности, укреплять традиционную основу православной культуры прежде всего среди студентов и преподавателей УдГУ с перспективой выхода на городское и сельское население Удмуртии.

Основные цели и задачи общества:

- пропаганда идей православия, направленных на укрепление традиционных духовных ценностей;

- разъяснение, а через это углубление знания книг Священного Писания;

- знакомство с историей Православия, с его обрядностью, с традициями иконописной духовной культуры, русской святости и религиозно-христианской философии.

Основные направления деятельности общества – это лекторий, диалог с аудиторией, организация культурно-массовых и познавательных мероприятий в области православной направленности. Основную деятельность Общество организует через активную лекторскую просветительскую работу.

С целью результативной и эффективной деятельности по распространению православных традиций Общество согласовывает свои действия и работает в единстве с Ижевской и Удмуртской Епархией РПЦ, устанавливая сотрудничество со сторонниками традиционной православной культуры – с другими православными объединениями, с церковнослужителями, с редакциями газет, музеями - Национальным музеем им. К.Герда, с музыкальными учреждениями – Музыкальным училищем г. Ижевска, школами и др.

Было предложено четыре цикла лекций в УдГУ:

I. Православная обрядовая сфера и ее этикет – 1. Таинства (Православные обряды). 2. Православная служба. Утварь. Духовенство и его облачение. 3. Православный календарь. 4. Православная этика.

II. Христианская культура. 1. Библия – священная книга христиан. 2. Нравственные основы христианства. Закон Божий. 3. Христианские храмы (архитектура, колокола, купола и др.). 4. Православные иконы: а) мозаика, фрески, иконопись; б) иконы Иисуса Христа, Богородицы, Праздников и святых. 5. Житийная литература и православные святки. 6. Принятие христианства на Руси. 7. История христианства в Удмуртии. 8. История русской святости. Основные жития. 9. Русская религиозно-христианская философия. 10. Православные храмы Удмуртии.

III. Православие и семейные отношения. 1. Православные Праздники семейного воспитания. 2. Женщина-христианка. 3. Супружеские отношения в православной семье.

IV. Христианская музыкальная культура. 2. Православное песнопение (теоретический и практический курс).

Также были организованы практические формы работы: 1. Концерты православных капелл; 2. выставки на тему «Православная икона»; 3. поездки по монастырям и храмам Удмуртии; 4. вопросы православному священнику.

В перспективе на филологическом факультете планируется открытие дополнительной специализации 021731 – «Библеистика» на основании социокультурной потребности, определяемой этнокультурными особенностями региона. А также проведение конкурсов среди студентов, преподавателей и школьников старших классов г. Ижевска по ряду номинаций: 1) конкурс чтецов; 2) конкурс на исполнение духовной музыки, песен с духовной тематикой; 3) творческий конкурс - сочинение стихов и прозы на духовную тематику; 4) конкурс рефератов на православную тематику.

7 декабря 2005 г. состоялось заседание актива Общества с приглашением отца Виктора (Костенкова), настоятеля Казанско-Богородицкого храма, для проработки первоочередных задач Общества, а также представителей ассоциации «Удмурт Кенеш» и Удм.НИИЯЛ УРО РАН, Национального лицея им. К. Герда.

23 декабря 2005 г. прошли «Рождественские чтения», которые были открыты словом отца Виктора (Сергеева). На чтениях заслушаны следующие доклады: «Тема Рождества в русской литературе», «Рождественская иконография» и «Рождественские песнопения», их подготовили преподаватели УдГУ, сотрудники Национального музея и Православной церкви. На лектории присутствовало большое количество студентов разных курсов с факультетов русской и удмуртской филилогии, преподаватели и сотрудники университета, гости.

Все последующие занятия строились по схеме: выступление священнослужителя по теме занятия; отражение темы в православной иконе и духовной музыке. Так были проведены следующие занятия: «Сретение Господне», «Основы православной нравственности», «Христова Пасха», «Заповеди Господни».

«Рождественские чтения» (январь 2007 г.) прошли с учетом специфики края, которая состоит во взаимосвязи христианских и древних языческих элементов в святочной обрядности и фольклоре удмуртов. Был освещен вопрос о роли христианства в зарождении удмуртской литературы.

Занятие по теме «Православная икона как богословие в красках», прошло с включением ответов служителей церкви на интересующие слушателей вопросы.

Занятие по теме «Нужна ли нам церковь?» было проведено в форме вопросов лектора к аудитории и беседы с ней.

Были занятия, посвященные роли отдельных святителей в истории христианства – «Памяти святителя Николая, архиепископа Мир Ликийских, чудотворца», на котором демонстрировался документальный фильм «Странники» (о Великорецком крестовом ходе, посвященном явлению чудотворной иконы святителя Николая Угодника – 1383 г., Кировская область).

На занятии, посвященном «Сретению Господню», смысл праздника как праздника молодежи был раскрыт отцом Георгием (Хариным). Это обнаружило новизну сложившейся православной традиции, что позволяет противопоставлять его празднику святого Валентина, ставшему модным у молодежи в последние годы.

Наметившаяся тенденция к поиску новых форм в общении с молодежной аудиторией диктуется самой жизнью и все большим проникновением православных духовных основ в жизнь всех слоев общества: это большая доступность христианской литературы, знакомство с православной музыкой, экскурсии к восстановленным храмам, демонстрация их по телевидению, активное участие населения в церковных ритуалах, сделавших нашу жизнь духовно насыщенной.

«Обществу» с начала его образования помогали с благословления владыки Николая священнослужители – отец Виктор (Сергеев), отец Кирилл (Муравьев), отец Александр, протодиакон Михаил (Атаманов) и особенно отец Георгий (Харин), совмещающий должность священнослужителя с преподавательской деятельностью в УдГУ, в демонстрации церковного песнопения бессменно трудилась А.М. Рудина.

Работе общества активно помогала творческая интеллигенция г. Ижевска – научный сотрудник Национального музея им. К. Герда Шемякина Е.П., преподаватель Музыкального училища Смирнова Е.А., ведущий научный сотрудник Удм. ИИЯЛ УРО РАН Шутова Н.И., депутат Городской Думы Крюков В.А., а также преподаватели и студенты филологического и факультета финно-угорской филологии.

Во главе с куратором «Общества» отцом Гергием (Хариным) создается дальнейший перспективный план работ «Общества» в русле учреждения университетской «Общины Святой Татианы». Этот план направлен на расширение образовательно-просветительской деятельности «Общества» под руководством Русской Православной Церкви.

Тамаркина Элеонора Александровна, доцент
кафедры русская литература XX в. и фольклора,
кандидат филологических наук.

Е.И. Ковычева

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ РОЖДЕСТВЕНСКОГО ВЕРТЕПНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ.

Вертепом (от пещеры, где родился Христос) называлось традиционное кукольное представление, входившее в комплекс святочных действий. Носители вертепа, ряженые царями, ходили по домам, и за небольшую плату показывали его вместе с пением рождественских кантов. Переносной театрик вертепа –

легкий дощаной ящик, в виде домика с открытой передней стенкой, чаще с двумя ярусами. Верхний ярус – божий мир. Он украшался звездами, иконками, по семантике соответствовал алтарю храма и верхней части иконостаса, где представлялись персонажи Священного писания. Нижний ярус – земля людей, путь которых наверх лежал через Страшный суд. Стержневые куклы с основой из дерева, в костюмах из ткани и блестящей фольги передвигались по замаскированным мехом прорезям в полу, входили и выходили в двери на задней стенке. Основа духовной части вертепа – история рождения младенца Христа и поклонения волхвов и пастухов. Но не менее важна тема грозного Царя Ирода и его справедливой гибели. Она пришла не столько из Ветхого завета, сколько из переработанных народным умом пьес школьного театра. Смерть, ее помощник Черт и комичные слуги Ирода снижали серьезность рождественского действа и связывали его со светской частью. Она же состояла из взаимозаменяемых сценок, где действовали пары комических героев, танцующие или дерущиеся, как того требовала народная смеховая культура. Их появление было оправдано темой шествия на поклон родившемуся Спасителю и наказания за грехи.

Происхождение вертепа до сих пор обсуждается в научных кругах. Сравнительный анализ описаний и текстов рождественских представлений XVIII-XIX вв. позволил В.Н. Перетцу [1] еще в 1895 году доказать, что этот вид театра пришел в Россию из Польши через Украину и Белоруссию. В Польше он зафиксирован под названием «шопка» (в переводе «сеновал, хлев»), в Белоруссии – «батлейка» (от искаженного «Вифлеем»), на Украине, также как в России – «вертеп». Польский исследователь истории театра кукол Х. Юрковский[2] наметил три возможных источника сходного у всех восточно-славянских народов представления. Это устанавливавшиеся в церквях и местах паломничества еще с XIII века (впервые, по инициативе Св. Франциска, стремившегося к наглядности культа) неподвижные композиции из плоских или объемных изображений Святого семейства. Младенец лежал в яслях для животных, поэтому за такой группой закрепилось название «яселькы». Привести кукол в движение заставило стремление к эмоциональности сцены, но ряженые носители подвижных яселек были изгнаны из церкви. Второй источник – переносной алтарь «ретабль», имевшийся у многих европейских народов, и в Византии, откуда на Русь пришло христианство. Начиная с X века мистерии игрались и живыми актерами: в церкви как часть литургии, в светской обстановке в виде школьного театра. Элементы этих зрелищ стали основой кукольного рождественского театра.

Русский вертеп – сложное явление послепетровского времени, синтезирующее крестьянско-городские традиции устного фольклорного творчества, лубочной литературы и народной драмы. В западных областях вертеп носили для заработка семинаристы. Выпускники Киевской Академии распространили его во всех русских регионах, вплоть до Сибири. В XIX веке развилась пользовавшаяся особым интересом фольклорная часть, близкая уличной комедии, шуткам раешников и балаганщиков. Крестьянские дети к колядкам делали упрощенный вертеп в виде бумажного фонаря с фигурками, оживавшими от нагретого свечой воздуха, или иконки в ящичке на шесте с рождественской звездой. К концу столетия вертеп начал искореняться властями за комические сценки, казавшиеся хулиганскими и развратными. В советское время стала невозможной духовная часть представления.

Возрождение вертепа началось в момент демократических перемен, когда народы распавшегося Светского Союза обратились к своим национальным корням. В 1980-ом году художник В.И. Новацкий выполнил первую реконструкцию вертепа

для коллектива Дм. Покровского, благодаря которому он приобрел поклонников среди деятелей искусства и любителей народной культуры. В 1990-е годы стало возможным проведение фестивалей рождественских театров с приглашением кукольников из других стран. Вертеп стал создаваться и исполняться в семьях, где спектакли собирали близкую по духу и увлечениям разновозрастную аудиторию. Появилась литература, помогавшая детям и взрослым создать это кукольное представление. Вертеп стали играть в школах и детских творческих коллективах. Есть такой опыт и у нас, на его основании будут сделаны выводы о педагогическом значении рождественского театра.

Но прежде ответим на вопрос, почему стало возможным возрождение вертепа и его успешное укоренение в нашей культуре? Воспитание религиозного сознания теперь не отвергается государством. Содержание вертепа несет общечеловеческий смысл. Профессионал театра кукол, знаток мифологических основ народной культуры И.П. Уварова [3] написала, что вертеп подобен Ноеву ковчегу, внушающему надежду на спасение. Страх ожидания конца света всегда разрушался в коллективном праздничном действе на границе перехода от умирания к возрождению. Рождество – символ вечного обновления. Маленький театр вселяет уверенность в гармонии и уравновешенности мироздания. Три царя-волхва в русской традиции олицетворяют трех мифологических хозяев вселенной. Таковыми они стали благодаря добытой в тяжком познании премудрости. Три пастуха: мальчик, зрелый муж и убеленный сединами старик, символизируют единую для всех поколений святую веру в добрые ангельские силы, побеждающие зло. Отскакивающая под косой Смерти голова злодея Ирода – кульминация зрелища, вызывающая неизменный смех, обозначающий удовлетворение. Выходящая в момент календарного слома нечистая сила в вертепе тоже выглядит смешной, а не страшной. Вертеп подобен сказке, понятен, близок и дорог людям разных вероисповеданий, культурных уровней и возрастов.

Наше освоение вертепа началось в 1997 году после приобретения книги А.Н. Тихомирова «Царь Ирод» [4], содержащей стихотворный современный по языку, но каноничный по сюжету и характеристикам героев текст пьесы, а также методические рекомендации по изготовлению театра, кукол, костюмов, организации спектакля. Спектакль был поставлен силами семейной творческой студии «Тут-как-Тут» при Факультете искусств Удмуртского государственного университета (рук. Климова Л.Ю). Родители и дети (от 6 до 12 лет) смастерили больших тростевых кукол и играли над импровизированной ширмой. Увеличение размеров кукол было вызвано масштабами зала, где проходили многолюдные студийные рождественские праздники. Позже в камерных помещениях мы играли вертеп по-другому: и в театре-домике с маленькими стержневыми куклами, и на рамке теневого театра с помощью картонных силуэтов. Это уже была инициатива отдельных семей. В домашней обстановке, у нас в семье, вертеп всегда показывался при свечах. Дети стремились играть спектакль сами, пусть не совсем умело, читая за кукол по книге. В гости приглашались самые близкие друзья. Было торжественно, таинственно, происходящее волновало. В 2000-м юбилейном году мы сыграли спектакль в живом плане с шестым классом лицея №41. Сначала у взрослых были сомнения, в классе кроме русских и удмуртов учились представители татарской национальности. Когда стало понятно, что пьеса передает религиозный сюжет в сказочной интерпретации, в постановке спектакля с удовольствием приняли участие родители и учителя. Вместе с детьми они шили костюмы, делали реквизит, разучивали колядки и рождественские гимны. Спектакль, на который было приглашены учителя, мамы, папы, сестренки, братишки, прошел успешно. Последний опыт: четыре года мы ставим вертеп со студентами-заочниками, обучающимися на специальности «Народное

художественное творчество», как творческий экзамен по предмету «Фольклорный театр». В группе обязательно находятся имеющие среднее профессиональное образование работники клубных учреждений, которые делают домик-театр с прицелом на дальнейшую работу в своем клубе, музыканты, профессионально, на два голоса, красиво и трогательно исполняющие рождественские песнопения, режиссеры, берущие на себя общее решение спектакля, хорошие актеры, украшающие спектакль веселыми пояснениями и интермедиями. Кукол все студенты делают для себя сами, создавая образ средствами изобразительного искусства. Исключение было, когда студентка И.Фонарева сделала вертеп и кукол как сопровождение к выпускной работе. Однокурсникам осталось найти рисунок роли, голосовые характеристики героев и слаженно сыграть спектакль перед детьми, студентами специальности «Дошкольное воспитание», педагогами.

Наш десятилетний опыт представления вертепа показал его педагогическое значение. Для детей он - средство органичного, неназойливого нравственного воспитания. Синтез искусств – залог творческого развития в разных областях. Студенты имеют возможность на практике освоить один из видов народного театра, перспективный сегодня. Для временного коллектива важно чувство коллективизма, ответственности друг перед другом и перед зрителями. Театр кукол раскрепощает студентов, раскрывает их творческие задатки. За ширмой легче вживаться в роль, ведь большинство студентов играют впервые. Театр кукол развивает разные умения: решать кукольный образ лаконично и выразительно, осваивая цветовые и фактурные возможности разных материалов, выразительно и громко говорить за героев на разные голоса, умело водить кукол, добиваясь точности жестов и движений, петь хором и т.д. Но самое главное, вертеп приобщает к гуманистической, национальной по форме и общечеловеческой по смыслу народной художественной культуре, воспитывает гордость за свой народ, уважение к его мудрости и духовной силе.

Литература
1. Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси. Исторический очерк. Спб.1895. Издание второе репринтное. - М., 1991.
2. Юрковский Х. Рождественская тема в театре кукол. Доклад на симпозиуме в Луцке // Кукарт №6. 1997.
3 Уварова И.П. Вертеп и мифология конца света (преодоление хаоса). ж. Кукарт №6, 1997.
4 Тихомиров В. Царь Ирод. - М., 1992.

Ковычева Елена Ивановна, доцент, кандидат искусствоведения, зав. каф. Истории искусств ИИиД

А. Ю.Зубкова

ДРАГОЦЕННОСТИ БИБЛИИ: СИМВОЛИКА МЕТАЛЛОВ, МИНЕРАЛОВ И ДРУГИХ МАТЕРИАЛОВ

Минерал[18], -а, м. Естественное неорганическое образование кристаллической структуры, приблизительно однородное по составу и физическим свойствам, залегающее в глубинах или на поверхности Земли и обычно служащее предметом добычи как полезное ископаемое.

[18] Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка : 80000 слов / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. 4-е изд. доп., М., 2006. - С. 357.

Металл[19], -а, м. Химически простое вещество, обладающее особым блеском, ковкостью, хорошей теплопроводностью и электропроводностью. *Черные металлы* (железо и его сплавы). *Цветные металлы* (все металлы, кроме черных). *Благородные (драгоценные) металлы* (золото, серебро, платина и металлы платиновой группы).

Символ[20], -а, м. То, что служит условным знаком какого-нибудь понятия, явления, идеи.

Символика[21], -и, ж. (книжн.). 1. Символическое значение, приписываемое чему-нибудь; 2. Совокупность каких-нибудь символов.

Символы религиозные[22] (греч. «символон» - знак, опознавательная примета) – предметы, тексты, изображения, речевые формулы, образы сознания и т.д., репрезентирующие религиозные значения и смыслы, отличные от собственных свойств и содержания. Непосредственно связаны с религиозной верой, предполагают совершение сознанием актов объективирования мыслимого содержания, направленности на положенные в качестве объективных существа, свойства, связи и их обозначения.

В древности драгоценные камни на Востоке часто использовались для украшения идолов. В Древнем Междуречье в глазницы богов вставляли рубины, сердолики, красные гранаты. То же самое делали в Индии, Шри-Ланке, Непале и других странах Востока: украшали самоцветами не только храмы, но и богов, даже вырезали их скульптурные изображения целиком из самоцветного камня либо изготавливали из золота. Немало таких реликвий утеряно навсегда, так как было изъято мародерами из древних храмов и святилищ, вывезено, продано, переплавлено, огранено...

Ювелиры Древнего Египта были мастерами высочайшего класса, а некоторые их произведения до сих пор являются непревзойденными шедеврами. Изумляет качество найденных в Египте древних изделий из бирюзы. Такого качества не всегда удается достичь даже современными средствами. Прекрасные кулоны из оправленных в золото и серебро полудрагоценных камней (темно-синего лазурита, бирюзы, красного сердолика, кварца) и цветного стекла ослепительно красных и синих тонов в Древнем Египте носили на нитках тончайшего бисера. Считалось, что этинагрудные украшения защищают от злых духов. Резные изображения жуков-скарабеев на кольцах и браслетах (преимущественно из бирюзы) в Древнем Египте – символ вечной жизни, мира и отцовства, так как в жука, по египетским представлениям, превращается верховное божество древнего Египта – бог солнца Ра.

Израильтяне позаимствовали ювелирные традиции египтян и были весьма искусны в изготовлении ювелирных изделий из золота, серебра и других металлов с использованием драгоценных и полудрагоценных камней, или даже цветного стекла. Израильтяне носили ожерелья, кулоны, ручные и ножные браслеты, кольца (на руках, в ушах, в носу). Камни широко использовались в быту, их шлифовали, полировали и гравировали. Слоновую кость, очень удобную для гравировки, часто использовали для облицовки мебели, делали из нее гребни,

---

[19] Там же. - С. 352.
[20] Там же. - С. 717.
[21] Там же. - С. 717.
[22] Религиоведение : Учебное пособие и учебный словарь-минимум по религиоведению. М., 1998. С. 479.

броши, вазы и сосуды для хранения косметики. Искусство ювелиров находило применение и при изготовлении личных печатей, которые иногда носили на пальце в качестве перстней. Такие печати имели юридическую силу, так как с их помощью делали оттиски на кусочках глины, запечатывая и заверяя документы. У бедняков были грубые печати из терракоты, а богатые часто могли похвастаться красивыми печатями из сердолика, агата, яшмы, горного хрусталя и других полудрагоценных камней. *Наложить печать (Песн. П. 8:6)* – выражение возникло из традиции заверять документы.

Драгоценности не только красивы, но и удобны: золотое ожерелье легче сумки с деньгами, и забот оно требует гораздо меньше, чем, например, равное по стоимости стадо овец. До изобретения денег именно ювелирные изделия выполняли их функцию. Драгоценности были и самой желанной военной добычей.

Увлечение драгоценностями и дорогими одеждами не приветствовалось и считалось проявлением гордыни, что подтверждается и в Ветхом Завете, и в Новом Завете *(Ис. 3:16-24; 1Тим. 2:9)*, поэтому надевались дорогие украшения лишь по особым случаям, например на свадьбу.

В Библейских текстах можно встретить множество упоминаний о драгоценных камнях. В Книге Исхода содержится описание двенадцати минералов в наперснике первосвященника – это одно из первых упоминаний о драгоценных камнях в истории человечества. В Книге пророка Иезекииля при описании украшений царя из Тира упоминается двадцать один минерал, а в Книге Откровения Иоанна Богослова различные минералы используются для описания Небесного града Иерусалима.

Уже в книге *Бытия (глава 2)* говорится о драгоценных камнях в земле Халила. Такие камни, привозимые купцами из Аравии, Индии и других стран *(3 Цар. 10:11; 2 Пар. 9:10; Иез. 27:22)* упоминаются в числе подарков царей и князей, а также добычи, взятой на войне. Царица Савская также подарила царю Соломону драгоценные камни, золото и благовония *(3 Цар. 10:2)*. Езекия хранил в своей сокровищнице драгоценные камни *(2 Пар. 32:27)*, венец аммонитского царя, взятый Давидом, был изготовлен из золота и украшен драгоценными камнями *(2 Цар. 12:30)*. Об изделиях из драгоценных камней говорится в *Исходе (28:17; 39:10)* и далее в книге *Песни Песней царя Соломона (5:14)*. Драгоценные камни употреблялись не только в качестве украшения праздничных и священнических одежд, но и при постройках. Царь Давид собирал драгоценные камни для постройки храма *(1 Пар. 29:2)* и Соломон обложил ими храм *(2 Пар. 3:6)*.

В Торе, где слово «камень» упоминается более 300 раз, содержится один из древнейших списков минералов. Эта тема – «камень в Торе», - отражает психологию и язык древнего народа, подтверждая мысль мудреца: «Тора говорит человеческим голосом».

Уходя из Египта, кроме лучшей одежды последователи Моисея взяли с собой и ювелирные изделия. Дойдя до горы Синай, они расплавили свои ушные кольца и отлили идола – *золотого тельца*.

Золотой телец ныне – *символ материального богатства*. А выражение *поклоняться золотому тельцу* означает: поклоняться богатству, деньгам, видеть в них главную жизненную ценность.

Однако изначально *золотой телец* не был символом обличения богатства. Эпизод, подробно изложенный в книге Исход, повествует о необходимости

искоренения идолопоклонства как религиозного заблуждения. В Десяти заповедях, дарованных израильскому народу, воплотились основные условия Завета (союза) с Господом. Одним из таких требований было: *не сотворить себе кумира (см. Исх. 20:4-6; Втор. 5:8-10)*. «Не делай предо Мною богов серебряных, или богов золотых...» *(Исх. 20:23)*. Когда на следующий день после отлития золотого тельца, принеся перед ним жертвы, «сел народ есть и пить, а после стал играть» *(Исх. 32:6)*, гнев Господа воспламенился на народ, который столь скоро уклонился от избранного пути и вернулся к более привычному для себя идолопоклонству. Господь сказал Моисею на горе Синай: «Поспеши сойти; ибо развратился народ твой, который ты вывел из земли Египетской;...» *(Исх. 32:7-8)*. Со скрижалями откровения в руках Моисей сошел с горы и, увидев поклонение идолу, в гневе разбил скрижали под горой. «И взял тельца, которого они сделали, и сжег его в огне, и стер в прах, и рассыпал по воде, и дал ее пить сынам Израилевым» *(Исх. 32:19-20)*. За свой грех идолопоклонники, «около трех тысяч человек», были наказаны смертью и поражены одноплеменниками, сынами Левия, избранными Господом для мщения.

Очень скоро народ раскаялся в неверности Богу, и «приходили мужья с женами, и все по расположению сердца приносили кольца, серьги, перстни и привески, всякие золотые вещи, каждый, кто только хотел приносить золото Господу» *(Исх. 35:21)*. Собранным золотом и драгоценностями израильские мастера украсили скинию. В настоящее время выражение *не сотвори себе кумира* – образная форма предостережения людям, сделавшим для себя абсолютной ценностью кого-либо из людей; людям, подчинившим свою жизнь служению ложным идеалам; а также выражает неприятие рабской психологии, потребности *поклоняться кому-либо.*

В книге Исход приводится описание культовой одежды, в состав которой входят эфод («риза») с двумя укрепленными на плечах и оправленными в золото ониксами (в английском варианте) или изумрудами (по раннему греческому переводу) и хошем («нагрудник судный»), представлявший собой нагрудную пластину с помещенными на ней двенадцатью овальными и плоскими ограненными камнями. Расположение этих драгоценных камней преисполнено теологического смысла, а вырезанные на них имена отражают династическую структуру колен (или родов) сынов Иакова. Двенадцать камней, собранные в наперснике, символизировали верховную власть первосвященника над всем народом Израиля: «и камни эти будут соответствовать сынам Израиля: двенадцать – по числу их имен, и на каждом будет вырезано, как на печати, имя – для двенадцати колен».

Помимо наперсника с 12 самоцветами – пластины Аарона, у первосвященника хранились два крупных не ограненных алмаза белого и красного цвета: «умим» и «тумим». При помощи этих алмазов, означавших «Да» и «Нет», первосвященник общался с Богом, бросая их на землю по принципу современных игральных костей. По игре света на поверхности алмазов и другим показателям, известным лишь служителю Господа, первосвященник читал божественные откровения, предназначенные всему народу Израиля.

В Талмуде, священной книге иудеев, содержатся указания на магические свойства самоцветов. Каменному амулету, который носил Авраам, приписывалась огромная магическая сила: больному нужно было лишь взглянуть на него, чтобы сразу выздороветь. Позднее в христианских легендах это свойство было перенесено на изумрудный кубок святого Грааля. Примечательно и то, что

перстень мудрого царя Соломона – это *древний символ власти инеобычайной таинственной силы.*

На символическом языке премудрость дороже всяких драгоценных камней (Иов. 28:16-17): «Не дается она за золото, и не приобретается она за вес серебра. Не оценивается она золотом Офирским, ни драгоценным ониксом, ни сапфиром».

Будущее Царство Божие изображается драгоценными камнями *(Ис. 54:11; Отк. 21:18-22)*; светило Небесного града Иерусалима уподоблено сияющему кристаллу *(Отк.21:11; Дан. 10:6)*.В одной из Своих притч Иисус Христос говорит: «Еще подобно Царство Небесное сокровищу, скрытому на поле, которое нашед человек утаил, и от радости о нем идет и продает все, что имеет и покупает поле то» *(Мф. 13:44)*. Таким образом, символически сокровище, состоящее из драгоценных камней и золота, сравнивается с духовным сокровищем.

Христианство, вслед за иудаизмом, связывает ряд самоцветов с апостолами и святыми. Символичным был и цвет камня. *Черные камни* (гагат, обсидиан) символизировали смерть и траур. *Зеленые камни* (изумруд, нефрит) – символы надежды и радости. *Белые, прозрачные камни* (алмаз, горный хрусталь) – символы чистоты и девственности. *Красные камни* (рубин, пироп) символизировали не только мученичество, страдание и боль, но также любовь и величие, могущество и справедливость. *Синие и голубые камни* (сапфир, бирюза), в которых находят отражение воздух и небо, – символы духовной чистоты и присутствия в мире Бога.

Камни в Библии являются образом чего-либо незыблемого. *Камень* - это *символ основы*. В тексте Библии содержится ряд выражений связанных с камнями.

И *камни возопиют* – это яркое библейское выражение из текста *Евангелия от Луки (19:40)* применимо к ситуации, когда речь идет о чем-либо возмутительном до такой степени, что даже камни выразили бы свое негодование, если были бы наделены даром речи.

Камень – символическое определение библейского понимания

Краеугольный камень – это *основа, главная идея*. Выражение из текста Книги пророка *Исайи (28:16)*: «Я полагаю в основание на Сионе камень, камень испытанный, краеугольный, драгоценный, крепко утвержденный».

В древности существовала казнь побиванием камнями. С тех пор выражение *бросать камень в кого-либо* означает *обвинять*. Это выражение сформировалось на основе высказывания Иисуса Христа из текста Евангелия от Иоанна. Книжники и фарисеи, искушая Иисуса, привели к Нему женщину, уличенную в прелюбодеянии. Христос сказал им: «Кто из вас без греха, первый брось на нее камень» *(Иоан. 8:7)*. Еще один вариант этого фразеологизма – *бросить первый камень* – сформировался на основе того, что первая часть цитаты из текста Евангелия от Иоанна часто опускалась в разговорной речи. В результате слово *первый* стало относиться к камню, а не к человеку. Камни держались за пазухой для того, чтобы в нужный момент бросить их в кого-либо. Поэтому к этой же евангельской притче восходит фольклорное, метафорическое неодобрительное выражение *держать камень за пазухой (Иоан. 8:7)*, которое означает: таить злобу на кого-либо, не показывая этого; иметь скрытые намерения повредить, отомстить кому-либо за что-либо. Часто используется, когда речь идет о злобном человеке, с которым нужно вести себя крайне осторожно.

Камень преткновения (Пс. 90:9-12; Мф. 21:42-44; Лук. 2:34; 20:17-18; Ис. 8:13-15; Рим. 9:30-33) – образное выражение того, что представляет

наибольшую сложность в профессиональной, научной, учебной или какой-либо другой деятельности; типичная проблема, для решения которой недостает опыта, ума или сил; непреодолимое препятствие на пути продвижения к цели. Определенные физические свойства камня как реального объекта нередко используются в тексте Библии в символическом значении. *Камень – символ нерушимости и твердости Завета (союза) с Господом*; по преданию на каменных лазуритовых скрижалях запечатлен Закон, десять основных заповедей, которые были высечены корундом; *краеугольный камень* - одно из образных имен Иисуса. Соответственно тому, как путь символизирует в Библии жизнедеятельность человека, так камень на пути – это то, что мешает ее осуществлению. В этом значении образ использован в одном из псалмов: «Ибо ты сказал: «Господь – упование мое; Всевышнего избрал ты прибежищем твоим. Не приключится тебе зло, и язва не приблизится к жилищу твоему. Ибо Ангелам Своим заповедает о тебе – охранять тебя на всех путях твоих. На руках понесут тебя, да не преткнешься о камень ногою твоею»» *(Пс. 90:9-12; ср. Мф. 21:42-44; Лук. 20:17-18)*.

Господь испытывает сынов Израилевых на верность в обстоятельствах, требующих силы духа, чистоты помыслов, упования на своего Спасителя. В таких испытаниях проверяется истинность веры, в этом смысле *Господь – камень преткновения*: «Господа Саваофа – Его чтите свято, и Он – страх ваш, и Он – трепет ваш! И будет Он освящением и камнем преткновения и скалою соблазна для обоих домов Израиля, петлею и сетью для жителей Иерусалима. И многие из них преткнутся, и упадут, и разобьются, и запутаются в сети, и будут уловлены» *(Ис. 8:13-15)*.

В Новом Завете этот образ углубляется: само явление в мир Иисуса стало для всех живущих испытанием истинности тех путей, по которым они идут. Богоприимец Симеон, взяв на руки принесенного в храм Младенца, изрекает: «...се, лежит Сей на падение и на восстание многих в Израиле...» *(Лук. 2:34)*.

В Апокалипсисе (*Откровении святого Иоанна Богослова (21:19)*) в описании великого Небесного града Иерусалима, построенного из драгоценных камней и золота, также встречаются 12 драгоценных камней (не считая жемчуга), символизирующие собой 12 апостолов: «Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями: основание первое – яспис; второе – сапфир; третье – халкидон; четвертое – смарагд; пятое – сардоникс; шестое – сердолик; седьмое – хризолиф; восьмое – вирилл; девятое – топаз; десятое – хрисопрас; одиннадцатое – гиацинт; двенадцатое – аметист. А двенадцать ворот – двенадцать жемчужин: каждые ворота были из одной жемчужины. Улицы города – чистое золото, как прозрачное стекло».

Цитата из Книги *Екклесиаста*, или Проповедника *(3:5)* – *время разбрасывать камни, и время собирать камни* – является синонимом сентенции *всему свое время*, адресуемой человеку, проявляющему нетерпение вопреки существующим в обществе или природе закономерностям.

Каменное сердце (Иез. 11:19) – синоним жестокосердия: «...и дух новый вложу в них, и возьму из плоти их сердце каменное, и дам сердце плотяное».

Выражение *камень дать вместо хлеба (Мф. 7:9)* является иллюстрацией человеческой черствости, отсутствия отзывчивости и сострадания: «Есть ли между вами такой человек, который, когда сын его попросит у него хлеба, подал бы ему камень?»

Выражение *камня на камне не оставить (Мф. 24:2; Лк. 19:41-44; Мк. 13:1-2)* – произвести полное, необратимое разрушение, уничтожить что-либо. Может относиться как к материальным объектам, так и к социальным явлениям –

означает сокрушительную критику кого-либо или чего-либо (ложных построений, идей и догм). Применимо и к ситуации, когда в споре кто-либо последовательно разрушает систему доказательств оппонента. Выражение было изначально встроено в речевые обороты, заключающие в себе мысль о смене эпох. Это и дало возможность распространения выражения в сфере борьбы идей.

Минералы и другие материалы Библии

Вода (Быт. 1:6; 9:10) – самый удивительный на земле жидкий минерал. Вода, этот необходимый для жизни и благосостояния человека дар, ценилась в древности израильтянами очень высоко. Иисус сын Сирахов говорит *(Сир. 29:24)*: «главная потребность для жизни – вода и хлеб, и одежда и дом, прикрывающий наготу». Свежая, ключевая, живая вода нередко представляет собой *образ всеоживляющего благословения Божия (Ис. 12:3).* Как в обрядовых омовениях Ветхого Завета вода являлась образом нравственного очищения еврейского народа, так в Новом Завете вода служит образом не только очищения от грехов, но и духовного возрождения в новой, благодатной жизни *(Иоан. 3:5; Ефес. 5:26 и др.).*

Столь необходимая в жарких странах, вода становится опасной и разрушительной стихией, когда, во время сильных проливных дождей, низвергаясь с горных высот, она все покрывает собою, и переполненные реки и источники выходят из берегов и все уносят и разрушают *(Пс. 17:17; Иер. 47:2; Ис. 43:2 и др.).* Поэтому выражение *быть во глубине вод* означает *страдать*; а выражение *возмущенное море* означает *беспокойство нечестивых.* Как вода освежает и оживляет жаждущего путешественника, так и *наше спасение – чистый источник живой воды.*

В Евангелии от *Иоанна (5:1-4)* рассказывается о целебном источнике Вифезда (*букв.* Дом милосердия) в Иерусалиме с купальней, возле которой лежало множество больных, слепых, иссохших, ожидающих движения воды. «...Ангел Господень по временам сходил в купальню и возмущал воду, и кто первый входил в нее по возмущении воды, тот выздоравливал, какою бы ни был одержим болезнью».

Выражение *чающие движения воды* применяется по отношению к группе людей (имеющих схожие интересы в чем-либо), надеющихся на благоприятные перемены, ожидающих событий, которые изменят их жизнь к лучшему.

Галит = Соль (NaCl). Соль у многих народов – *символ чистоты, отпугивающий все нечистое.* Отсюда берут начало и некоторые обычаи, связанные с солью. Например, ее бросают через плечо, если она случайно просыпалась на стол.

Соль земли – лучшие представители народа, являющиеся носителями и хранителями его духовных и интеллектуальных ценностей; близко по значению выражению *цвет нации.* Солью земли Иисус называет Своих учеников: «Вы соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленою? Она уже ни к чему не годна, как разве выбросить ее вон на попрание людям» *(Мф. 5:13).* Вслед за сравнением Своих учеников с солью Иисус сравнивает их со светом: «Вы свет мира» *(Мф. 5:14).* Такая последовательность дала дополнительные основания для закрепления в речи смысла оборота. *Соль* – это образ, с помощью которого Иисус указывает ученикам на их место в мире. Выражение *соль земли* вбирает в себя все оттенки значений, свойственных понятию *«соль»* в тексте Библии.

Обычай встречать дорогих гостей *«хлебом с солью»*, который большинство из нас считает «национальным русским обычаем», берет начало в Ветхом Завете: «Всякое приношение твое хлебное соли солью, и не оставляй жертвы твоей без соли завета Бога твоего: при всяком приношении твоем приноси Господу Богу

твоему соль» *(Лев. 2:13; Чис. 18:19; Иез. 43:24)*. Иисуса также встречали *«хлебом с солью»*.

Соль обладает свойством очищать; так Пророк Елисей очищает солью непригодную для питья воду *(4 Цар. 2:19-22)*. Новорожденных младенцев, прежде чем спеленать, омывали и «осаливали» *(Иез. 16:4)*. *Соль* – само начало жизни человека, и без нее немыслима сама жизнь, так как она составляет главные потребности человека *(см. Сир. 39:32)*.

У Иисуса, беседовавшего со Своими учениками о смирении, соль превратилась в символ жертвенного служения, которое требовало очищения от скверны и соблазнов. «Ибо всякий огнем осолится, и всякая жертва солью осолится. Соль – добрая вещь; но, ежели соль не солона будет, чем вы ее поправите? Имейте в себе соль; и мир имейте между собою» *(Мк. 9:49-50; Кол. 4:6)*. Контекст вносит в сравнение дополнительный смысл – это уже своего рода вывод, следующий из «заповедей блаженства» из Нагорной проповеди Иисуса Христа. Блаженство в Царстве Небесном даруется кротким и гонимым: «Блаженны вы, когда будут поносить вас и гнать и всячески несправедливо злословить на Меня: Радуйтесь и веселитесь; ибо велика ваша награда на небесах: так гнали и пророков, бывших прежде вас. Вы соль земли» *(Мф. 5:11-13)*. Проповедники нового учения, не будь они гонимы, утратили бы свою сущность, как и соль, которая перестает быть тем, чем она является, утратив свою соленость.

Выражение *превратиться в соляной столп* употребляется в качестве предостережения кого-либо от легкомыслия, суетного любопытства в обстоятельствах, требующих собранности, а также от копания в прошлом, когда необходимо двигаться вперед. Чаще употребляется глагол *остолбенеть* (вариант – *окаменеть)*, подразумевающий случившееся с женой Лота: остолбенеть от ужаса, удивления, вообще какого-либо потрясения. Когда жители Содома, Гоморры и еще трех городов погрязли в тяжких грехах и разврате, Господь решил испепелить эти города, когда в них не останется ни одного праведника. Лот, племянник Авраама, был последним праведником в Содоме, и ангелы предупредили его о решении Господа. Ангелы сказали, что Лот со своей семьей должен был уйти из города: «спасай душу свою; не оглядывайся назад и нигде не останавливайся в окрестности сей...» *(Быт. 19:17)*. Жена же Лота, которая шла позади него, нарушила это условие, она оглянулась и «стала соляным столпом» *(Быт. 19:26)*. В книге Премудрости царя Соломона *(10:6-7)* говорится, что *стоящий соляной столп – это памятник неверной душе*.

Глина (Ис. 45:9; 41:25; Иер. 28:3; 43:19; Быт. 11:3) – мелкозернистая пластичная, несцементированная осадочная порода с резким преобладанием в своем составе различных глинистых минералов. Глина дала человечеству первую керамическую (от греч. «керамос» - глиняная) посуду и кирпич *(Иер. 28:3; 43:19)*. Уже в глубокой древности глина служила источником многих легенд и поверий. Почти во всех религиях первочеловека вылепили из глины. В последующих преданиях всякая нечисть (змеи, скорпионы, черви, мыши и др.) тоже зарождается в глине. Глина служила древним скульпторам материалом для лепки различных идолов и богов, использовалась в качестве удобрений, мыла и даже пищи. Глина в древности имела, по-видимому, такое же употребление, какое сегодня имеют сургуч и частично воск. До сих пор на Востоке двери домов нередко опечатываются печатями из глины, сохранение которых гарантируется законом. Даже на кирпичах древнего Вавилона, хранящихся в Британском музее, находят множество изображений различных печатей мастеров – изготовителей кирпича *(Быт. 11:3)*. По объяснениям некоторых толкователей Евангелия, печать

на камне пещеры, в которую был положен Господь *(Евангелие от Матфея 27:66)* после снятия с Креста, была сделана также из глины.

Глина связана в Библии с понятием праха – брения, грязи, пыли, тлена. *Прах* является синонимом *глины* и *символизирует в Библии недолговечность, хрупкость телесной человеческой природы*. Выражение *бренное существование (влачить)* подтверждает то, что жизнь человека, который не верит в Бога, подобна жизни животного, удовлетворяющего лишь свои телесные нужды. *Обратиться в прах, быть взятым прахом(Быт. 2:7; 2:19; Еккл. 3:18-20)* – означает *умереть*. Первый человек Адам был создан Господом из праха земного, то есть из глины, а имя Адам в переводе означает – «красная земля». После грехопадения Адама, человек обречен возвращаться в землю, из которой он взят, и остается мертвой материей, пока Господь не одухотворит ее. Выражения *повергнуть в прах, стереть в порошок* означают *погубить, убить* (в прямом или переносном смысле). Бранное выражение *прах тебя побери* является иносказательно выраженным пожеланием *смерти кого-либо; иногда выражает лишь негативную реакцию на чье-либо* поведение, поступки.

Колосс на глиняных ногах (Дан. 2:34) – иносказательное определение чего-либо величественного, грандиозного, кажущегося могущественным и непоколебимым, но по существу слабого, ничтожного, готового рухнуть в любую минуту.

Колосс – это огромный истукан, приснившийся вавилонскому царю Навуходоносору. Голова истукана была из *золота*, грудь и руки – из *серебра*, живот и бедра – из *меди*, голени – из *железа*, а ступни – *глиняные*. В результате *камень*, скатившийся с горы, разбил истукана, и тот с грохотом рухнул и рассыпался.

Сон Навуходоносора, в толковании пророка Даниила, предвещает падение всех земных царств и установление вечного Царства Небесного: «Оно сокрушит и разрушит все царства, а само будет стоять вечно» *(Дан. 2:44)*.

Образ *камня, сокрушающего все, на что он упадет,* указывает на пришествие в мир Иисуса Христа *(Мф. 21:42-44; Лк. 20:17-18; Ис. 28:34; 28:44-45)*.

Как грязи (чего-либо) (Быт. 13:16; 22:16-17; 32:12; 3Цар. 4:20; Ис. 10:22; 48:19; Иер. 33:22; Ос. 1:10; Нав. 11:4-5; Суд. 7:12; Отк. 20:7) – выражение используется в речи в качестве гиперболы, в значении: неисчислимо много; неограниченное количество чего-либо. Так как в Библии говорится об увеличении численности народа Израиля, а также о неисчислимых врагах Израиля. Выражение возникло на основании выражения *как песку морского*, употребляемого в значении: неисчислимо много; а также на основании представления о том, что человек создан из праха земного, то есть из глины.

Глина, как вещество, лишенное формы, изменяющееся под внешним воздействием, *символизирует пассивность, бессилие, неспособность человека противостоять чему-либо*.

Песок (Быт. 22:16-17; 32:12; 3 Цар. 4:20; Ис. 10:22; 48:19; Иер. 33:22;Суд. 7:12) – как песку морского – выражение используется в речи в качестве гиперболы в значении: неисчислимо много; неограниченное количество чего-либо.

Применяется, прежде всего, по отношению к большому количеству чьего-либо потомства. Патриарху Аврааму Господь дал обетование об умножении его «семени»: «...сделаю твое потомство, как песок земной; если кто сможет сосчитать песок земной; если кто может сосчитать песок земной, то и потомство твое сочтено будет» *(Быт. 13:16)*.Это обетование повторяется после того, как Авраам,

в доказательство абсолютной любви к Богу, готов был принести в жертву своего сына Исаака: «Мною клянусь, говорит Господь, что, так как ты сделал сие дело, не пожалел сына твоего, единственного твоего, для Меня, то Я благославляя благославлю тебя, и умножая умножу семя твое, как звезды небесные и как песок на берегу моря...» *(Быт. 22:16-17; 32:12; 3 Цар. 4:20; Ис. 10:22; 48:19; Иер. 33:22)*. Ни войны, ни катастрофы не отменяют этого обетования; в пророчестве о восстановлении Израиля повторено: «Но будет число сынов Израилевых как песок морской, которого нельзя ни измерить, ни исчислить...» *(Ос. 1:10; Евр. 11:11-12)*.

Песку морскому уподоблены и враги Израиля, чтобы подчеркнуть значимость победы над ними: «И выступили они и все ополчение их с ними, многочисленный народ, который множеством равнялся песку на берегу морском ... И собрались цари сии ... чтобы сразиться с Израилем» *(Нав. 11:4-5)*. В конце времен враг рода человеческого восстанет на последнюю битву и «выйдет обольщать народы» и «собирать их на брань; число их как песок морской» *(Отк. 20:7)*.

Иов, прежде чем его постигли несчастья, благоденствовал и был уверен: «в гнезде моем скончаюсь, и дни мои будут многи, как песок...» *(Иов. 29:18)*. С этим связаны чаяния человека желающего иметь в достатке хлеб *(Быт. 41:49)* и дни жизни.

В то же время в *Книге Иисуса сына Сирахова (18:8)* сказано: «*Крупинка песка* – человек». Это выражение показывает, насколько человек мал, ничтожен и беспомощен, если он одинок. Выражение *на песке строить* употребляется применительно к ситуации, когда речь идет о слабости или неверности каких-либо доказательств, гипотез, научных построений. Выражение сформировалось на основе притчи из текста *Евангелия от Матфея (7:26-27)* о человеке, построившем на песке свой дом, который упал при первом же дожде и разливе реки.

Сера – продукт вулканической деятельности, *символ ада и дьявола*. Сам вулкан издревле считался преддверием ада, как и продукты его извержения. Зловонию серы всегда противопоставлялись благоухания драгоценных благовоний: миро и ладана.

Минералы, ставшие христианскими символами:

Гипс – в чистоте и белизне гипса древние христиане видели *символ чистоты, скромности и непорочности,* давшие этому минералу имя Богоматери Марии – *«стекло Марии»*.

Ставролит – название минерала произошло от греческих слов «ставрос» (крест) и «литос» (камень). Его часто называют «крестовидным» или «волшебным» камнем, так как его кристаллы образуют крестообразные сростки. Крестики из этого камня издревле используются для крещения младенцев (например, в швейцарском Базеле), поэтому ставролит часто называют «базельским крестильным камнем». Согласно одной из легенд, *ставролит* образовался из слез ангелов, оплакивающих смерть Христа. В Англии считали, что этот камень падает с неба. *Ставролит – символ распятия Христа.*

Металлы

Железо (Быт. 4:22; Прит. 27:17; Нав. 17:16; 4 Цар. 6:5-6; Иов. 41:19; Пс. 104:18; Деян. 12:10) – употребление этого металла берет свое начало в глубочайшей древности: «Цилла также родила Тувалкаина, который был ковачем всех орудий из меди и железа» *(Быт. 4:22)*. Хананеи имели в своем войске *колесницы железные (Нав.17:16)*, кроме того, железо использовалось для изготовления топоров *(4 Цар. 6:5-6)*, для приготовления военных орудий *(1 Цар. 17:7)*, изготовления оков *(Пс. 104:18)* и темничных дверей *(Деян. 12:10)*. Под

северным железом (Иер. 15:12), вероятно; подразумевается вид железной руды, отличающейся твердостью. Выражение *«земля, камни, в которой железо» (Втор. 8:9)* означает обилие железа в этой земле. Железо в Священном Писании часто имеет иносказательное значение. Железо служит образом силы *(Иов. 41:19)*, печали и горести *(Пс. 106:10)*, ожесточения и упорства *(Ис. 48:4)*. *Железная печь (3 Цар. 8:51)* является метафорическим *символом тяжести рабства, в котором томились евреи в Египте*.

Золото (Быт. 2:11-12) – Одно из упоминаний об этом ценном металле, современное сотворению мира, встречается в книге Бытия: «Имя одной (реки) Фисон: она обтекает всю землю Хавила, ту, где золото, и золото той земли хорошее» *(Быт. 2:11-12)*. Однако до сих пор неясно, где находится эта загадочная земля Хавила и река Фисон. Некоторые части скинии, а также утварь, были сделаны из этого драгоценного металла или было обложены им *(Исх. 36:34-38; 3 Цар. 7:48-50)*. Золото использовалось для производства различных украшений, монет, сережек, браслетов, перстней, цепей и т.п. Соломоном из кованого золота были сделаны двести больших щитов и триста меньших *(3 Цар. 10:16-17)*. На пиру Артаксеркса в царском дворце красовались золотые и серебряныеложа для гостей *(Есф. 1:7)*. Древние евреи владели искусством очищения золота, что подтверждается словами Господа, говорящего через пророка *Захарию (13:9)*: «И очищу их, как очищают золото в огне». В иносказательном смысле *золото – синоним духовных даров (Иов. 28:15)*, *повелений Господа (Пс. 18:11)*, *искупления (1 Пет. 1:18)*, а также *испытанной веры (1 Пет. 1:7)*: «они (суды Господни) вожделеннее золота, и даже множества золота чистого; уст разумных и знания» *(Прит. 20:15)*. В книге пророка *Исайи (13:12) золото – символ могущества и богатства*; а *Вавилонская империя* представляется под видом *золотой головы (Дан. 2:38)*.

Золото было среди даров младенцу Иисусу, преподнесенных пришедшими с Востока волхвами *(Мф. 2:11)*. *Золото* ассоциируется с оплатой податей царю и прочно связано с представлением о *царственности*, поэтому *золото* в качестве дара Иисусу – *символ поклонения Христу* как *Царю Духовного Царства*. На эту *связь с Царством Духовным* указывает и еще один дар младенцу Иисусу – *ладан*, который всегда используется в богослужениях как дар Богу.

Медь – во времена Моисея, по библейским легендам, жертвенники в притворе с его принадлежностями были обиты медью, все принадлежности скинии, умывальник между скинией и жертвенником, «медное море» (огромный сосуд для омовений объемом 210 бочек), стоящее на двенадцати медных волах, два столба в храме Соломона – все было из меди. В библейские времена и позже слово *медь* иногда иносказательно употреблялось в качестве *символического выражения гордыни, безнравственности и тупости* – выражение *медный лоб*, а иногда служило *символом твердости и силы*. Широко использовалась медь и в быту, так еврейские женщины постоянно носили с собой ручные полированные медные зеркала.

Медь звенящая, кимвал звучащий (бряцающий) (1 Кор. 13:1-2; 14:7) – выражение применяется по отношению к человеку, который произносит высокопарные речи, старается произвести впечатление на слушателя громкими словами о духовных ценностях, а на деле остается далеким от того, о чем говорит. То же может относиться ик многословному, но бессодержательному выступлению. *Кимвал* – музыкальный ударный инструмент, представляющий собой две медные тарелки или полые полушария.

Свинец – неоднократно упоминается и в Священном Писании. Так Моисей упоминает о свинце в своей победной песне. Вырезанные в скале надписи

нередко заполняли расплавленным свинцом или оловом, чтобы сделать их более доступными для прочтения *(Иов. 19:24)*.

Серебро (Быт. 13:2) – один из драгоценных металлов, известный с древнейших времен. Встречается среди богатств патриархов *(Быт. 44:2; Исх. 11:2; 25:3; Иов. 28:1)*. После того, как израильтяне оставили Египет, они использовали серебро для устройства подножий для брусьев, серебряных связей *(Исх. 26:19; 26:32; 27:17)*, для устройства церковной утвари *(1 Цар.28:14-17)*, для приготовления музыкальных инструментов (Числ. 10:2) и вместе с тем для украшения идолов *(Ис. XL:19)*. Серебро было предметом торговли Израильтян с Финикийцами *(Быт 23:16)*. *30 сребреников*, которые были даны в качестве невинной Крови (Мф. 26:15; 27:3), вероятно, были серебряными сиклями. В Священном Писании слово *серебро* и выражение *«серебро и золото»* являются синонимами *«денег, богатства»*.

Драгоценные камни Библии

Агат (Исх. 28:19) – полупрозрачный полудрагоценный камень, разновидность тонковолокнистых халцедонов, для которых характерна слоистая окраска. Агат занимал второе место в третьем ряду драгоценных камней наперсника первосвященника. *Агат – символ Божьей милости, здоровья, процветания и долголетия*.

Алмаз (Исх. 28:18; Иез. 3:9) – «царь камней», третий камень во втором ряду камней судного наперсника первосвященника, самый твердый и самый ценный, самый блестящий и износостойкий из драгоценных камней. *Алмаз – символ чистоты и невинности, совершенства, непобедимости, силы и власти*. Он не подвержен действию времени. Огранка алмаза, от которой зависит его ценность, не была знакома древним; они знали его как чистый самородный кристалл. *Алмаз* упомянут среди прочих драгоценных камней в коллекции Тирского царя *(Иез. 28:13)*. У пророка *Иеремийи (17:1) начертание греха Иуды алмазным острием на железном резце символизирует глубину и неизгладимость этого греха*. В книге пророка *Иезекииля (3:9)* говорится о *лбе, который тверже алмаза – символ отсутствия боязливости*, а у пророка *Захарии (7:12) – о сердцах твердых, как алмаз*.

Аметист (Исх. 39:12) – драгоценный камень, фиолетовая и бледно-красноватая разновидности кварца, третий в третьем ряду камней судного наперсника первосвященника. А.И. Куприн отмечал, что цветом аметисты похожи на фиалки, распускающиеся у подножия Ливийских гор. Так как фиолетовый цвет по традиции принадлежит служителям культа, аметист стал излюбленным камнем для украшения предметов церковного обихода, обложек Евангелия и Библии, головных уборов – тиар, митр, праздничной одежды высших священнослужителей христианской церкви. *Аметист* часто называют *кардинальским* (у католиков) или *архиерейским камнем* (у православных), так как в перстни, которые по традиции согласно своему сану должны носить эти князья церкви, вставлены аметисты или сапфиры. Аббат Гитрель – герой романа Анатоля Франса «Аметистовый перстень» - говорит: «Епископ носит перстень как символ своего духовного брака с церковью, а поэтому перстень должен в известном смысле выражать своим видом идею чистоты и строгой жизни». *В христианской символике перстень с сапфиром или аметистом – символ скромности и смирения*.

Христиане посвятили *аметист* апостолу Матфею. В *Откровении Иоанна Богослова (21:20)* говорится о том, что аметист был двенадцатым основанием нового Иерусалима. *Аметист – символ чистосердечия, искренности, миролюбия и божественной любви*.

Берилл (аквамарин) (Исх. 28:20; Тов. 13:17) – под именем хризолита десятый камень в четвертом ряду наперсника первосвященника. Был в числе камней в сокровищнице царя из Тира *(Иез. 28:13)*. По свидетельству Тайновидца *(Отк. 21:20)*, будет восьмым основанием стены Нового Иерусалима. Христиане посвятили этот камень апостолу Фоме. *Берилл – символ душевного равновесия и бодрости духа*.

Гранат (карбункул) (Иез. 27:16) – символ упорства и силы, здоровья, постоянства, преданности и верности (в том числе данным обещаниям). Крестоносцы, направляясь в Иерусалим, носили гранат в перстне. *Гиацинт (Отк. 21:20)* – разновидность граната.

Изумруд (смарагд) (Исх. 28:17; Отк. 4:3; 21:19) – драгоценный камень прекрасного зеленого цвета, третий в первом ряду наперсника первосвященника, обычно доставлялся в Палестину из Сирии. *Изумруд – символ мудрости, хладнокровия, надежды и душевного покоя.*По свидетельству *Откровения (21:19) изумруд* составлял одно из оснований духовного Иерусалима, и радуга престола Божия сияла, подобно *смарагду (изумруду).* Одна из христианских легенд гласит о том, что изумруд упал с головы Люцифера, когда его изгнали из рая. Именно из этого *изумруда*, якобы, и была изготовлена священная чаша бессмертия – *кубок Грааля* или *Святой Грааль*, - изкоторой пил на Тайной Вечере Иисус Христос. Затем, по преданию, в эту чашу Иосиф Аримафейский собрал кровь распятого Иисуса, после чего чаша приобрела чудодейственную силу.

Оникс (Быт. 2:12; Исх. 25:7; 25:9; 28:9; 28:20) – один из драгоценных камней, который высоко ценился как украшение. Занимал второе место в четвертом ряду камней судного наперсника первосвященника. Чаще зеленого цвета с беловатыми линиями, но бывает бледно-зеленого, черного и белого цвета. *Оникс – символ решительности и самообладания*.

Рубин (Исх. 28:17) – драгоценный камень, корунд огненно-красного цвета, занимавший первое место в первом ряду судного наперсника первосвященника – *символ умственной силы и храбрости.* Лучшие рубины получали из Иудеи и Сардиса (города в Лидии), отчего рубин нередко называли сардом или сардисом *(Отк. 4:3)*. Есть, однако, мнение, что выше всех ценился Вавилонский *рубин*. По христианским канонам *рубин – символ божественной любви и преданности вере.* Традиции предписывали носить *рубин* юристам как *символ справедливого суда*.

Сапфир (Исх. 28:18; Отк. 21:19; Иез. 1:26; 10:1) – драгоценный камень, разновидность корунда василькового или темно-синего цвета. Современное название *сапфир* получил через посредство греческого языка от древнееврейского *«sappir»* («любимый Сатурном»). Согласно другой версии, слово *«сапфир»* происходит от вавилонского «сипру» - «царапающий», что вполне вероятно, если учитывать твердость этого драгоценного камня. *Сапфир* был вторым камнем во втором ряду камней судного наперсника первосвященника. *Сапфир – символ нравственного очищения, совести, спокойствия и справедливого суда*. В книге *Иова (28:6)* говорится о сапфире, как о редком камне. В Откровении Иоанна Богослова *сапфир* ставится в числе основных камней святого града Божия; *сапфиром* отмечена предпоследняя ступень пирамиды, ведущей к небесному граду Иерусалиму. По мнению известного русского богослова Павла Флоренского, *в сапфире можно видеть символ души, устремляющийся в вечность*. Глубокий синий цвет *сапфира символизирует: небо, мудрость, власть, победу и справедливость*. Согласно библейским легендам, печать царя Соломона – мудрейшего из царей и судей – была сделана именно из сапфира. *Сапфир – символ славы Божьей,* так как именно из сапфира сделан престол Господа *(Иез. 1:26; 10:1)*. Князьяизраильские *(Плач. 4:7)* видом своим уподобляются сапфиру.

Сапфир (блестящий, сияющий) (Исх. 28:18; Отк. 21:19) – драгоценный камень, по своей красоте, блеску и твердости, уступающий только алмазу. Темно-синий и васильковый цвет *сапфира* подобен цвету небесного свода *(Исх. 24:10; Иез. 1:26; 10:1)*. В Книге Откровения *сапфир* ставится в числе основных камней святого града Божия – небесного Иерусалима. Древние получали *сапфиры* из Индии и Эфиопии. Наиболее редким является *звездчатый сапфир* со звездой наповерхности камня,образованной *тремя лучами – символами веры, надежды и любви. Звезда на поверхности сапфира – символ этого триединства.*

Сердолик = Сардоникс (Отк. 21:20) – полудрагоценный камень, сочетающий в себе красный цвет рубина и белизну оникса, был очень популярен для изготовления перстней, печатных камней и резьбы. Особое произведение Земли Хавила *(Быт. 2:12)*, упоминается об этом камне и в Книге пророка Иова *(Иов. 28:16)* и пророка Иезекииля *(Иез. 28:13)*. В Откровении Иоанна Богослова *(21:20) сердолик* значится в числе камней, украшающих основание стен священного града Иерусалима. *Сердолик – символ укрощения гнева, верной любви, миролюбия, благоденствия и здоровья.*

Топаз (Исх. 28:17) – драгоценный камень различных цветов. Название свое получил от острова Топаза в Аравийском Заливе. Согласно тексту Библии, *топаз* был вторым в первом ряду камней, закрепленных в нагрудном наперснике первосвященника Аарона. *Топаз Эфиопский (Иов. 28:19)* – особенно ценный *топаз*, который отличался исключительной красотой. *Топаз – символ духовного просветления, мудрости и безмятежного покоя.*

Хризолит (Исх. 28:20; 39:13; Отк. 21:20) – драгоценный камень золотистого, прозрачного, светло-зеленого цвета. Первый в четвертом ряду судного наперсникаи станет седьмым основанием стены великого города, святого Иерусалима. Очень редкий минерал, крестоносцы привозили его в Европу из своих походов. *Хризолит* упоминается в описании колес в видении пророка *Иезекииля (1:16; 10:9)*. Тело мужа в видении пророка *Даниила (10:6)* подобно *хризолиту*; руки царя Соломона *(Песн. П. 5:14)* уподоблены ряду золотых кругляков, усаженных *хризолитами. Хризолит – символ благоразумия и уверенности.*

Яшма (Исх. 28:20; Иез. 28:13; Отк. 4:3; 21:11; 21:18-19) – один из драгоценных камней, упоминаемых как в Ветхом, так и в Новом Завете. Добывался преимущественно в Индии, Персии и Сирии. Этот камень занимал третье место в четвертом ряду судного наперсника Аарона *(Исх. 28:20)*. Иезекииль упоминает о нем в числе прочих драгоценных камней в сокровищнице Тирского царя *(Иез. 28:13)*. На яшму есть несколько указанийв Откровении: «И сей сидящий видом был подобен камню яспису и сардису...» *(Отк. 4:3)*. Свет Нового Иерусалима подобен свету драгоценного камня, «как бы камню яспису кристалловидному» *(Отк. 21:11)*. «Стена его построена и ясписа» *(Отк. 21:18)* и «первое основание оного был яспис» *(Отк. 21:19)*. Яшма хороша для полировки, изготовления ваз, печатей и пр.

Яшма – символ власти над тайнами бытия.Яшма посвящена апостолу Петру и является эмблемой твердости духа, мудрости, долга и чести.

В набор камней наперсника первосвященника могли входить и другие минералы, например – бирюза *(под другим названием), что подтверждается древнееврейской традицией.* Бирюза – символ победы и смелости человека, способного возглавить борьбу со злом. *Расхождения можно объяснить тем, что два колена (Ефраима и Манассии) значились под единым названием колена Иосифа, хотя в отличие от других глав колен Израиля, они были не сыновьями Иакова, а его внуками.*

Существовала также традиция отделять колено Левия от остальных колен Израиля, как посвященное только Богу, не воевавшее и не имевшее земельного надела в Ханаане. Представители этого колена были рассеяны по всей стране. Ему мог соответствовать алмаз *или* изумруд.

Горный хрусталь (Иез. 1:22; Иов. 28:17; Отк. 4:6; 22:1) – это прозрачные кристаллы бесцветного кварца. Благодаря чистоте, прозрачности и холодности этот минерал стал *символом невинности, постоянства, скромности и целомудрия, верности и чистоты помыслов.*

Лазурит – символ благополучия, подлинного дружелюбия, искренности и отказа от ненужных воспоминаний и прошлых прегрешений. *Недаром, по преданию, скрижали завета были выполнены именно из* лазурита. Лазурит *сопровождал человека всю длинную историю цивилизации и всегда считался священным камнем; ему поклонялись, видя в нем отражение небесных, божественных сил. С ним издревле связывали представления о* красоте, безбрежности и величии Неба.

Халцедон(ы) (Отк. 21:19) – полупрозрачный кварц различных цветов, который часто используется для изготовления кубков и чаш. Название получил от города Халкидона, где состоялся IV Халкидонский Вселенский собор. Очевидно, ранее этот минерал был известен под другим названием. *Халцедон – символ чистоты помыслов, спокойствия и уверенности в своих силах.*

Хризопраз (Отк. 21:20) – самая ценная разновидность полупрозрачного кварца – халцедона светло-зеленого цвета (с переходом в желтый или коричневый цвет). Десятый камень в основании стены святого Иерусалима. *Хризопраз – символ миролюбия и дружбы.*

Таблица соответствия месяцев года и драгоценных камней коленям Израиля (в иудейской) и апостолам (в христианской традиции):

Месяц	**Колено Израиля**	**Апостол**	**Драгоценный камень**
Январь	Дана	Симон Кананит (Симон-Зилот-сын Клеопы)	Гранат (гиацинт)
Февраль	Гада	Матфей-мытарь	Аметист
Март	Вениамина (Биньямина)	Петр (Симон-сын Ионы)=Кифа	Яшма
Апрель	Иссахоар	Андрей (сын Ионы)	Сапфир
Май	Неффалеема	Иоанн (сын Зеведеев)	Агат
Июнь	Левия	Иаков (сын Зеведеев)	Изумруд
Июль	Завулона (Звулуна)	Филипп из Вифсаиды	Оникс
Август	Рувима (Эфраима)	Варфоломей	Сердолик (карнеол)

Сентябрь	Асира (Ашера)	Матфей (заменил Иуду после его самоубийства – Мф. 27:5; Деян. 1:26)	Хризолит
Октябрь	Иосифа (колени Ефраима и Манассии)	Фома (называемый Близнец)	Берилл
Ноябрь	Симеона (Шимона)	Иаков младший (Алфеев)	Топаз
Декабрь	Иуды (Исхуда)	Фаддей, а также апостол Павел	Рубин

Минералы органические и слоновая кость

Жемчуг (Прит. 8:11; 31:10; Мф. 7:6; 1 Тим. 2:9) – произведение моллюсков-жемчужниц, добываемых с древних времен в Индийском океане, Красном море и особенно в Персидском заливе. В Священном Писании *Царствие Христово уподобляется драгоценной жемчужине, которую покупает купец, продавши все, что имел (Мф.13:46)*. В притче о жемчужине Иисус говорит: «Еще подобно Царство Небесное купцу, ищущему хороших жемчужин, который, нашед одну драгоценную жемчужину, пошел и продал все, что имел, и купил ее» *(Мф. 13:45-46)*. Слава святых на небесах также изображается в виде 12 ворот, каждые из которых сделаны из одной драгоценной жемчужины *(Отк. 21:21)*. Иисус Христос запрещает Своим ученикам *«бросать жемчуг перед свиньями»*, то есть вступать в прения о священных Евангельских истинах с упрямыми, неверующими и богохульными людьми *(Мф. 7:6)*.

Драгоценнейший жемчуг с незапамятных времен добывали в Персидском заливе. Им с глубокой древности любили украшать себя не только восточные женщины, но и цари *(1Тим. 2:9; Отк. 18:16)*.

Скромный блеск жемчуга и его простая красота часто привлекали жителей Востока гораздо больше, чем ослепляющий блеск алмазов и других драгоценных камней. *Жемчуг – символ равновесия и умиротворения*.

Коралл (Иез. 27:16; Иов 28:18) – (от евр. глагола «быть красным») – Иов упоминает *(Иов 28:18)* о кораллах в связи с жемчугом. Кораллы обычно добывали в Средиземном море, а лучшие из них – в Красном море. *Кораллы* удивительно красивы, во все времена высоко ценились на Востоке и были предметом обширной торговли. Пророк Иезекииль говорит о том, кораллами и рубинами Армяне платили Тирянам за их товары *(Иез. 27:16)*. Пророк Иеремия, оплакивая бедственное положение своего отечества в дни пленения и сравнивая настоящее состояние князей народа с прежним их состоянием, говорит, что они «телом были краше коралла, и вид их был как сапфир» *(Плач. 4:7)*. *Коралл– символ скромности и бессмертия души.*

Слоновая кость (3 Цар. 10:22; 2 Цар. 9:21) – была для иудеев предметом торговли, так как изделия и украшения из слоновой кости высоко ценились на Востоке. В *3 книге Царств (10:18; 22:39)* говорится, что престол Соломона был сделан из слоновой кости, и что Израильский царь Ахав построил дворец из слоновой кости. У Псалмопевца также упоминается о чертогах, построенных из слоновой кости *(Пс. 44:9)*. Выражение *башня из слоновой кости* происходит из

текста *Песни Песней царя Соломона (7:5)*: «Шея твоя, как столп из слоновой кости; глаза твои – озерки Есевонские, что у ворот Батрабима; нос твой – башня Ливанская, обращенная к Дамаску...». Выражение *башня из слоновой кости* удержалось в нашей литературной речи *в качестве характеристики индивидуального творчества, оторванного от жизни.* В этом значении выражение приобрело широкую известность благодаря французскому поэту и критику Сен-Беву – «Стихотворное послание к Виллемену» (1837). Образ, созданный Се-Бевом, восходит к католической молитве, в которой наименование «Башня из слоновой кости» («Tour d'Ivoire») дано «Деве Марии».

Красота царя Соломона уподоблена *слоновой кости, украшенной сапфирами (Песн. П. 5:14)*. Это сравнение указывает или на синюю одежду или на синие жилки, которые придавали красоту *белому, как слоновая кость*, телу.

Камни и металлы – эти необыкновенные создания природы – всегдабыли окружены ореолом тайны и с необычайной силой влекли к себе людей. Часто они становились для человека искушением, вызывая жажду к накоплению. Однако в древности драгоценные камни и металлы были не только синонимами богатства и власти, но и символами Божественной воли и власти. Самые обычные камни в Библии были не менее символичны, а обыкновенная чистая вода часто, например, в пустыне, становилась более ценной, нежели любые драгоценные камни или украшения из золота.

Литература

1. Библия. Книги священного Писания Ветхого и Нового Завета (канонические). В русском переводе с параллельными местами, перепечатано с синодального издания.
2. Богословский церковно-исторический словарь. – М., 1996.
3. Православный библейский словарь. – СПб., 1997.
4. Религиоведение: Учебный словарь-минимум по религиоведению – М., 1998.
5. *Ашукин Н.С.*Крылатые слова: литературные цитаты, образные выражения / Н.С.Ашукин, М.Г.Ашукина. – М., 1996.
6. *Бирих А.К.*Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник / А.К. Бирих, В.М. Мокиенко, Л.И. Степанова. – СПб, 1998.
7. *Михельсон М.И.* Ходячие меткие слова / М.И. Михельсон. – М., 1997.
8. *Молотков А.И.* Фразеологический словарь русского языка / А.И. Молотков. – М., 1967.
9. *Николаюк Н.Г.* Библейское слово в нашей речи. Словарь-справочник / Н.Г. Николаюк. – СПб, 1998.
10. *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка : 80000 слов / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. 4-е изд., доп. – М., 2006.

Зубкова Анна Юрьевна, доцент, кандидат филологических наук, доцент факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова

В.Е. Владыкин

НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О ДУХОВНОСТИ ЭТНОСА ВООБЩЕ И УДМУРТСКОГО В ЧАСТНОСТИ

1. Усталая правда.

Каждый этнос, независимо от своих количественных параметров и качественных характеристик, является уникальным, подарочным созданием Природы, Истории и Культуры. Каждый из них неповторим, незаменим, самодостаточен и самоценен, настолько своеобразен и самобытен, что любое их

сравнение и сопоставление представляются неуместными и некорректными, по крайней мере, должны восприниматься очень относительно.

В то же время, все этносы на исторической карте мира абсолютно равноценны, хотя бы потому, что миллиардные этносы Азии, миллионные этносы Старого и Нового света, пугающе малочисленные этносы циркумполярной культуры и почти затерявшиеся этносы в закоулках ойкумены, - все они, по существу, лишь национальные меньшинства по отношению к глобальному человечеству, лишь этнические «атомы» в единой неразделькой системе мироздания, однако утрата даже одного из них, пусть кажущегося самым незначительным, может обернуться невосполнимой потерей в будущем. Все это настолько очевидно для нашего современного цивилизованного бытия (не быта!), что уже воспринимается как некая банальность, но ведь банальность – это всего лишь усталая правда, или истина.

2. Общее в особенном, или особенное в общем.

Все вышеизложенное укладывается в известную формулу взаимодействия общего и особенного, причем в отношении этносов общее, как правило, концентрируется в сфере материальной культуры (все, что наиболее тесно корреспондирует с природно-экологической нишей: хозяйственный уклад, производственно-бытовой инструментарий, строительные материалы и тип построек, общая характеристика одежды, пищи и т.д.), особенное же – «специализируется» на духовной культуре и социальных институтах (картина и модель мира, поэтика народного творчества, ритуально-обрядовая жизнь, семейно-родовые установки и предписания, функционирование системы «нельзя-можно-нужно» и т.д.). Совершенно очевидно, что дифференциация на материальную и духовную культуры достаточно условна, между ними нет «китайской стены», они взаимно проникают, более того, взаимно обусловливают друг друга, довольно текучи и подвижны. К примеру, народное зодчество – это одновременно и материальное, и духовное; традиционный костюм «строится» по высоким законам народной красоты и практической целесообразности. Здесь между материальным и духовным не разделительная (или-или), а сочинительная неразрывная связь (и-и). Духовное проявляется в материальном и материальное раскрывается в духовном. Или иначе: общее легче улавливается и осознается через особенное, особенное лучше воспринимается и оценивается через общее.

3. Ми – удмуртъёс. Њечесь – а? (Мы – удмурты. Здравствуйте. – букв.: Хороши ли? Как мы вам нравимся?)

У каждого этноса есть нечто особенное, что представляет всеобщий интерес. В Поволжско-Приуральском регионе у всех шести этносов есть свой этнический своеобразный «бренд», узнаваемый, специфический, привлекательный. К примеру, никто так не работает с кожей, как татары (ичиги, сафьяновые изделия с неподражаемым татарским колоритом-очарованием); великолепны марийская вышивка и потрясающе ритмизованная пляска; мордва виртуозно «режет» дерево и вышивает, башкирские танцы всегда узнаваемые так

же как их резные ковши для кумыса; никто так не ткет и не поет как удмурты. Естественно, это только так сказать визитные карточки. Этнически особенное – это гораздо обширнее, многообразнее, сложнее и не столь наглядно очевидное. Многое из «особенного» народа прячется и живет в тайниках его души, понятно и дорого для себя. Для чужих это часто неуловимо и даже совершенно непонятно. Древняя как мир антитеза «свои-чужие» все еще работает. Вот уж действительно, чтобы понять, где башмак жмет, надо его носить. Здесь должна быть высокая культура, культурологическая толерантность, и определенное духовное усилие/желание/способность для адекватного восприятия, тем более оценка чужого (если она вообще уместна).

Сложнейший духовный комплекс этноса познаваем, но до конца никогда не постижим. Удмурты, испокон веку живущие на границе Европы и Азии, Великого леса и Великой степи, в ареале сложного взаимодействия тюркско-татаро-мусульманского и славяно-русско-христианского миров служат живым примером евразийского этноса со всеми вытекающим этнокультурными последствиями. Занимая срединное местоположение в системе финно-угорских народов, удмуртский этнос является как бы «местоблюстителем» древней прародины финно-угров, сохраняя архаические черты в языке, хозяйственно-бытовом укладе, материальной и особенно духовной культуре. «Удмуртским ключом» можно «открыть» многие общие финно-угорские проблемы. Удмуртская духовность в силу своей архаичности и «постепенности» развития как бы законсервировала целый ряд генетических и стадиально-типологических черт, привлекающих не только уральцев (природно-экологическое взаимодействие, религиозно-мифологическая картина мира, менталитет, семейно-общинный комплекс, индивидуум и социальный контекст, удмуртские ответы на вызовы глобализации и т.д.)

Владыкин Владимир Емельянович, профессор,
доктор исторических наук, зав. каф. этнологии и
регионоведения, исторический факультет УдГУ

Н.Ю.Зонова

ДУХОВНОЕ ВОСПИТАНИЕ В ШКОЛЕ

Современная концепция образования не может быть сформулирована и осуществлена независимо от философской концепции человека. Сегодня на смену парадигме образования как индустрии образовательных услуг приходит **новая парадигма образования как непрерывного развивающего педагогического процесса, признающего уникальность личности.** Образование призвано дать не только определенную сумму знаний, умений и навыков, но и обеспечивать способность **саморазвития.**

В экономике, политике, науке, управлении узкого профессионала должен сменить широко образованный, сориентированный на добро, гуманизм, человек. В этом и состоит главный внутренний смысл реформы школы.

Совершенно очевидно, что **прорыв в методологии образования** возможен благодаря проникновению **культуры и искусства** во все его сферы. Школа давно ощущает недостаточность эстетического образования, которым гордится, например, Япония.

Попадание эстетического образования и воспитания в фокус школьной жизни определяется рядом причин:

- наше общество оказалось в условиях, когда старые идеалы разрушены, а новые еще не сформировались. И вот в этих условиях именно через искусство происходит передача духовного опыта, связь между поколениями. В обществе нет генетической, но есть социальная память, которая сосредоточена в художественной культуре;

- искусство выполняет функцию «защитного пояса», охраняющего ребенка от тех средств информации, которые распространяют идеи насилия, бездуховности;

- В конце XX века человечество осознало порочность подхода к жизни человека только с позиций экономической необходимости без учета его духовных потребностей, поэтому все более актуальным становится воспитание чувств средствами искусства.

Все эти обстоятельства побудили педагогический коллектив школы №54 вступить на путь поиска путей обновления образования и объединиться вокруг главной идеи: **приоритетности эстетического образования и полихудожественного воспитания, как средства приобщения учащихся к общечеловеческим ценностям.**

Школа построена 20 лет назад в окраинном районе г. Ижевска (Устиновский район). Ей было необходимо учитывать **социальный заказ микрорайона,** где нет школы искусств и много неблагополучных, малообеспеченных семей, в которых без участия учителей родители просто не могут дать всестороннее воспитание своим детям.

Были определены два направления эстетического образования: ИЗО и музыка. На музыкальном отделении обучается 119 учащихся, которые занимаются на 8 видах музыкальных инструментов; на отделении изобразительного искусства учатся 242 человека. В профильных классах по специальностям «Дизайн», «Архитектура» обучаются 89 чел.

Творческая группа педагогов шаг за шагом работает над обновлением и углублением своей эстетической программы. Педагогический коллектив школы в своей деятельности руководствуется следующими **основными принципами:**

- главное педагогическое условие- **гуманность всегда и во всем;**
- **«Не навреди!»** Эстетическое образование и воспитание - это активная форма вмешательства в духовную жизнь ребенка, поэтому ничего не должно навредить физическому и психическому здоровью детей;
- Мы стремимся **учить каждого,** предлагаем ему широкий выбор видов художественного творчества;
- Развиваем способности и поддерживаем стремление учеников **к успеху;**
- В организации учебно-воспитательного процесса опираемся на половозрастные и **личностные особенности** учащихся;

- Через приобщение к искусству и культуре, через уроки этики, эстетики, музыки **формируем обстановку доверия к учащимся, создаем духовную, психологически комфортную обстановку в школе;**
- Эстетическое воспитание рассматривается как **закрепление в детях лучших чувств**, которыми их одарила природа.

В школе учатся дети из семей с различными мировоззренческими установками, с разными национальными культурными традициями, следовательно образовательно-воспитательный процесс строится с учетом идеалов, духовных ценностей, убеждений, принятых в семье учащегося, в том числе и с учетом религиозных традиций. Духовное воспитание осуществляется через глубокую интеграцию учебных курсов, предполагающую синхронное выстраивание программ по смежным курсам: история – МХК – литература - ИЗО; народное искусство - духовная музыка - ДПИ и другие.

Духовное развитие учащихся является смысловым стержнем программы «ИЗО и художественный труд» под редакцией народного художника РФ, академика РАО Б.М. Неменского. Особое место в ней отводится теме « Великие темы жизни», изучение которой позволяет через обращение к библии в изобразительном искусстве более глубоко осознать проблему «Слово и искусство».

В программе представлены «Библейские темы в живописи Западной Европы и картины на темы Библии в русском искусстве». Здесь используется следующий зрительный ряд: Леонардо да Винчи «Благовещение», «Тайная вечеря», Микеланджело «Страшный суд», Рембрандт «Святое семейство», Н. Ге «Тайная вечеря», Ал. Иванов «Явление Христа народу», Н. Крамской «Христос в пустыне», иллюстрации Библии в гравюрах Г. Доре.

Выполняется практическая работа на библейские темы: «Святое семейство», «Рождество» и другие по выбору учителя. Для создания положительного эмоционального настроя рекомендуется использование фрагментов из произведений композиторов соответствующей эпохи. Важную роль играет знакомство с религиями мира, в частности, Библией, из которой учащийся может почерпнуть не только массу полезных знаний, но и определенные культурологические сведения.

Таким образом, зрительный, литературный и музыкальный ряды преподносятся как единое целое, что позволяет учащимся освоить учебный материал в полном объеме и, главное,- получить навык соотнесения собственных переживаний с контекстами художественной культуры.

Отрадно, что знакомство с библейскими темами в изобразительном искусстве вошло в Государственную программу по ИЗО и художественному труду и рекомендовано Государственным стандартом общего образования по искусству.

Задача развития духовного мира человека успешно решается на уроках литературы, где передается новому поколению тот духовный опыт, который веками накапливается в нашей «генетической» памяти, памяти нашего духа.

Становится понятной тяга многих учителей к работе над научными исследованиями вместе с учениками-старшеклассниками: они начитаны, имеют определенный жизненный опыт, научились мыслить философскими категориями. Популярны такие темы исследований, которые предполагают анализ художественного произведения с точки зрения отражения в нем духовного наследия. Следует назвать некоторые работы учащихся, выполненные в 2008 году:

1. «Образ Грааля в мировой литературе».

2. «Образ «паука» в творчестве З. Гиппиус».
3. «Образ загробного мира в мировой литературе».
4. «Особенности развития русской и англоязычной рок-культуры».

Эти темы обнаруживают интерес старшеклассников к духовному наследию. Через осознание религиозных идей, через поиск художественных доказательств юный исследователь проявляет себя как личность, способная понять человека другой культуры и вероисповедания. Через осознание понятий Бог, Вселенная, Мир, Герой, Дух человек приходит к осознанию своего места в мире.

Книга не просто источник информации, это источник народной мудрости. Надо поддерживать еще не осознанное стремление ребенка увидеть себя в зеркале художественного произведения через диспут, инсценировку. Важно, чтобы ребенок понял, что нет будущего без прошлого и настоящего.

В свете нашей концепции школа становится важнейшим культурно-образовательным институтом. Его основная стратегическая цель - подготовка интеллигентного, образованного и культурного человека, обладающего творческим мышлением, чувством собственного достоинства и ответственности, умеющего совершенствовать себя, строить гармоничные отношения с миром, природой, другими людьми. Все это достигается на основе гуманитаризации всей системы образования, культурного и свободного общения, педагогики сотрудничества и сотворчества, посредством использования новой технологии, активных форм и методов обучения и воспитания.

Результаты тестирования учеников 9–11 классов
по теме «Толерантность», посвященной Дню единения народов

Критерии

1 тип: Обладают высокой степенью упрямства и непреклонностью. Часто стараются навязывать свое мнение другим. Людям с таким характером трудно поддерживать нормальные отношения с тем, кто думает иначе, чем они.

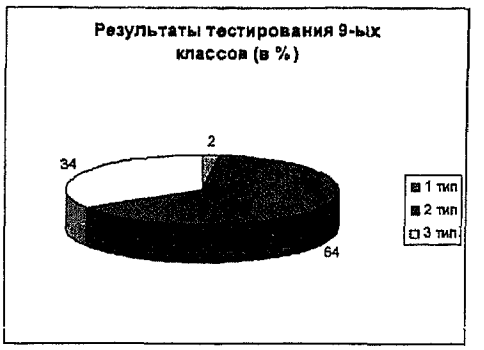
2 тип: Способны твердо отстаивать свои убеждения, но могут вести диалог. Если считают нужным, то могут поменять свои убеждения. Но порой способны и на излишнюю резкость, неуважение к собеседнику. В такой момент могут выиграть спор с собеседником, у которого слабый характер. Не в полной мере умеют отстаивать свою точку зрения, выдвигая убедительные аргументы.

3 тип: Обладают твердыми убеждениями, которые сочетаются с тонкостью, гибкостью их ума. Могут принять любую идею, с пониманием относясь к ее парадоксальности. Способны отказаться от своих ошибочных взглядов с уважением к своему собеседнику.





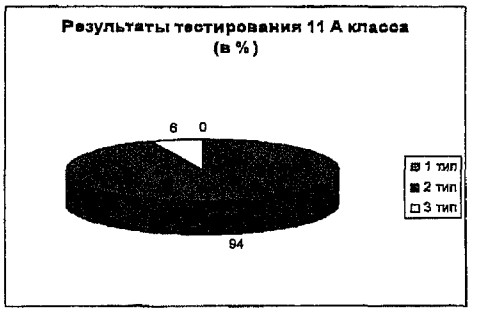

Результаты тестирования 9 Ф класса (в %)
0
36
64
1 тип
2 тип
3 тип


Результаты тестирования 9-ых классов (в %)
2
34
64
1 тип
2 тип
3 тип

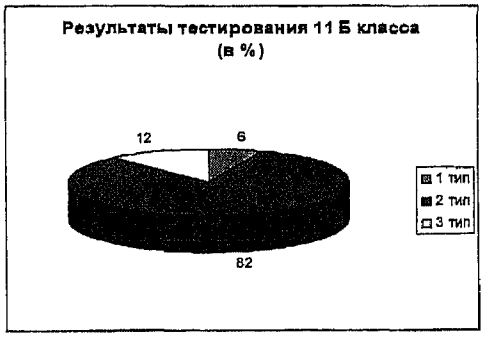

Результаты тестирования 10-ых классов
15
3
82
1 тип
2 тип
3 тип


Результаты тестирования в 11-ых классах (в %)
2
33
65
1 тип
2 тип
3 тип


Результаты тестирования 10 А класса (в%)
13
31
56
1 тип
2 тип
3 тип


Результаты тестирования 11 А класса (в %)
6
0
94
1 тип
2 тип
3 тип


Результаты тестирования 10 Б класса (в%)
18
0
82
1 тип
2 тип
3 тип


Результаты тестирования 11 Б класса (в %)
12
6
82
1 тип
2 тип
3 тип


Результаты тестирования 10 И класса
0
0
100
1 тип
2 тип
3 тип


Результаты тестирования 11 В класса (в %)
29
0
71
1 тип
2 тип
3 тип



Зонова Наталья Юрьевна, завуч по художественно-эстетическому воспитанию МОУ СОШ шк №54, г. Ижевск

Сатрапинская И.П.

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ШКОЛЬНИКОВ В СФЕРЕ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ (опыт МОУ СОШ «школа №54» Устиновского района г. Ижевска)

Ребенок по своей природе исследователь, так ему интереснее и легче познавать окружающий мир. Становление и развитие детской любознательности превращаются в последствии в познавательную потребность взрослого. Учитывая такие особенности младшего школьного возраста и была разработана программа по организации научно-исследовательской деятельности «Эврика». Она включает в себя занятия по развитию логического мышления, где учащиеся учатся давать определения, формировать понятия, описывать предметы и явления и классифицировать их. Занятия по развитию творческого мышления направлены на формирование способностей придумывать как можно больше сюжетов на одну и ту же тему, выдвигать новые идеи и находить различные способы решения поставленных задач. Программа данного курса была принята районной экспертной комиссией. В ходе занятий у ребят появляется потребность в написании своей первой научной работы и проведении первого исследования. Для этой работы очень важна поддержка родителей, поэтому проводится родительское собрание, где рассказывается о деятельности научного общества с его презентацией.

По мере выбора тем исследований определяются руководители и консультанты из числа учителей, составляются индивидуальные планы работы по проведению исследования. В течение ряда лет проходит научно-практическая конференция начальных классов в двух секциях: секция 2-х классов и секция 3-4-х классов. На конференции были представлены оформленные работы, наглядный материал и выступления самих учащихся. Таким образом, школьники начальных классов получают первый опыт научной деятельности. Данная работа дает свои результаты и показывает, что в последствие работы отличаются глубиной проработки содержания и широтой мышления учащихся. Свидетельство

этому то, что ученики 54 школы занимают первые места на районной научно-практической конференции.

При переходе учащихся в среднее и старшее звено школы стоит задача не потерять преемственность, сохранить и поддержать интерес учащихся к научно-исследовательской деятельности. Задачи в среднем и старшем возрасте по формированию умений и навыков исследовательской деятельности усложняются. Прежде всего, это способность выдвижения научных проблем и гипотез. Это один из самых сложных этапов работы (темы по краеведению). Далее идет составление индивидуальных планов работы, которые включают в себя подбор литературы. Акцент делается на научную литературу и изучение архивных материалов. Анализ литературы важный навык, который пригодится учащимся в дальнейшем для получения профессионального образования. Определяется смысл и содержание самого исследования. Например, для проведения социологического опроса необходимо уметь составлять анкеты, работать с теми кого приходится интервьюировать, далее обрабатывать анкеты (ранжирование, социометрия, умение делать правильные выводы). Встречи и беседы с людьми, запись их воспоминаний - это развитие коммуникативных способностей и умение обработка полученных материалов.

Следующий серьезный этап это оформление работы. Правильная структура работы, список литературы, умение делать сноски, оформление приложений - все это необходимые компоненты научной деятельности, или особых качеств мышления, которое будет необходимо в дальнейшем в любой сфере деятельности.

Последний этап работы - написание тезисов выступления. Умение из большого объема полученного материала выбрать главное – основывается на воспитание таких качеств, как умение анализировать, систематизировать и обобщать полученные результаты. Эти качества важны не только при написании научной работы, но и вообще в жизни. А опыт публичных выступлений на научно практической конференции формирует уверенность в своих силах. Материалы, полученные в ходе исследовательской деятельности наших учащихся, имеют практическое применение. Их можно использовать на уроках, для пополнения школьного музея, для продолжения работ в дальнейшем. Но, самое главное ребята получаю те навыки, которые пригодятся им в дальнейшей жизни.

Духовное воспитание формируется в программах уроков по истории родного края. Особо рассматриваются вопросы о распространении христианства в Удмуртии. На занятиях МХК изучаются вопросы истории христианской архитектуры, истории иконописи. Научно-исследовательские работы по истории православных храмов Удмуртии – это и есть способ воспитания и сохранения духовности.

Ниже мы приводим фрагменты отчетов Фокиной Анастасии учащейся 10 б класса и Тараненко Марии учащейся 9 в класса МОУ СОШ «54 г. Ижевска.

Фокина Анастасия (10б кл.)

«Моя работа называется: «Церковь казацкой деревни Ключёвка: прошлое и настоящее». В прошлом году мною была написана работа под названием «Казаки на Удмуртских землях: прошлое и настоящее». В работе я рассказала об истории казачества в Удмуртии, ведь моя семья неотъемлемая часть его. Особое значение в жизни казаков занимает церковь, поскольку религиозность составляла основу их

духовных воззрений. В некоторых станицах казаки забирали своих детей из школ на основании того, что было отменено преподавание Закона Божьего. Именно поэтому я решила изучить историю Ключевской Вознесенской церкви. Для этого я искала материалы по истории Удмуртской Епархии и собрала ряд документов о церкви казачьей деревни Ключёвка. Данная работа актуальна и вызывает интерес, так как связывает 2 традиции: удмуртскую и казацкую, а также показывает их взаимопроникновение и мирное существование.

Таким образом, в работе были поставлены две цели - познакомиться с историей Удмуртской Епархии и изучить историю и устройство церкви в казацкой деревне Ключёвка Алнашского района Удмуртской республики.

В ходе исследования была проведена работа в ЦГА УР. Объектом исследования выступила Вознесенская церковь при казацкой деревне Ключёвка Алнашского района Удмуртской республики. В качестве консультантов выступили: потомственный казак Шуткин Александр Николаевич, священник Храма Святых Царственных Мучеников Евгений Мусихин. Оба они уроженцы деревни Ключёвка. Их воспоминания, вкупе с архивными документами легли в основу исследовательской части работы.

В августе 2007 года я побывала в экспедиции в деревне Ключёвка. Мною были сделаны фотографии церкви могильных плит моих предков.

Из документов ЦГА мне удалось выяснить, что Вознесенская церковь в деревне Ключёвка принадлежит Удмуртской Епархии, которая в свою очередь, принадлежала Казанской Архиепископии с 1555 года.

Во все времена церковь являлась центром села. В церковных книгах фиксировались рождение, свадьбы, смерть и многое другое. Ни одно важное событие не проходило мимо неё. Именно церковь повлияла на культуру многих народов - самые первые книги создавались священнослужителями.

Основатели села - казаки, вначале построили небольшой молельный домик. Затем, построив себе жилье, жители деревни стали собирать средства с близлежащих деревень для постройки в центре деревни на площади церкви. Обратите внимание на стенд: здесь представлены копии документов, которые подтверждают, что церковь построена тщанием прихожан. Эти документы мне любезно предоставил уроженец д. Ключёвка Евгений Мусихин.

Для фундамента церкви был использован белый камень. Тело церкви построено из деревянного сруба. При постройке не было использовано не одного гвоздя. Бревна клались не горизонтально, а вертикально. Обратите внимание на фотографию церкви. Церковь полуразрушена, и отчётливо видно вертикально стоящие брёвна.

Подобных церквей в России всего две. Это было подтверждено исследованиями, проводимыми педагогами Алнашского района в 90-х годах XX в. В ходе исследования была составлена реконструкция церкви. Эта реконструкция также представлена на стенде. Цель работы педагогов - привлечь внимание к этому уникальному памятнику архитектуры и посодействовать его восстановлению.

Кроме того, мне удалось отыскать старинные планы церкви, домов для причты, бани для причты, датированные 1903 годом. Данные материалы дают чёткое представление об архитектуре этих построек. А фотографии, сделанные в летней экспедиции в с. Ключёвка дают полное представление о красоте и нынешнем состоянии церкви.

Во время экспедиции в руки мне попала уникальная церковная книга - «Папка. Подшивка разнаго Рода бумаг по Вознесенской церкви села Ключёвка», начатая с 1936 г. В этой книге собран ряд документов, относящихся к сельской жизни того времени и несущих в себе много важной информации. Так, в «Ведомости о церкви Вознесенской за 1935 год» дано такое описание церковного уклада: «Церковь построена в 1902 г. тщанием прихожан. Зданием деревянная на каменном фундаменте, с таковою же колокольнею; собою прочна, крыта железом. Престолов в ней один во имя Вознесения Господня, освящена в 1903 году марта 9 дня. Утварь малодостаточна. По штату при ней положено: священник и псаломщик».

Еще один интересный документ найденный мною в этой же книге - устав Ключевского православного религиозного общества в с. Ключевке. В нем рассказывается о составе общества, его задачах и средствах этого общества.

Примечательно, что среди членов общества первые места занимают представители семьи Шуткиных - мои предки. В этой же книге был найден «Послужной список священно-церковно-служителей с их семействами, церковных старост и сведения о вдовах и сиротах, подведомственных церкви за 1934 год». Здесь мы находим интересные сведения о священнике Петре Иоанновиче Птицыне, служившем в то время. Его послужной список вызывает уважение.

О богатстве убранства церкви говорит следующий документ - «Опись имущества богослужебных предметов, а также инвентаря», в ней описано 132 пред-

мета, на общую сумму 3351р. 65 к. В этот список входят: богослужебные книги, образ спасителя, венцы брачные и многое другое.

Церковь имела большой приход. Из «Ведомости о приходе» мы узнаём об общем количестве прихожан - 1446 человек. Из них 708 мужчин и 738 женщин. В том числе 11 духовных. Замечено, что самое большое количество прихожан было из деревни Ключевка - 323 человека.

Исторические события, политические веяния того времени не обошли стороной с. Ключевку. Интересны найденные документы, раскрывающие отношения между советской властью и церковью.

Священником хранились выписки из Советских газет и журналов, посвященные вопросам религии. Очень интересна рубрика «Ответы на вопросы из-за рубежа» формулируется ответ на вопрос - защищает ли советское законодательство верующих от издевательства со стороны неверующих? «Советское законодательство не позволяет издеваться над верующими, оно вообще не позволяет издеваться над людьми. У нас по закону полагаются исправительно-трудовые работы за воспрепятствование исполнения религиозных обрядов, если последние не нарушают общественного порядка. Но и представителям церквей мы ни в коем случае не позволяем вмешиваться в наши дела, в дело организации строительства Социализма». Журнал «Безбожник за декабрь 1935 года. «PS. Постановлением СНК(а) Союза ССР от 29.12.1935г. дети лиц, лишённых избирательных прав допускаются во все высшие учебные заведения и техникумы». Скорее всего, эти гарантии советской власти были очень важны для верующих, об этом они не раз советовались со священником. Ведь священник в селе, а тем более в казацкой деревне - самый уважаемый и почитаемый человек. Но как мы - жители XXI века - знаем уже, что ни одно это обещание советской власти не было выполнено, многие священники и члены их семей были расстреляны.

В данный момент Вознесенская церковь все еще существует, правда уже в не пригодном для служб состоянии, ест и старинное кладбище с каменными могильными плитами и до сих пор поражающий своей красотой живописный пруд. В самой деревне Ключевка располагаются несколько вновь построенных домов - уроженцы села стремятся вернуться на свою родину. А для этого нужно возродить церковь.

В планах жителя села Священника Евгения Мусихина отреставрировать церковь и возродить духовное начало в районе. Некоторое время назад в деревне находился монашеский скит - теперь верующие люди близлежащих поселений считают это место освящённым. Благословление на возрождение церкви дал сам Митрополит Ижевский и Удмуртский Николай. Будущее у этой церкви безусловно есть.

Кроме того, Вознесенская церковь деревни Ключевка бесспорно является архитектурным памятником начала 20 века. 9 марта этого года ей исполнилось 105 лет. Я надеюсь внести посильную лепту в восстановление церкви посредством этой работы».

Тараненко Мария, учащаяся 9в класса

«Так получилось, что мы оказались современниками знаминательной даты в истории человечества - 2000 г. от Рождества Христова. Этот юбилей побудил общество к определенным обобщениям и оценкам пути, пройденного мировой цивилизацией, а россиян еще и к раздумьям над непростой судьбой христианства в нашем Отечестве. «Свет Христов просвящает всех» - эти евангельские слова относились ко всем нациям, в том числе и к удмуртам. Актуальность моей темы проявляется в глубоком интересе людей к своему наследию, традициям, духовной культуре.

Цель работы - рассмотреть и проанализировать такие глобальные темы, как - зарождение православной веры в Удмуртии, ее борьба за души людей с языческими культурами.

Удмуртское язычество нельзя считать, чем-то замкнутым: современные этнографы находят в религии удмуртов смешение элементов «потеместических» представлений, знахарства, ведовства, промысловых культов. Отмеченные качества, сохрангившиеся и поныне, со всей очевидностью подтверждают, что процесс формирования удмуртского язычества, так и не завершился. Этой теме посвящена первая часть работы.

Постепенно, медленно, сложно, но Христианство вошло в умы и души удмуртского народа. Завоевало доверие и вселило веру в Творца. Веру во спасение души.

Вторая часть работы посвящена строительству храмов на территории Удмуртии. Эта часть охватывает период с момента начала строительства в XVI и вплоть до XIX века.

В этой главе рассмотрены стили культовых построек, а так же творчество архитекторов, работавших в данных направлениях. Остановлюсь кратко на этих стилях:

1790-1820 гг. Вятское барокко.

Характерной чертой является динамичность, пластичность силуэтов, щедрое узорочье и 5-ти главие.

1807-1830гг. Высокий классицизм.

Особенностью этого стиля является наличие колонн, ясность и строгость пропорций.

1838-1880гг. Византийский стиль.

Характерной чертой является наличие барабана, который держит на себе огромный купол, а также бесстолпное внутреннее пространство, часто крестово-купольный план.

1900 г. Необарокко Характерной чертой этого стиля являются наличие фальш-окон, где изображены святые, 5-ти главие и купола покрыты медью, в некоторых случаях стены забраны черным металлом.

1880-1910 гг. Русский стиль.

Его отличает нарядность праздничность, красная кирпичная кладка и наличие белых «кружевов».

В первые годы советской власти храмы приспосабливались под хозяйственно-бытовые и культурно-развлекательные постройки. И только храмы выполненные в русском стиле даже лишившись колоколен и куполов заявляли о своей принадлежности кладкой и белым кружевом. И поэтому большинство именно этих храмов было уничтожено, например Свято-Михаловский собор архитектора Чарушина.

Третья часть работы, посвящена судьбам людей, которые, в самые трудный для церкви времена, ни боялись встать на ее защиту, на защиту своей веры. Они твердо знали, что правы, отстаивая святыни их борьба основывалась на вере и милосердии, в годы, когда государство пыталось оружием и насилием разрушить все что было создано до 1917 г. Таких людей было много о них я рассказываю на примере церкви села Перевозное Воткинского района.

В ходе работы были изучены документы, уточняющие некоторые детали строительства храма села Перевозное. Для этого была проведена работа в архиве ЦГА УР. Были исследованы документы: 1) О строительстве церкви за 1898 г. В рамках этих документов интересен Указ Его императорского величества о строительстве церкви в селе Перевозное. 2) Документы о закрытии церкви за 1941 – 1942 гг., в частности «Ходатайство граждан села Перевозное Воткинского района о закрытии церкви и использовании здания под культурно-бытовое учреждение. 3) Документы об отмене закрытия церкви: «Жалоба жителей села на решение на решение правительства Удмуртской АССР о закрытии Вознесенской православной церкви в селе Перевозное». Документа об отмене Указа Президиума Верховного Совета Удмуртской АССР от 18.09.41 года о закрытии церкви в селе Перевозное Воткинского района. 5) Фотографии церкви при закрытии (из фондов ЦГАУР). В процессе работы состоялись встречи с настоятельницей Успенского женского монастыря Афанасией и монахиней Серефимой (В миру Зинаидой Федоровной).

На протяжении целого тысячелетия на основе Заповедей Божиих строилось все наше законодательство, общественные отношения, поведение людей в повседневной жизни.

В книге В.В Шкляева «Господь помилует Россию», я прочитала такие строки: «В истории любого народа прослеживается закономерность: рост монастырей вызывает через 1-2 поколения расцвет народа и государства, и, наоборот, за упадком монастырей неизбежно следует деградация общества». Мне кажется это очень правильный вывод. Очень радует что мы живем во время когда приходя в храм видишь не только людей убеленных сединами, но и молодежь; радует что в воскресные дни в храмах много народу – все это дает нам надежду на будущее».

Сатрапинская Ирина Петровна, зам. директора по учебно-воспитательной работе МОУ СОШ №54 г. Ижевск.

Секция
«ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА КАК ФОРМЫ ХРАНЕНИЯ И ПЕРЕДАЧИ ДУХОВНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДОВ ЗАПАДНО-ПРИУРАЛЬСКОГО РЕГИОНА, СИСТЕМАТИЗАЦИЯ УСВОЕННОЙ ТРАДИЦИИ»

Е.А. Подшивалова

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ УДМУРТИИ

Существование в условиях двуязычия является одной из главных особенностей литературы Удмуртской республики. Поэтому в понятие «удмуртская литература» часто включают написанное и на удмуртском, и на русском языках. В издательской практике и в работах критиков удмуртско-и русскоязычная литературы фактически не отделяются друг от друга. Примерами могут служить альманах «Литературная Удмуртия» (Ижевск, 1958), три книги журнала «Горизонт (молодая литература Удмуртии)» (Ижевск, 1980, 1982, 1984). Однако в историко-литературных исследованиях удмуртская и русская литературы нашего края представлены не равноценно. Русская литература пока еще не изучена как автономное саморазвивающееся явление. Более того, в некоторых работах провозглашается мысль о ее вторичности по отношению к литературе, написанной на удмуртском языке. В книге З.А. Богомоловой «Русские поэты Удмуртии» читаем: «Русская поэзия Удмуртии. Существует ли она? Обладает ли она такими особенностями, которые позволяют говорить о ней как о сформировавшемся явлении, оказывающем влияние на литературную жизнь республики? Ведь до сих пор эта проблема не вызывала существенного интереса у критиков и литературоведов. С другой стороны, удмуртская поэзия развивается успешно, но мы привыкли писать о влиянии на нее русской поэзии. На примере же русской поэзии в Удмуртии в некоторой степени имеем возможность проследить и обратный процесс»[1]. И если сегодня существует две авторитетных истории удмуртской литературы (одна представляет собою коллективный труд сотрудников академического института в Ижевске, другая написана венгерским ученым Петером Домокашем), то истории русской литературы Удмуртии не только не создано, но не было и попыток ее написать. Зададимся вопросом о том, что это – упущение литературоведов или в самом функционировании русской литературы Удмуртского края есть какие-то причины, не позволившие создать ее историю.

Чтобы ответить на этот вопрос обратимся сначала к самому понятию «русская литература Удмуртии». Обратим внимание на то, как оно отрефлектировано в художественной практике поэтов, писателей, драматургов. Ведь, говоря о литературе, мы должны иметь дело с суммой разножанровых текстов, написанных разными авторами в разное время и взаимодействующих друг с другом.

Организационно русская литература Удмуртии оформилась в 1932 году, когда в Союзе писателей УР была создана русская секция. В 1932 и 33 годах были выпущены в свет два альманаха с характерными названиями, предполагающими продолжительный путь саморазвития литературы – «Начало» и «Разбег». Но потом до 1941 года коллективных сборников творчества русскоязычных литераторов больше не издавалось. В предисловии к альманаху «Начало» преподаватель кафедры языка и литературы УГПИ Н.П. Лихачев писал: «Альманах и вся история русской секции теснейшим образом связаны с Ижстальзаводом»[2]. Оба издания содержат стихи одних и тех же авторов – Павла Темного, Анатолия

Писарева, Алексея Безбрежного, Алексея Кама, Ивана Вятского, Адриана Родыгина. Эти имена и псевдонимы свидетельствуют о том, что в своем творчестве поэты реализуют идею пролетарской литературы. В стихах отражены темы заводского труда, социальных преобразований, перековки человека в процессе революционной и производственной деятельности. Произведения лишены индивидуальной стилистической манеры, художник в них «говорит на языке своего класса».

Коллективные сборники «Начало» и «Разбег» с опозданием более чем на десятилетие эпигонски повторяют пролеткультовский опыт. Это свидетельствует о том, что их издание преследовало политические и организационные, но не художественные цели. Последнее подтверждает тот факт, что в рассматриваемых сборниках по сути утрачена связь с той культурой Ижстальзавода, которая сформировалась в XIX-начале XX вв. П. Темный, И. Вятский. А. Командер были рабочими нового поколения, пришедшими на завод после гражданской войны. Потомственные сталеплавильщики, создавшие здесь свою культуру, после разгрома антибольшевистского восстания 1918 года исчезли с завода. Они были либо расстреляны, либо влились в войска Колчака. Поэтому в альманахах, изданных здесь в начале 1930-х годов, словесная культура Ижстальзавода творится заново и ориентирована на эстетические каноны политизированного советского государства.

Следующий коллективный труд русскоязычных поэтов и писателей нашего края вышел в 2002 году. Это альманах Союза литераторов Удмуртии «Аквилон». Усилиями инициативной группы были отобраны произведения, отражающие представление о направленности развития творчества молодых художников слова в новом веке. Какой-либо эстетический или идейной программы в сборнике не содержалось. Коллективу авторов важно было снова решить организационные вопросы: объединить одиноко работающих художников, дать им возможность проявить себя на фоне друг друга вступить в творческий диалог.

Мы акцентируем внимание на коллективных изданиях, потому что именно они позволяют говорить о литературной среде, о складывающихся традициях, об эстетических ориентирах. Анализ изданных в Удмуртии русскоязычных альманахов показал, что специфика существования русской литературы в нашем крае состоит в том, что до сих пор она развивается, не самоопределившись. Можно говорить об отдельных именах, о творчестве отдельных литературных объединений («Радуга», «Союз литераторов Удмуртии»), о работе русской секции в Союзе писателей УР, о литературно-художественном журнале «Луч», издаваемом этой секцией уже третье десятилетие. Но словосочетание «русская литература Удмуртии» определяет пока только сумму текстов, созданных художниками, привнесшими в литературу нашей республики различный культурный и личностный опыт, ориентированных на разные традиции, работающих без оглядки друг на друга. Это легко усматривается, стоит лишь перечислить имена: Е.А. Милиор, Д.П. Бор-Раменский, Н. Злотников, Я. Годин, В. Семакин, П. Куляшов, В. Болтышев, А. Андреев, С. Гулин, В. Фролов, А. Корамыслов, И. Марков.

Если поколение молодых удмуртских поэтов (М. Федотов, В. Шибанов, Т. Чернова) активно усваивает традиции предшественников (Кузебая Герда, Ошальчи Оки, Ф. Васильева) и тем самым формирует специфику национального художественного сознания, то среди русскоязычных писателей невозможно найти таких, кто испытал бы влияние художников, создававших русскую литературу на удмуртской земле. И это главная закономерность формирования русскоязычной литературы Удмуртии. Она развивается вне собственной локальной традиции.

Историю русской литературы Удмуртии можно прописать, ориентируясь лишь на этапы развития отечественной литературы и на специфику формирования отечественного художественного сознания. Она по праву является частью общероссийского литературного процесса.

Это наглядно демонстрируют сборники стихов и прозы русских и удмуртских художников, изданные в 1950-е, 60-е, 80-е годы, а также в начале нового столетия. Сравним опубликованный в 1980 году первый выпуск журнала «Горизонт» и второй номер альманаха «Аквилон», вышедший в свет в 2003 году.

Поэзия и проза, представленные в «Горизонте», отражают сложившиеся в художественном опыте отечественной литературы 1970-х годов особенности. Героями рассказов А. Андреева. Ю. Шарычева, В. Горбунова, В. Болтышева являются рядовые граждане – люди рабочих профессий, колхозники. Но не производственные и социальные конфликты оказываются в центре внимания писателей, а психологические, межличностные: столкновение самоотверженности и стяжательства, способность человека к самоотдаче и проявление в нем частнособственнических инстинктов. Художников интересует в человеке жизнь сознания и подсознания. Симптоматично в этом отношении название рассказа А. Андреева «Психология», открывающего рассматриваемый сборник творчества. В этом рассказе содержится новый объект авторского интереса – душа героя с ее напряженной и непостижимой жизнью. Писатели, опубликовавшие свои рассказы в сборнике «Горизонт» 1980-ого года, подобно В. Распутину, Ч. Айтматову, озабочены исследованием «внутреннего» человека. Военная тема также трактуется ими в нравственном ракурсе. Рассказ В. Горбунова «Тридцать пушек» заставляет вспомнить повести В. Быкова, ибо военное лихолетье является для писателя нравственным испытанием его героев, мерилом их человечности. Герои рассказа В. Болтышева «Документ» напоминают «чудиков» В. Шукшина. Как и отечественная проза 1970-х, рассказы, представленные в «Горизонте» 1980-го года лиричны. Пейзаж, деталь являются для художников способом непрямо, а символично рассказать о переживаемом состоянии героя. Между героем и автором сокращается дистанция. Отсюда использование таких прозаических жанров, которые напоминают форму личного документа (армейские записки «Год как жизнь» С. Данилова, рассказ-монолог «Нескладеха» А. Андреева).

Поэзия, представленная в журнале «Горизонт» 1980-ого года также генетически связана с отечественной литературой 1970-х. В стихах С. Зяблицева, О. Хлебникова, В. Емельянова, В. Парамонова, Н. Селезневой. Г. Иванцова отображен образ лирической героя, типологически близкий тому, который сформирован традициями «тихой» лирики. Н. Рубцов мог бы сказать словами лирического героя С. Зяблицева *[3]*:

И вновь ночные поезда
Со свистом рассекают воздух.
И скрыта тучами звезда -
Души моей недолгий роздых.
За полночь приутих вокзал,
На всем усталая размытость.
Привычно смотрит мне в глаза
Судьбою ставшая безбытность.

Одинокий, не вписывающийся в социум, но осознающий себя в духовном опыте поколений, преданный извечной российской скитальческой судьбе человек встает из под пера вышеназванных поэтов. Доверие к жизни не убито в нем индивидуальным горьким опытом. Внимание к природе, к человеку, к культуре

обеспечивает возможность выстраивания гармоничных отношений с миром. Лирический герой поэзии Г. Иванцова откликается на все проявления жизни, заново открывает и узнает окружающее.

Приход весны не обозначен
Пока приметами всерьез.
Но звонкий мартовский мороз,
Как воздух утренний, прозрачен.
Прозрачными стоят дома,
И ты в какое-то мгновенье
Вдруг замечаешь с удивленьем,
Что и прозрачна жизнь сама (С. 94);

Все знакомо в русской песне,
Голос сердца слышен в ней.
От того и пели вместе,
Чтобы чувствовать сильней (С. 99).

Вписанность в будни, внимание к рядовому человеку не делают лирического героя представленных в «Горизонте» поэтов, обыденным. Его душа движется по вертикальной духовной оси, земному, телесному всегда находится небесный эквивалент:

Не первый год она живет одна.
Наверно, чья-то бывшая жена.
И потому уже не первый год
За нею тайна, словно тень, плывет.

А, может быть, не тайна, а беда,
С которой не расстаться никогда,
Как не погаснет никогда на дне
Звезда в холодной темной глубине (С. 96).

Произведения, опубликованные в альманахе «Аквилон» 2003 года, написаны на основе совершенно иной традиции. В отличие от журнала «Горизонт», куда были помещены лучшие образчики поэзии и прозы молодых художников, сформировавшихся в 1970-е годы, второй номер «Аквилона» организован системно. Он запечатлевает опыты философской и мистической поэзии, предпринятые в русской литературе Удмуртии на рубеже XX-XXI вв. Поэзия здесь оказывается вторичной по отношению к восточной философии. Авторы альманаха В. Трефилов, В. Окунь. В. Благоразумов сначала излагают концепции философской, мистической, супраментальной поэзии, почерпнутые из учения Шри Ауробиндо, затем демонстрируют образчики нового творчества в опыте собственной версификации. Размещенные на других страницах издания стихи Д. Бесогонова, Е. Лабынцевой, В. Ваганова тиражируют эти образчики. Составители второго номера журнала «Аквилон» тем самым подтверждают мудрую мысль, процитированного ими же самими Г. Гачева о том, что русский человек сродни ветру, разрушающему строй и границы, обнажающему вечно шевелящийся хаос. «Строй» альманаху по логике вещей должна придать концепция поэзии, сформулированная Ауробиндо и сводящаяся к мысли о том, что реальность отражается в поэзии с точки зрения сверхразума, сверхсознание охватывает

красоту и сублимирует ее. Иными словами – пером поэта движет не личностное чувство и сознание, а высший логос. Эта идея, почерпнутая из конкретной философской системы, определила основную тему стихов, включенных в альманах. Они посвящены высшему разуму, эстетически организующему различные формы жизни. В венке сонетов В. Трефилова «Зерно огня», открывающем альманах, варьируется эта идея. По сути произведение оказывается зарифмованным постулатом модной философии. Но делает ли это поэзию философской? И нужно ли поэзии с ее обращенностью к вечным темам жизни и смерти еще какое-то дополнительное философское содержание?

В стихотворении В. Емельянова «Поговорить о смерти призывал / На склоне лет писатель знаменитый...», опубликованном в рассмотренном номере журнала «Горизонт», философское содержание формируется не привнесенной умозрительной идеей, а биением живой мысли:

...О, сколько надо пережить, узнать,
Чтоб так сказать:
- Поговорим о смерти! (С.86).

В венке сонетов В. Трефилова зарифмованная идея, усвоенная из чужой философии, убивает поэзию. Из стихов исчезает лирический герой. Человеческая индивидуальность подменяется сверхразумом. Стихи становятся холодными, рационалистичными, дидактичными, написанными не о человеке и не для человека:

На берегах космических течений
Есть поле древних голубых планет,
Где вырван серый стебель отчужденья
И раздвоенья, и страданья нет.
Где дух ведет великое сраженье
За изменяющий пространство свет,
И хаосу наносит пораженье,
И приближает золотой рассвет.

В поэтических опытах В. Благоразумова эти идеи оказываются неудобопроизносимыми. Самый язык лирики с его магической поэтической функцией разрушается:

О слово, скрытое в пламени высшем,
Ты, что в теченье веков задержалось,
Низойди же с белизны твоей восторженной желанья,
Через бесконечности нырнув златые.
В бездны нашей натуры ворвись,
Голос пространств, зов светозарный (С. 25).

В стихах Е. Лабынцевой, посвященных высшему разуму исчезает и здравый смысл. Слово утрачивает свою понятийную основу. Автор оперирует словами, как жонглер, не сообразуя свои действия с логической сущностью и фоносемантической природой слова:

Встрепенись, на тебя смотрит вечность.
Дотянись, не сверни, - твой путь.

Сегодня уже не сейчас.
Оно мираж. Завтра – флейта.
Или свирель? Выбирай, играй,
Медлить некогда.
Не время становиться камнями,
Которыми разбрасывают, рассыпают
Каменные ножи (С. 47).

Как видим, снижение качества стихов в сборнике нагляднее всего свидетельствует о том, что поэзия отторгает чуждую ей идею, рожденную за границами поэтического источника. Второй номер альманаха «Аквилон» - детище того поколения русских поэтов Удмуртии, для которых литература является игрой – эстетической или умозрительной. Это порождает эпигонские, вторичные по отношению к выбранной за основу творчества идее стихи, не отвечающие требованиям поэтического вкуса.

Современная русская литература Удмуртии сориентирована не только на опыт постмодернизма. В ней проявлена и классическая традиция. В качестве примера в первую очередь следует назвать сборники стихов М. Зиминой, В. Фролова, С. Жилина, В. Шихова, прозу В. Болтышева. Обратимся к книге В. Фролова «Дыханье». Здесь поэзия проявлена своей лирической природой. Лирический герой В. Фролова маргинал, поэт-скиталец, преобразующий мир с помощью своего заряженного эстетической энергией взгляда, способный придать окружающему миру форму [5]:

Курчавая сирень, как женщина в расцвете,
Забывшись на углу у винного ларька,
На бойком ветерке очнулась на рассвете,
Нечаянно поймав твой взгляд издалека.

В стихах В. Фролова звучит музыка и семантика стихотворной речи, созданной поколениями поэтов-предшественников:

Ветер волюшки – роскоши и нищеты
На кремнистой осенней дороге (С. 23).
А коли ночь и улица, аптека –
Спасительное нежное лекарство:
Горбатого исправить человека,
Готового отдать свои полцарства
Не за коня, а просто за верблюда
И поискать, в каком ушке игольном
Сокрылся врачеватель, как Иуда,
Да в полушубке мягоньком, собольем.
Вот так, мой друг, Хафиз, у нас ангина... (С.91).

Все изложенное убеждает в том, что история русской литературы Удмуртии может быть прописана как систематизация традиций, сформированных на различных этапах развития отечественного художественного творчества, поддерживаемых индивидуальными творческими усилиями.

Литература

1. Богомолова З. Русские поэты Удмуртии. Литературные портреты. - Ижевск, 1979. С. 3.
2. Начало: альманах русской секции Удмуртского оргкомитета ССП (предисловие:

Лихачев Н. Творчество русских писателей УАО). – Ижевск, 1932. С. 3.
3. Горизонт. Молодая литература Удмуртии. Ижевск, 1980. С.20.
4. Аквилон. 2. Литературный альманах. Москва, 2003. С. 9.
5. Фролов Б. Дыханье. Ижевск, 1997. С. 7.

Подшивалова Елена Алексеевна, профессор, доктор филологических наук, зав. каф. русской литературы XX в. и фольклора, декан ФФ.

М.В.Серова

ОСОБЕННОСТИ МИФОПОЭТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ ВЛАДА ШИХОВА

Но мы ведь языка не предавали
И не презрели прошлого дары
(В. Шихов, Из неопубликованного)

В социокультурной парадигме творчество В.Шихова можно отнести к явлению, условно обозначенному «Русская поэзия в Удмуртии». На сегодняшний день эта поэзия представляет довольно пеструю картину, в которой можно выделить отдельные имена (Д. Бесогонова, В. Трефилова, С. Гулина, А. Коромыслова, И. Чурбанова, О. Киселевой, М. Зиминой, Е. Лабынцевой, Д. Клеопова etc) и распределить их по опять же условно и весьма приблизительно обозначенным направлениям, как то: эзотерическое, этнофутуристическое, бардовское etc.

Системное изучение литературного процесса, находящегося в стадии становления и развития – задача будущего. Но уже сегодня в нем начинают утверждать себя важные интенциональные приоритеты. В этой связи совершенно естественно актуализируется проблема (само)идентичности поэтического сознания. Именно в ее основании располагаются так называемые «проклятые» вопросы: писать или не писать? зачем писать? для кого писать? Словом, *кому это вообще нужно?* Эти вопросы, несмотря на их интеллектуально-эстетический инфантилизм, имеют глубинную экзистенциально-онтологическую и историософскую подоплеку.

В литературно-поэтическом контексте г. Ижевска данная подоплека наиболее обнажена в творчестве Влада Шихова.

В.Шихову родился в 1972 году в г. Ижевске. Он закончил филологический факультет Удмуртского государственного университета по специальности «русская филология». В настоящее время работает начальником информационного отдела ТРК «Удмуртия», активно занимается политической деятельностью в республике. Автор двух поэтических сборников: «Тени» (2000 г.) и «Руны» (2005 г.). Первый сборник издан при поддержке местных властей тиражом 1000 экземпляров, второй – 300 экземпляров за свой счет. Помимо поэтических книг, имеет ряд публикаций в литературных журналах: «Луч», «Аквилон» (г. Ижевск), «Дикое поле» (г. Донецк), «Новая юность» (г. Москва).

По типу человеческого и творческого темпераментов В. Шихов – «вещь в себе». Он не вращается в кругах артистической богемы Ижевска, как сейчас говорят «не в тусовке», никогда не участвует в общественных мероприятиях, связанных с пропагандой местного поэтического творчества. По отношению к этой стороне жизни Влад Шихов – профессиональный аналитик и наблюдатель.

Стихотворные сборники Влада Шихова воспроизводят другой, мифопоэтический тип реальности, через которую поэт пропускает «обыденное» сознание человека начала двадцать первого века. Проблема идентичности, решаемая этим сознанием, проходит разные закономерно сменяемые стадии своего воплощения. Пока перед нами три стадии поэтического самоопределения, которые в мифопоэтическом дискурсе можно назвать *инициациями* лирического Я.

Рассмотрим их в дневниково-хронологической последовательности, то есть проследим развитие сквозных сюжетов двух поэтических книг, обладающим внутренним единством, обеспеченным психологической цельностью биографического и конципированного автора.

Книга «Тени» – поэтический дебют Влада Шихова. С точки зрения жанра, это именно лирическая книга, а не объемная подборка поэтических текстов, представляющих художественное самосознание начинающего поэта. Единство темы и настроения, реализованное в сюжете книги, задано названием, лаконично и емко отражающим ее содержание. Впрочем, «Тени» – более чем название. В данном случае это еще и угол зрения на внешний и внутренний миры лирического героя, это принцип их воплощения. Причем внутреннее и внешнее в поэтическом пространстве книги пересекаются, фокусируются, оказываются органично сплетенными. Точкой, а вернее, узлом такого сплетения является «душа» – самый частотный образ первого сборника. Приведем избранные фрагменты его художественного воплощения:

На темный, на апрельский наст,
На ельничный, на, боже мой, ненастный
Уж больше небо не подаст
Свой снег последний и прекрасный.

В холодном воздухе поток
Не засквозит, не запорошит.
Неужто вправду зимний срок,
Как в спячке, незаметно прожит?

О, как испуганно твоя
Душа глядит, не понимая,
Что вот уж близится земля,
Еще глухая и немая!
[1, 10].

***
Чем дольше остаешься здесь,
Тем прошлое все незаметней.
Пчелиным светом увеличен лес
Сквозь призрак лиственницы летней.

Еще тревожит дальний гул,
И ветви чистые, как ветер,
Но как свободно развернул
Ноябрь сырых деревьев веер.

И стало видно, как душа
Уже пределов тех коснулась,
Как медленно, как не дыша
К тебе испуганно вернулась.
[1,12].

Сам по себе факт обращения к теме души в раннем поэтическом творчестве может несколько настораживать, вызывать опасение, казалось бы, неизбежной банальности традиционно предлагаемых лирикой «обстоятельств». Однако в данном случае смущения, вызванного «обратными общими местами», не возникает.

В чем же своеобразие подхода В. Шихова к традиционно лирическому разговору о душе? Чудо искусства, эксклюзивное право, ставящего его «над жизнью», здесь явлено отдельным, самостоятельным существованием «эмансипированной» души, за чьей свободной прогулкой по прекрасному, но бренному миру учится наблюдать человек. Результатом созерцательного акта становится *встреча*, которая обеспечивает гармоническое единство тела и духа, ощущаемое в процессе творчества.

Гармоничность мироощущения в поэтическом мире Шихова не исключает, а скорее предполагает знание о темной, трагической стороне бытия. Трагическое здесь не профанировано символистско-романтическим ореолом «неведомого» и «тайного». Трагедия жизни буднична и конкретна:

Весну мы встретили едва,
Как без убора голова
Уже взорвалась в вихре ветра.
И, задыхаясь на ветру,
Мы жадно слушали игру
Такую грустную, как ретро.

Весну мы встретили, когда
Уже почти ушла беда,
Но оглянулась напоследок.
И вновь беспамятные дни,
И тени темные внутри,
И свет зеленый вокруг веток.
[1,11]

***
Констатация смерти. О трупных
Пятнах, глазу простому доступных,
Речь пока не идет, но
Смерть всегда бесподобна,
И поэтому не умолчать,
и гортань разбивает печать.

Реставрация памяти. Рядом
Ты была всегда, смерть, но взглядом
Мы увидеть тебя не могли,

Точно как притяженье земли.
Только лишь на последний показ
Возникает способность у глаз.

Демонстрация прошлого. Буду
Помнить вечно тебя, не забуду,
Как твой нежный и детский испуг
Прижимался тесней, чтобы вдруг
Без тебя смерть меня одного
Не повергла в свое торжество.
[1,14] .

В самом деле, только «констатация» факта: без переживания и надрыва. Но в подобной «уместной» сухости – не опровержение, а утверждение благого смысла мира, в котором существуют страдание, боль, утраты. Все это непререкаемое условие жизни, сама жизнь, мгновение, которое, если нельзя продлить, то можно постараться запомнить. Творческий порыв в стихах В. Шихова как раз является попыткой такого запоминания.

Идея победы бытия над небытием реализована в книге художественной формой, гармоническое равновесие которой обеспечено органично усвоенной литературной традицией. В своих стихах В. Шихов преломляет опыт поэтов начала XX века, которые всей своей жизнетворческой практикой утверждали, что все-таки «в начале было Слово»: И.Ф. Аненнского, В. Хлебникова, И. Бродского etc. Из многочисленных претекстов уже в первой книге В. Шихов сумел создать свой текст, позиционируя себя по отношению к предшественникам в статусе молодого поэта-эфеба. Тема поэтических диалогов В. Шихова требует отдельного и детального разговора. В данном случае позволим себе обозначить только некоторые приоритеты, главным из которых представляется О. Э. Мандельштам. В первом, программном, стихотворении книги «Тени» отчетливо ощущается дыхание поэта-акмеиста, впитавшего в себя дух пушкинской гармонии:

Вся комната озарена –
Аквариум солнечных пятен.
Когда не хватает звена,
навязчивый сон неприятен.

С душой в мешковину зашит
И камнем подводным придавлен.
Как призрачный дом, мельтешит
Над грудой заросших развалин.

И темных теней легион
Сознанье усиленно гонит
Пока в голове эмбрион
При старом знакомом не вздрогнет.
[1,9]

Акмеизм, или Адамизм, провозгласил принцип любовно-мужественного отношения к миру и исповедовал веру в его бессмертие и нетленность. С посвящения в эту волевую веру начался поэтический путь Влада Шихова в эпоху

фундаментального словоборчества. И весьма симптоматично, что дальнейшее *посвящение* в изначальный смысл бытия, завещанный в Слове, случилось в его судьбе при участии знаменитого современного классика. Суть данного посвящения воплотилась в самоопределении не только в культуре, но и в истории.

Приведем целиком краткое, но емкое злободневное высказывание Ольги Седаковой, открывающее вторую книгу стихов В. Шихова «Руны» с подзаголовком «И руны, и руины»:

«Владислав Шихов выбрал трудный поэтический путь. Для современного поэта, пишущего по-русски, открывается много путей куда более легких. Ирония, пародия, гротеск, все виды эксцентрики, все виды «деконструкции»...

На этих путях почти гарантированно создаются тексты и складываются успешные имена. Владислав Шихов делает другое. Он не отказался от того образа поэзии, который вызывает в памяти прежде всего имя Мандельштама (но, конечно же, этим именем не исчерпывается): от поэзии, живущей в «пятой стихии» – стихии человеческого творчества.

Нам четырех стихий приятственно господство,
Но создал пяту свободный человек.

Все четыре стихии мира, весь обиход у него пронизаны памятью об их бытии в творчестве: в греческой античности, в средневековой, новоевропейской и русской культуре. Не буду приводить примеров. Читатель увидит это на любой странице «Рун».

Трудность этого пути в сравнении с магистральным путем «спекуляции на понижении» состоит не в том, что автору такого рода – и его читателю – необходимо быть культурно вменяемым, то есть проделать значительную работу ума и сердца. Самое трудное здесь – приняв такую эстафету, оказаться по меньшей мере на ее уровне, а говоря всерьез, и в определенном отношении превзойти предшественников, делая «то же, но еще шибче, еще горячее», словами Пастернака. Традиционным можно назвать лишь то, что выдерживает суд традиции, как определил это Т.-С. Элиот. В наше время, которое любит называть себя «бедным», «поздним» и т. п., выдержать такой суд – суд Эсхила и Шекспира, Бодлера и Ахматовой – представляется просто невероятным. Но если мы что и любим в поэзии, то это ее способность делать невероятные вещи! Этого просит душа, это просит время, уставшее от разрушительства». Этого мы и пожелаем автору «Рун» [2,4].

В данном случае невозможно не принять горькую правоту Ольги Седаковой, связанную с характеристикой общекультурной ситуации. Совокупность неведомых нам усилий на пороге третьего тысячелетия от Рождества Христова превращает историю великой русской литературы в *миф о великой литературе.* Иосиф Бродский в «Письмах римскому другу» поэтически засвидетельствовал деконструктивный результат мифотворческих усилий нашей историко-культурной эпохи: «...Мы, оглядываясь, видим лишь руины". Взгляд, конечно, варварский, но верный».

Но в эпоху сверхскоростных компьютерных технологий и историческое время осуществляет себя с демонической быстротой. Уже состарилось поколение, которое еще вчера играло в постмодернизм с юношеским злым задором, прикрывая его трагической маской культурного разочарования. Сегодня рискованный эпохальный эксперимент существования *вне великой поэзии, культуры, истории* проваливается на наших глазах. Все-таки традиция – это не то, что можно стряхнуть, как прах с сандалий. Великие поэты – «могущественные

мертвецы», по выражению теоретика англоязычной поэзии Хэролда Блума [3], не сдают без боя своих позиций. Они время от времени выбирают себе в жертву эфеба, посредством которого продолжают жить не только в вечности, но и в истории, ибо любое настоящее стихотворение, считает Блум, – это память о другом стихотворении, и для того, чтобы написать *свое* стихотворение, эфеб всякий вынужден вступать в борьбу со своими сильными предшественниками. Так реализует себя вечный конфликт: борьба за место культуры в культуре, за место культуры в истории. Именно этот конфликт определил основную внутреннюю коллизию «Рун» В. Шихова. Он наглядно развернут, например, в стихотворении «Скудельница», название которого означает «общая могила»:

Пойду по полю собирать своих
В скудельницу грудную, словно стих.
Как яблоки осенние, их плоть
С ветвей рассыпал по земле Господь.
Но жизнь и смерть во власти языка.
Я был немым под небом, как река...

Кто пожалеет о тебе, Эней?
Кто назовет, как звезды, имена?
Кто выпьет чашу, горькую до дна...
[2,83] .

«Невидимая война» имеет не только внутрипоэтический характер. Она захватывает и сферу истории. В данном направлении ее смысл сводится уже не только к «определению масштаба», а к его *восстановлению.* Об этом стихотворение «Слова» с примыкающим к нему поэтическим контекстом:

Когда язык народа моего,
Не растворяя уст, в моем подобье ходит,
И дом вечерний пуст, и я забыл его,
И ничего уже не происходит.

И вижу я, как видящий во сне,
Холодный город, весь в огнях пчелиных,
И слово устаревшее, оне,
Как призраки, несут прозрачные личины...

Иссяк источник крови, съеден мед.
Иссохли горние на древнем древе.
Они теперь пусты. Никто в них не живет.
Никто не носит в материнском чреве.

Никто не знает, что они пусты,
Что ничего уже не происходит,
Что через бесконечность пустоты
До нас последний поздно свет доходит.
[2, 54].

Идею необходимости восстановления исторического масштаба силами поэзии сформулировал Владимир Муравьев в своих воспоминаниях об Анне Ахматовой: «Для тех, кто близко общался с Ахматовой, было понятно значение этого общения и значение ее существования – это было восстановление масштаба. Поэзия всегда занимается тем, что восстанавливает значение жизни. Любой жизни, даже обыденной. Мы это значение в быту теряем. Теряем, растрачиваем, обходим, затираем, если угодно. Ахматова, если угодно, жила в другом эоне, в другом, как выражается Бахтин, хронотопе [...] В общем делом последних лет ее жизни... делом, которое делалось каждый день, ежедневно, ежечасно, было восстановление масштабов человеческого существования. Масштабов совершенно мистифицированных и потерянных» [4, 63].

Для Влада Шихова поэзия – это «другой эон». В «Рунах» он *по традиции* пытается продолжить серьезное поэтическое *дело* – восстановление масштабов индивидуально человеческого и эпохального существования нашего современника. Ибо этот масштаб вновь мистифицирован и потерян. Именно *потерянность* определяет образ героя стихотворения «И осени замешана палитра...»:

И осени замешана палитра.
И вечера. И ты уже никто.
И нет тебя. За пазухой пол-литра
Имеется увесисто зато,
И рукава довязанные свитра
Длиннее, чем у старого пальто.
[2,59].

В русле восстановительных усилий в поэтическом пространстве «Рун» осуществляется третья стадия инициации лирического сознания на путях установления его идентичности. Ее можно обозначить как *обретение своего места*. Обретение происходит в акте пространственного воспоминания о «потерянном рае»:

И, словно кисть, воспоминаешь город
Жалчей своих нахлынувших обид.
И, заложив отчаянно за ворот,
Пускай внутри и светит и горит,
Когда вселенский повсеместный холод
Притягивает верно, как магнит.
[2, 59].

Внутренний сюжет «обретения места» выстраивается в самостоятельный цикл, выделенный автором в тематическую журнальную подборку et urbi et orbi. Название в данном случае ориентировано не только на тему, но и традицию ее воплощения. Это тема современного города, то есть пространственно-временного локуса, где осуществляется (*течет, протекает* – см. мотив воды в цикле) жизнь человека, постепенно «истекающего кровью и потом» (см. мотивы *течения, иссякновения*) в эсхатологическом ужасе и «тоске вечных будней» (И.Ф. Анненский).

Образ «плывущего города («И мы с тобой в поток переселенья / Вошли и вышли на чужой песок. / Как перепись проводят населенья, / Стирают волны отпечатки ног») отсылает нас к архетипам «петербургского» [5] и «венецианского» [6] текстов, отражаемых друг в друге, благодаря водно-

зеркальной поверхности своих пространств, и отражающих, в свою очередь, вневременную модель города-мира, покоящегося на трех китах.

На основе этой модели В. Шихов создает «ижевский текст». Естественно, для заполнения готовой формы требуется новое мифологическое содержание, и поэт находит его в пространстве промышленного, сравнительно молодого города элементы для мифотворчества. Главный из них – улица Пушкинская, которая, подобно, Невскому проспекту в Петербурге, представляет «прямую линию», «горизонталь», «стрелу» (А. Белый). Эта стрела, осененная именем гения, размыкает роковой круг «дурной повторности» городского существования, построенной на неизбежном возвращении путешествующего человека «из жизни в смерть», хотя цель его путешествия была обратной. Об этом – «Кенотаф» с эпиграфом Morituri te salutant:

Растратив нить сурово, как иголка,
Измученная плотным полотном,
По истеченье данного мне срока
Я возвратился в позабытый дом,
В котором не был уж не знаю сколько.
[2,45] .

Будто бы случайное попадание человека «в смерть» происходит постоянно. Так герой воспринимает «возвращение к себе», к своим истокам – в *хрущебу (трущебу, склеп)*, где для него уже все приготовлено: и поминальная трапеза, и погребальная земля:

Привет тебе, ижевская хрущеба,
Идущие по Пушкинской тебя
Приветствуют гортанно и особо,
Как в водосточную трубу трубя,
И эхом отзывается утроба.

Как хорошо, что выжили две вербы,
Посаженные бабушкой моей,
А в комнатах так вкусно пахнут хлебы,
Как трапеза полуденных теней,
И мне бы с крупной солею, и мне бы...
[2,45].

Подобное возвращение случается с ним ежедневно во сне, где отчетливее и яснее вырисовываются контуры тех, с кем герой повстречался днем и чей «завет» он исполняет в творчестве, возвещая нам «последние проклятия» и возвещая про «последний свет», взыскуя при этом спасительного воздержания от всепроникающей энергии своего собственного слова:

Познай, что лучше для тебя и нет
Молчания. Я все тебе прощаю.
Я, мертвых исполняющий завет,
Прощальные проклятия вещаю.
[2,54].

«Городские тексты» – неизбежно «тексты смерти» – так уж повелось в культурной традиции. Город по определению – некрополь. Но любой некрополь одновременно выполняет функцию акрополя.

В поэтическом мире В. Шихова скудное духовное пространство нашего существования преобразуется в Акрополь. Усилиями поэта «ижевский текст» вписывается в универсальный «городской текст» мировой культуры. Запечатлевая мертвый городской пейзаж в слове, поэт тем самым «оживляет» его, защищая от тлена, энтропии, исчезновения, и обретает свой собственный онтологический статус: genius loci – гений места. Разумеется, это не имеет никакого отношения к «местному гению». По сути, данный результат и гарантирует решение проблемы национальной, человеческой и творческой идентичности в творчестве Влада Шихова.

Остается понять, чем обеспечена эта гарантия.

Владимир Муравьев посчитал не лишним напомнить нам о том, что пока мы еще живем в эпоху Anno Domini. А значит, каждое мгновение нашей жизни происходит в «Лето Господне»: «Так что можно сказать, что мы живем христианскую эпоху, в том эоне, центральные события которого евангельские, ничего не поделаешь. Да и другие события соотносятся с ними и даже стилизуются под них».

Образ лирического героя «Рун» – образ частного человека, сознающего себя, по формуле В. Муравьева «сообщником и соучастником всемирной истории, христианизированной культуры» [4, 70]. Его духовный путь начинается от Книги:

Дождь незаметен, но земля в глазах
Темнеет между взглядами от Марка...

Энергетический потенциал Евангелия придает поэтическому высказыванию особого рода визионерскую провиденциальность:

А потому восстань, возьми постель,
Ходи по водным улицам, но где бы
Ты ни ходил, пусть световой туннель
Над головой скитается сквозь небо,
Сквозь город, что, как ветхие меха,
Вином бурлящим надвое распорот,
Как хлебы предложения, стиха,
Неубранными съеденные в голод.
[2,6].

Шихов не использует Евангелие как набор хрестоматийных сюжетов и образов. Ему в самом деле дано чувствовать *красоту библейского предания.* Дано поэтически пережить магистральный сюжет христианской истории. В этом смысле книга «Руны» оправдывает название, восходящее к форме древнего священного текста. «И жизнь и смерть во власти языка» – так определена в них область приложения поэтической воли. Условия осуществления власти слова над миром обозначены здесь не менее четко. Они сводятся главным образом к *явлению человека*, который понесет на себе слово и *пронесет* его сквозь историю:

Когда бы взгляд мой пропустили трубы
В дымящейся кромешной темноте.
Я за гарпун с собой еще тянул бы
Рабочий град, растущий на ките.
[2,58]

Путь «исторического» человека в «Рунах», начинающийся *от Евангелия*, – путь в направлении к тому пункту, где история, превратившись в миф, поворачивает в «другую сторону начала». «Исторический человек», дошедший до этого рубежа, становится мифологическим героем.

Героико-трагический пафос «руин и рун» настраивает на чувство личной ответственности за происходящее и, как ни странно, внушает социальный оптимизм. «Гиератической важностью» (О. Мандельштам) звучат слова поэта:

Мы победили в той войне,
И я в ответе...

Литература
1. Шихов В. Тени. Стихотворения. - Ижевск, «Удмуртия», 2000.
2. Шихов В. Руны (и руины, и руны). Вторая книга стихов. - Ижевск, АНО «институт компьютерных исследований», 2005.
3.Блум Х. Страх влияния. Теория поэзии. Карта перечитывания. - Екатеринбург. 1998.
4.Муравьев В. *Воспоминания об Анне Ахматовой* // Анна Ахматова: *последние годы*. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова. - СПб., 2001.
5.Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. - Москва, 2005.
6.Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. - Новосибирск, 1999.

Ю.Н. Серго

КОНЦЕПЦИЯ РЕГИОНАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В РАССКАЗАХ Р. ЯСЮКЕВИЧА

Одной из важнейших составляющих регионального самосознания писателя, отраженных в художественном тексте, является авторская концепция пространства и героя. Описывая действительность, в которой он живет, современный писатель достаточно часто использует мифологический принцип, который позволяет ему вписать провинциальный мир в культурный контекст. Вопрос о том, как миф определяет региональное самосознание автора, мы постараемся прояснить в данной статье.

В прозе писателя из города Ижевска Романа Ясюкевича автор выражает свое отношение к месту уже самим фактом творения мифа о нем. «В Ижевске жить можно!» - произнес как-то писатель в частной беседе. В этом плане роли биографического и концептуального авторов совпадают: они творцы мифа, оправдывающего существование города. Интересно, что такую задачу ставит перед собой писатель, чья родина – совсем другой регион: Р. Ясюкевич родился и вырос в городе Алма-Ата. Ижевск он выбрал в качестве места жительства в сознательном, достаточно зрелом возрасте. В субъектной структуре рассказов Р. Ясюкевича главную роль играет классический повествователь, который обозначает свою принадлежность к региону, но вместе с тем стремится к отстраненному, «литературному» описанию действительности. Образ литературного повествователя, с одной стороны, отчуждает автора от основной массы населения, с другой – вписывает в определенный контекст художников, которые создают новую мифологию края.

Анализ этой мифологии мы начнем с образа места, каким оно видится автору. Действие рассказа разворачивается в городе с вымышленным названием Среднекамск. Имя города соединяет в себе два ключевых понятия. «Средне»,

«средний» указывает на «срединность» географического положения (между реально существующими Верхнекамском и Нижнекамском) и оценочную сущность, «усредненность» внешнего образа города. Город Среднекамск – место действия нескольких рассказов Р. Ясюкевича, в беседе с автором данной статьи писатель высказал мысль о том, что Среднекамск – это некий обобщенный образ городов Удмуртии – Воткинск, Ижевск и Сарапул одновременно.

Таким образом, понятие «средний» в данном тексте обладает поэтической многозначностью, включая в себя идею топонимической характеристики, иерархической оценки и проявляя принцип типизации в авторском мышлении.

«Камск», «Кама» - определяет положение города по принципу причастности к большому региону, к великой реке, которая, подобно Волге, порождает собой его специфику. «Кама» в данном случае не столько знак топонимический (краткое упоминание о ней встречается в рассказе всего два раза), сколько знак принадлежности места к древней мифологии. Далее в рассказе встречается еще одно собственно-авторское слово, определяющее специфику региона – «Прикамье», заменяющее в рассказах Р. Ясюкевича общеупотребительное «Предуралье». Автор строит свой миф о городе как о месте, «предваряющем» Урал, находящемся одновременно и «при Каме», и в то же время имеющем право на свой миф. В конечном итоге название города объединяет в себе значение общего и особенного.

Тот же принцип соотношения противоположностей формирует и миф о городе. С одной стороны, образ Среднекамска вписывается в типологию мифа о «проклятом месте», подверженном наводнениям и туманам, таком, как Петербург и Лондон: «Таких туманов, как весной в Среднекамске, нигде не бывает, а по мне их и вовсе не должно быть. Словно кто-то проклял Среднекамск – такие туманы. Словно грязная мыльная пена эти туманы. Словно оголодавший крокодил из сказки Чуковского решил-таки сожрать Солнце и капля ядовитой слюны из его пасти упала на Среднекамск и окрестности. Держится туман иногда целую неделю, хотя кажется, что много дольше. Жизнь в городе в эти дни просто замирает. Люди предпочитают отсиживаться по домам за закрытыми шторами и круглыми сутками жгут электричество. Выбираются только на работу да в магазины. А тут весна, ледоход, половодье, туманы. Разлившаяся Кама, как всегда, затопила несколько деревень и садоогородов, в старой части города в подвалах стояла вода, на воробьиной речке Шурце в очередной раз снесло автомобильный мост, ну и так далее»[1].

С другой стороны, данная цитата свидетельствует о том, что город воспринимается автором как преодолевающий любую типологию, ибо туманы (таких нигде не бывает), образ крокодила как хтонического животного, похищающего солнце, и образ жизни горожан, напоминающий о подземном мире, расширяет границы мифа до бесконечности. Целью автора в конечном итоге становится утверждение мысли об уникальности пространства Среднекамска, как никем не опознанного до сих пор мистического места, соединяющего в себе приметы адского подземелья и райской вершины, Потопа и Земли Обетованной. Город, а точнее, холм на Зеленом острове с ротондой купца Шкуляева, в конечном итоге замещает собой горы Араратские, к которым причалил Ноев ковчег, ибо именно здесь во время наводнения таксидермист Боткин находит «реликтовых» птиц – черного ворона и белого голубя, выпущенных некогда Ноем из ковчега, именно это место неподвластно ни туманам, ни наводнениям, здесь остановилось время (знаком чего служат внезапно сломавшиеся часы таксидермиста). Можно сказать, что миф о пространстве города формируется автором на стыке двух художественных приемов: реалистической типизации и постмодернистской

интертекстуальности. Эти приемы позволяют автору не только вписать свой город в мировое культурное пространство, но и пережить второе рождение культурного мифа.

Миф, воссоздаваемый в новой реальности из осколков, как совмещение несовместимого, конечно же, имеет постмодернистские черты, которые наглядно проявились в образе Среднекамского краеведческого музея. Последний является пространством, сосредоточившим в себе симулякры истории, культуры и природы[2]. Изначально образ музея базируется на симулякрах природного мира (чучела птиц и животных в диораме «Звери и птицы Прикамья»), но на эту, уже саму по себе лишенную изначального смысла реальность накладывается следующая: на основе симулякров природного мира, собранных в музее, хранитель и по совместительству таксидермист Боткин создает диораму «Эдемский сад», которая воспроизводит культурный миф.

Мифологическому пространству в рассматриваемом нами рассказе соответствует мифологический герой. Таксидермист Боткин является своеобразным двойником ворона, ибо обладает качествами, приписываемыми этой птице мифологией. В первую очередь, сходство между главным героем рассказа и вороном проявляется в их отношении к мертвечине, падали. Ворон, как известно, питается падалью, что с давних времен ассоциировалось с медиативной функцией: «поедание В. падали, по гипотезе К. Леви-Строса, способствует тому, что В. функционирует в мифах как культурный герой: падаль – уже не животная, но и не растительная пища, поэтому В. олицетворяет некий компромисс между хищными и травоядными, противопоставление которых друг другу оказывается в конечном итоге смягчением фундаментальной антиномии жизни и смерти. Поэтому В. воспринимается как медиатор между жизнью и смертью» [3]. Герой рассматриваемого нами текста также оказывается тесно связан с темой «падали» в силу выбранной профессии и образа жизни, который он ведет. Увлечение таксидермией для героя начинается с того, что он потрясен видом расчлененной птицы: «книжку подобрал из-за картинок, изображавших расчленение птицы, и пропал. Не знаю, что его привлекло в таксидермии. По мне названное занятие сильно отдает живодерством. Есть в нем что-то чрезвычайно неприятное и даже издевательское. Как так, убить живое, чтобы с помощью разных ухищрений придать трупу видимость жизни? Навсегда как живой? Какая-то фига в кармане перед лицом вечности, а не профессия.» (5) Далее, интересен тот факт, что таксидермист, по сути, избегает нормальной человеческой пищи, ест в основном то, что можно назвать «закуской», или «промежуточным» рационом: «впрочем, Боткин супов не варил и пирогов не пек. Питался он большей частью всухомятку, отчего к двадцати годам заработал гастрит, а к двадцати пяти – язву. На кухне Боткин оборудовал таксидермическую лабораторию. Печную трубу приспособил под вытяжку, газовую плиту под сушильный шкаф, подоконный холодильник под склад реактивов» (5). Таким образом, место традиционного приготовления и поедания «человеческой» пищи используется героем как раз для «падали».

Как ворон осуществляет в мифах разных народов медиацию между жизнью и смертью, природой и культурой, человеком и животным, небом и землей, адом и раем, водой и сушей, так и герой рассказа в пародийном плане осуществляет те же мифологические функции: «оживляет» мертвых животных, переводит их из природного мира в культурный, пытается заново воссоздать библейский миф и т.д. Не в последнюю очередь благодаря герою образ ворона оказывается значимее образа голубя, первый не только древнее в мифологическом плане, но и в сюжетной линии рассказа играет большую роль. В первую очередь таксидермист, озабоченный созданием диорамы «Древо познания добра и зла»

или «Эдемский сад», ищет и находит именно ворона, голубь же словно появляется сам собой, как неотъемлемая часть ипостаси ворона, о чем свидетельствует и «обмен сущностями», произошедший в ходе изготовления чучел: «ворон и голубь не просто казались живыми, они словно бы двигались, дышали – прямо наваждение. При этом символ зла – ворон выглядел старым, печальным и мудрым, а символ добра – голубь яростно косил кровавым глазом убийцы и вызывающе топорщил крылья» (8).

Герой-таксидермист, обладающий знаковой профессией, не только производит чучела-симулякры, но и сам выполняет симулятивную функцию, выступая, например, в ипостаси библейского Ноя: «ничтоже сумнящеся, Боткин, по примеру Ноя, населил ее разными божьими тварями, правда, с аллегорическим уклоном, в духе дедушки Крылова» (6). Симулятивная природа героя-Ноя проявляется в обмене функциями с голубем: в Библии голубь приносит Ною оливковую ветвь; в рассказе же таксидермист, больной воспалением легких, бегает по городу в поисках оливковой ветви, дабы вложить ее в клюв голубя и остановить этим действием новый Потоп.

Миф о городе традиционно в русской литературе соединяется с образом маленького человека. Интертекстуальная природа персонажа парадоксально трансформирует этот тип героя. Боткин совмещает в себе черты маленького человека и Бога-Творца, жертвы и Спасителя: «невысокий, тощеватый, с постоянно растрепанной лысиной, точнее с теми тремя волосьями на ней, которые Боткин упорно не хотел состригать, в одном и том же мышастого цвета костюме, состоящем из кургузого пиджака и обтерханных по обшлагам брюк, по тону гораздо светлее пиджака из-за многочисленных стирок, в туристических ботинках на толстый носок, - Боткин был похож на приблудного ледащего пса и вызывал в сослуживцах латентное чувство жалости, которое они боялись проявлять, помятуя о скандальном характере хранителя. Сама Розалия Петровна, грозная директорша музея и по совместительству жена президента кирпичного завода, приезжающая на работу в красном «рено», а к государственному учреждению относившаяся как барыня к собственной вотчине, избегала в общении с Боткиным многих излюбленных интонаций» (5). Функция Спасителя выполняется героем, во-первых, как функция хранителя чучел-симулякров, изготавливаемых им для музея, во-вторых, как хранителя пространства и людей, связанных с ним: «но когда начались политические и финансовые пертурбаций в связи с переводом народного хозяйства на капиталистические рельсы и многие мелкие очаги культуры стали гаснуть один за другим, именно Боткин спас краеведческий музей. Однажды, когда в очередной раз задержали зарплату, Боткин предложил директорше организовать сувенирную лавку, для которой даже согласился пожертвовать резервным фондом чучел зверей и птиц Прикамья. И ведь получилось!» (5) В-третьих, открывая для себя тайну Зеленого острова как места пристанища Ноева ковчега, таксидермист доступными ему средствами пытается восстановить пошатнувшееся равновесие между культурой и природой, оперируя чучелами птиц как сакральными знаками, способными, по его мысли, заклясть стихию. В конечном итоге герой ощущает себя спасителем мира от нового Всемирного потопа.

Мифологема Всемирного потопа, который закончился когда-то на Зеленом острове Среднекамска, но продолжает каждую весну угрожать городу и миру, определяет центральное, ключевое положение изображаемого города по отношению ко всей земле. Автор определяет место, в котором живет, как центр мира.

В рассказе «Золотые семечки Прикамья» та же мысль оформляется с помощью знаков Солярного мифа. Среднекамск, имевший в первом рассматриваемом нами рассказе хтонические черты, в этом тексте становится местом, где поется гимн солнцу, символ которого, подсолнух, формирует художественный мир и сюжет рассказа. Конкурс жареных семечек, задуманный как PR-ход одного из кандидатов в мэры, оборачивается солнечным карнавалом в честь его хранительниц – бабушек, продающих семечки. Учитывая тот факт, что «в ряде архаических Солярных мифов (в частности, у сибирских народов) солнце (как и луна) представляется женщиной» [4], бабушки-конкурсантки олицетворяют собой множество солнц, из которых надо выбрать одно, самое яркое, что и происходит в рассказе, где одна из старушек становится королевой:

« - Все, подруги, дома догуляем. Ивановна, ты, главное, корону не забудь.

- Она тяперя в ней торговать будет!

- И не по три рубля, а по четыре!» (11)

Название рассказа «Золотые семечки Прикамья» тоже связано с Солярным мифом: «связь золота, райского сада и его плодов с солнцем характерна также для Солярных мифов и основанных на них волшебных сказок многих народов, в том числе славян» [5].

Признаки Солярного мифа отражаются и в изображении пространства рассказа, которое насыщено до предела полукруглыми и круглыми деталями, некоторые из которых источают свет: «полукруглую сцену украсили воздушными шарами, на тюлевый задник повесили вырезанные из пенопласта подсолнухи, вкрутили лампочки в прожектора рампы и в главную люстру. Осветитель ДК предлагал разные спецэффекты, вроде стробоскопа и зеркального шара...» (10).

Сам по себе Солярный миф не осознается героями как культурный текст, но, действуя на их подсознание, заставляет забыть о выборах мэра и о том, какую роль в этом должен сыграть праздник. Мифологическая тайна города неведома для большинства его обитателей, но о ней знает автор, который выступает в качестве Колумба, открывшего мифологический Среднекамск. В этом пространстве есть место Всемирному потопу и Солярным мифам, он неисчерпаем, потому что хранит в себе все первообразы человечества.

Литература, примечания

1. Ясюкевич Р. Черный ворон, белый голубь. Золотые семечки Прикамья. Ледяной Будда. (рассказы)// Луч, 2006, № 11-12 (163-164). С. 4-6. Далее текст цитируется по этому изданию, номера страниц указаны в скобках.
2. Образ музея как пространства симулякров в русской литературе впервые появляется у А. Битова в романе «Пушкинский дом». См. об этом: Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: В 3-х кн. Кн. 2: Семидесятые годы (1968-1986): Учебное пособие. М., 2001. С.263, 265.
3. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М., 1991. Т. 1. А-К. С. 245.
4. Там же, с. 461
5. Там же, с. 461

И.Б. Ворожцова

МЕСТО ДУХОВНОГО ОПЫТА В РЕЧЕВОЙ КОММУНИКАЦИИ

Обращение к проблеме духовности, духовной культуры, духовного опыта все более овладевает умами. Вопрос, который изучается в данной статье, касается подходов к изучению того, как речевая коммуникация отражает духовное в своем повседневном бытии.

Дух, духовный, духовность

Четырехтомный академический словарь русского языка (под ред. А.П. Евгеньевой, 1985 г.) толкует слово *дух* как 1) психические способности, сознание, мышление; 2) внутреннее состояние, моральная сила человека, коллектива; 3) основное направление, характерные свойства, сущность чего-либо; 4) по мифологическим и религиозным представлениям: бесплотное, сверхъестественное существо (доброе или злое), принимающее участие в жизни природы и человека; 5) дыхание; 6) воздух; 7) запах, аромат. Три последних значения имеют помету разговорной речи и просторечия. *Духовный* определяется как 1) прилагательное к *дух* в значениях 1) и 2): связанный с внутренним, нравственным миром человека; 2) связанный с религией, церковью, относящийся к ним. Слово *Духовность* истолковывается как устаревшее: духовная, интеллектуальная природа, сущность человека, противополагаемая его физической, телесной сущности.

В Толковом словаре живого великорусского языка В.И. Даля *дух* толкуется как «бестелесное существо, обитатель невещественного, а существенного мира; бесплотный житель недоступного нам духовного мира. По отношению к человеку «иные разумеют душу его, иные же видят в душе только то, что дает жизнь плоти, а в духе высшую искру Божества, ум и волю, или же стремление к небесному». Помимо этого значения выделяются «сила души, доблесть, крепость и самостоятельность, отважность, решимость, бодрость; дыхание...; воздух». Определение слова *духовный* включает «бесплотный, бестелесный, из одного духа и души состоящий; все, относящееся к Богу, церкви, вере; все, относимое к душе человека, все умственные и нравственные силы его, ум и воля».

Дух перекликается с *душа*. Определение этого слова в словаре В.И. Даля (*душа* – бессмертное духовное существо, одаренное разумом и волею...) весьма отлично, как и в отношении слова *дух*, от современного (*душа* – 1) внутренний, психический мир человека, его переживания, настроения, чувства и т.п.; 2) совокупность характерных свойств, черт, присущих личности; характер человека). В современном языке слово душа гораздо более определенно привязано к человеку, его состояниям.

Чему соответствует *дух, духовный* в других языках? Во французском это слова *esprit, spiritualité, spirituel, âme*. Большой французско-русский словарь (В.Г. Гак, К.А. Ганшина) указывает следующие значения *esprit* (lat. *spiritus*): 1) *дух* (жизненное дыхание), *rendre l'esprit* – испускать дух, отдать душу; 3) *дух*, привидение (нетелесное существо): *l'esprit du mal* – злой дух, *le Saint-Esprit* – Святой дух, 4) *дух, душа, ум* (психологическая и умственная способность), *le corps et l'esprit* - тело и дух, тело и душа, но *la liberté d'esprit* - свобода мысли, *un homme d'esprit* – умный, остроумный человек, *cultiver son esprit* – развивать ум; *les nourritures de l'esprit* – духовная пища; *les ouvrages, les créations de l'esprit* – творения ума человеческого; *il a de grandes qualités d'esprit* - он наделен недюжинным умом/способностями; *je n'ai pas l'esprit au travail* – у меня не лежит душа к работе (работа не идет на ум); *découvrir qch avec les yeux de l'esprit* – постичь духом, угадать душою; *il a l'esprit lent* – он тугодум; *il a très bon esprit* – он очень доброжелателен; *il a eu très bon esprit de se taire* – ему хватило ума промолчать.

В приведенной системе значений наблюдается сосуществование неопределенного *дух, душа* и более определенного *мысль*. Доминируют выражения, связанные со значением *ум, разум, мысль*.

Та же тенденция обнаруживается в словаре французского языка Le Petit Larousse. Для производных *spiritualité, spirituel* это «верования, духовность, духовная жизнь», а также «ум, остроумие».

Сопоставление внутренней формы слова *дух* в русском и его соответствий *esprit* и *âme* во французском языке дает их общий источник: *дыхание*, но дыхание не в физическом смысле *вдыхать/выдыхать*, работа легких, а того *дыхания*, которое вдувает жизнь, а потом уходит из человека с его смертью: "**Дух** - 1. (евр. руах, греч. pneuma, лат. anima, санскр. прана) - дыхание, Д. жизни, "нечто газообразное, жизненная сила, движущаяся в теле людей и животных", согласно античным натурфилософам (VI-V вв. до н.э.). У стоиков — тончайшая огненно-эфирная субстанция, которая пронизывает весь космос, объединяет его в целостный организм и сообщает единство как неорганическим телам, так и растениям, животным и человеку (Из Энциклопедии эзотеризма на сайте яндекс.словари).

Образ духа, который носится по миру, витает где-то и потом вселяется в душу (человека), созвучен данному представлению. Особенно явственно эта идея звучит у Вильгельма Гумбольдта, который говорил о **духовной силе**, лежащей за пределами познания и проявляющей себя через творческие способности и личные усилия индивидов. Плоды этой деятельности формируют духовный опыт человека. На этой основе он живет, любит, верит и оценивает все вещи. Этим внутренним духовным опытом человек определяет смысл и высшую цель внешнего, чувственного опыта.

Духовный опыт, таким образом, включает в себя и опыт размышлений, и опыт переживаний, и опыт общения с высшими эмпиреями. В целом это, вообще говоря, то, что включено во внутренний мир человека. Есть внешний мир: предметы, действия, деятельность. Среди предметов и другие люди. Внутренний мир - это опыт чувственного переживания, суждений, оценок. Для нас человек существует в двух ипостасях – внешнем человеке и внутреннем. Себя самого человек знает как внутреннего, даже себя внешнего он знает по образу, который у него сложился в уме. Понятие внутреннего человека соотносится, как нам представляется, с тем, что определяется духовностью.

«Внутренний человек» в речевой коммуникации

В речевой коммуникации речевой субъект являет сам себя своими переживаниями, мыслями, оценками, эмоциями – тем, что ему дорого в любой момент его жизни. В замечательной книге Е.Г. Эткинда ««Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII-XIX веков» рассматривается, как представлена вся совокупность внутренней жизни человека на материале литературной традиции-показа «внутреннего человека» в произведениях А.С. Пушкина, Лермонтова, Гончарова и др. В частности, Пушкин выражает внутреннего человека через внешнее, оставляя читателю свободу собственного переживания. Над прямым и даже косвенным показом внутреннего мира персонажей преобладает повествование, даже там, где автора интересуют их мысли и переживания [1, с.77].

Наши исследования (2) того, как проявляет себя «внутренний человек» в речевой коммуникации, как он осуществляет переход от внешней реальности, данной ему в восприятии, к самовыражению и взаимодействию в деятельности, выявили, что в русской культуре он, беря начало во внешней реальности (хотя не всегда очевидным образом), центрируется на внутренней реальности (переживания внешней реальности) и затем переходит к оценкам (суждения) и отношению к ней (нравится-не нравится). Судя по данным французской речевой коммуникации, этот путь складывается не поступательно, а рекурсивно: от

внешней реальности к внутренней (образной) и затем возврат к внешней реальности.

Во французском тексте

В тексте песни Жоржа Брассенса «Сначала друзья» (Les copains d'abord) обыгрывается образ корабля как корабля жизни (Fluctuat nec mergitur - *Плывет и не тонет)*, на котором команда – это друзья. В тексте даются образы, опирающиеся на предметный мир: *плот медузы, передвигаться по воде, плавать в большой луже для уток, матросы и капитан, Кастор и Поллюкс, Монтень, Боэси, бить себя по животу, читать Евангелие, распустить все паруса, Жан, Поль, Пьер, исполнять Верую и Исповедую, битва при Трафальгаре, стоять на вахте, указывать направление на север, подавать руками сигнал «Спасите наши души» (S.O.S.), умереть, бросить в воду, плавать на пароходе, держаться на воде (не тонуть), тонуть, название корабля «Сначала друзья»*.

Они же несут параллельное смысловое содержание: это вовсе не тот *плот медузы*, связавший случайных людей, они не случайные друг другу люди; *передвигаться по воде* понимается как *следовать воле*; есть свои *матросы и капитан* среди друзей, как и бывает в жизни, кто-то берет на себя функции капитана, остальные его матросы; Кастор и Поллюкс как *символ верности в дружбе*; *жизненные испытания*, а не род занятий (чтение философов или поэтов) проверили на крепость их дружбу; они бьют себя по животу, т.е. *ведут себя бесцеремонно*; не читая Евангелие, они не следуют всем его заповедям, *они живые люди*; они *распускают все паруса и в любви*; Их Верую и Исповедую относится к живым людям – *друзьям*; битва при Трафальгаре как драматичный эпизод из морской жизни, навигации по морю наполняется смыслом *несчастья* с кем-либо; *приходят на помощь* друзья - встает на вахту дружба; направление на север как *правильное направление* также указывает дружба: это выражение ассоциируется с другим «потерять север, т.е. запутаться»; Pèr' Pénard – название корабля и образ беззаботного человека, который *живет и в ус себе не дует* и т.п.

Предметный план в данном тексте – это план реальной ситуации, и к ней возвращается фигуральное переосмысление, т.е. воображение. Смыслы организуются через отсылки к элементам данной ситуации. Благодаря постоянным челночным перемещениям от внешней реальности к внутренней и от внутренней к внешней, смысловой мир французского высказывания весьма опредмечен. Можно говорить о смысловой двуплановости речевых единиц. Эта двуплановость состоит в том, что прямое значение и фигуральное присутствуют в представлениях воспринимающего субъекта одновременно. Воображение не отменяет внешнего мира, но опирается на него и в любой момент может перейти в реальность.

В русском тексте

Для русской речевой среды это взаимодействие складывается опосредованно через мир переживаний. Для русского человека реальный мир – это мир его переживаний, суждений и оценок. Суждения – мои мысли. Оценки *хорошо-плохо, правильно-неправильно* возникают через сравнение с образцом. Образец существует в моих представлениях, но не вовне. И в русском дискурсе взаимодействие осуществляется между планом переживаний и планом суждений/оценок. При этом переживания, оценки, суждения воспринимаются русским сознанием как реально существующие, как факты. В истории про бегуна В. Высоцкого предметный мир представлен в виде таких элементов описываемой ситуации: *бегун, бежать, топтать, скользить, гаревая дорожка, Гурьев Тимошка, гвинеец Сэм Брук, высказывания «Сэм – друг! Сэм – наш гвинейский друг!», обойти на круг*. Эти элементы не задают целостности ситуации, а высвечивают вспышкой некоторые ее точки. Основное содержание текста сосредоточено вокруг

переживаний бегуна-участника ситуации: *мне есть нельзя, мне пить нельзя,* мне *спать нельзя ни крошки; я гулять хочу; так нет: бегу...; а вчера все говорили...; друг гвинеец так и прет; все больше отставанье; ну надеюсь, что придет второе мне дыхание...; тоже мне хорош друг, - обошел меня на круг...* От переживаний следующий ход к отношению и оценке: *но к жаре привыкший он, вот и мастерится; я поглядел бы на него, когда бы – минус тридцать! Нужен мне такой друг; Сэм – наш гвинейский Брут!* Воображаемое имеет такую же силу, как реальное. Духовный опыт предстает также как объективно существующий, как природа. «Вы, русские, близки природе», говорит испанка, специалист по русскому языку, когда я у нее с пристрастием спрашивала, что за растительность вокруг, а она не знала, как это называется.

Таким образом, в отличие от франкоязычного мира (и англосаксонского), где реальное и воображаемое имеют границы и пути перемещения из одного в другой (метафора), в русском мире то, что относится к внутреннему миру, т.е. духовному опыту, оказывается более значимым, чем внешнее.

Литература
1. Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. – М.: Языки русской культуры, 1998.
2. Ворожцова И.Б. Культура общения в речевом взаимодействии. Учебное пособие. – Ижевск: Удмуртский университет, 2007.

Ворожцова Ирина Борисовна, профессор, доктор педагогических наук, кандидат филологических наук, зав. каф. лингводидактики

Г.Н. Шушакова

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В УДМУРТСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

В силу исторической судьбы удмурты оказались на стыке двух мощных религиозных культурных традиций: исламской и христианской. Христианская вера среди удмуртов начинает распространяться в XVII – XVIII веках. Из «казанских» удмуртов многие в своё время приняли ислам, впоследствии они фактически ассимилировались с татарами. Удмурты, принявшие христианство в XVII веке на территории Казанской губернии, в настоящее время являются стойкими приверженцами христианской веры (Балтасинский и Кукморский районы). Христианская вера для этой группы удмуртов стала главным фактором самоидентификации, противовесом ассимиляций с татарским населением.

Часть удмуртов, стремясь защитить и сохранить веру своих предков, переселилась в чужие земли, и удмурты, проживающие в настоящее время в Куединском районе Пермской области, в Янаульском и Татышлинском районах Башкортостана, до сих пор сохраняют самобытные обычаи и языческую веру. У данной группы удмуртов объединяющей и стимулирующей силой развития было и остаётся язычество. Они ревностно сохраняют древние религиозные традиции, благодаря которым им удаётся сохранять свою идентичность в окружении башкирского, татарского и русского населения.

Удмурты на территории современной Удмуртии, Кировской области, проживая бок о бок с русским населением, параллельно и совместно с ним укреплялись в духовном христианском просвещении [1].

Первые переводы книг христианского содержания на удмуртском языке, осуществляемые членами Библейских обществ городов Вятки и Казани, начали

появляться с 1823 года, а научная грамматика удмуртского языка была создана еще в 1775 году. 1847 год ознаменовался появлением полного варианта Евангелия от Матфея на Глазовском и Сарапульском наречиях удмуртского языка. В конце XIX века печатается большое количество переводных книг на удмуртском языке: молитвословы, сокращённые варианты житийной литературы, сюжеты из Священного Писания. На территории Удмуртии было построено немало храмов, велась проповедническая деятельность среди удмуртского населения как на русском, так и удмуртском языках, открываются церковно-приходские школы.

Вокруг церквей образовывались группы верующих прихожан, жадно впитывающих содержание новой религии. У удмуртов в это время прогрессирует потребность в духовном обновлении. В народном сознании идеи богатырей уже исчезали и слабо функционировали, поэтому идея духовного роста (преданности через веру, страдание и укрепление духа через веру) в это время была чрезвычайно необходима удмуртскому народу. Она была стимулом и условием для *дальнейшего укрепления духа в новых условиях, когда традиционные идеи* консолидации народа пошатнулись под воздействием объективных внешних условий.

Таким образом, к концу XIX века на фоне мощной фольклорной традиции складывается общество с некоторыми духовно-христианскими ценностями и потребностями в дальнейшем духовном и культурном развитии.

Ярким подтверждением того, что с распространением христианства народное сознание активно включается в осмысление новых ценностей, являются фольклорные тексты и обрядовые контаминации с христианским содержанием, бытующие среди удмуртского населения в течение всего XX века и продолжающие развиваться в наше время. Путём творческой переработки христианского материала удмурты создают на своём языке жанры с новым содержанием - **духовные песнопения, христианские легенды и предания**, **молитвы-импровизации** с христианскими и языческими элементами. Мы располагаем достаточным материалом такого характера, зафиксированным в разных районах Удмуртской Республики и за её пределами в последние 30-40 лет. Источники этих творений – христианская литература и жанр духовных стихов русского фольклора.

В жанровом отношении тексты разноплановые, в основном это небольшие легендарные устные рассказы, которые мы классифицировали по содержанию основного мотива: об иконах, о святых местах, о христианских молитвах, о роли крестного знамения, христианских таинствах, и о праздниках, проводимых в советское время. По народным представлениям, небрежное отношение к предметам христианского культа – к иконам, крестам, их не почитание всегда приводит к бедствию, к наказанию Божьему. В наших примерах в одном случае наказывается вся семья: умирает отец, потом мать, и дети не могут жить достойно. В другом случае, девушка после того, как выкидывает иконы – тут же ломает ногу. За выбрасывание икон получает наказание коммунист: в его дом ударяет молния, и начинается пожар. Многие информанты помнят, как разрушались церкви в 1930-е годы. И в настоящее время популярны рассказы о трагической судьбе людей, участвовавших в погроме церквей. По народным представлениям, Бог особенно жестоко наказывал за снятие колоколов с колоколен: люди или слепли, или трагически погибали.

Широко бытующими являются также рассказы о силе молитвы, крестного знамения. Причём, молитва, по рассказам информантов, обладает спасательной, охраняющей силой в разных ситуациях: козней лешего, пожара, различных напастей злой силы. Приведём некоторые примеры таких легендарных рассказов:

«В Зеглуде, когда горел дом Поли, мать Сиротиной Люды обошла несколько раз горящий дом с насиженным яйцом (без зародыша), с иконой «Неопалимая купина», читала молитву. После этого огонь потух. (Зеглудын Полялэн коркаез жуаку, Сиротина Людалэн нэнэез тол пузэн, образэн, «Неопалимая купина» нимаськe», корка котыртиз ветлиз, коня ке молитва лыдзиз. Со борсьы тыл кысиз)». *(*Зап. в 2004 г., д. Зяглуд Як.-Бодьинского р-на УР от Тарасовой Д.И., 1932 г. р. *)* (Перев. с удмуртского – Шушакова Г.)

Другой рассказ: *«Однажды осталась одна в доме, легла спать, не прочитав молитву, не перекрестившись, не сказав «Боже, мой!» Вдруг просыпаюсь, смотрю, а у моей постели стоит какой-то весь седой старик. Я быстро включила свет, начала молиться, креститься. После этого никого уже не видела. Теперь перед сном всегда читаю молитву.* (Одиг пол огнам кыли , изьыны выди, молитва ой лыдзы, ой восяськы, «Осто, Инмаре!» ой шуы. Шуак сайкай, учкисько но, кыче ке но быдэс пурысь пересь сылэ валес дурам. Мон чаляк тыл жуати, молитва лыдзисько, кирос лэсьтисько. Со борсьы ненокинэ но ой адзы ни. Табере котьку изён азям молитва лыдзисько)». *(*Зап. в 2004 г., д. Зяглуд Як.-Бодьинского р-на УР от Белых А. И. 1931 г. р.). (Перев. с удмуртского – Шушакова Г.)

Эти рассказы часто завершаются выводом, выражающим отношение рассказчика к рассказываемому, именно по этим суждениям можно делать те или иные выводы об особенностях верований людей, об их отношении к предметам христианского культа. Так, о значении молитвенных обращений к Богу сами информанты говорят следующее: *«Утром читаю «Отче наш», молюсь, думаю, что хуже не будет»; «В лесу заблудились, кружимся всё на одном месте. Прочитала про себя «Да воскреснет...», и, удивительно, тут же нашли дорогу»; «Бог очень помогает, только верить надо в Него».* О Божьем наказании за не почитание святынь: *«Так Бог их наказал»; «Бог так отомстил им за это»; «Вот ведь как Бог наказывает», «Бога никогда не унижай, не высмеивай».*

Подобные утверждения строятся уже по готовым схемам рассказов – быличек, где за нарушение магических норм поведения человек наказывается представителями демонологических существ: домовым, лешим, водяным и т. д. В рассматриваемых нами текстах с христианскими атрибутами человек получает наказание именно только от Бога (Удм.: *Инмара*). Так, в народе параллельно бытуют архаичные суждения и новые, христианские. Однако в текстах с христианской тематикой наблюдается уже другое осмысление ситуаций и событий в связи с появлением понятия греха. Если в рассказах о суеверии всё основано на простом человеческом страхе, то христианское нравоучение заставляет человека рефлектировать, то есть смотреть на себя и видеть греховную сущность своих поступков, и появляется качественно иной страх – Страх Божий, связанный с боязнью согрешить перед Создателем, чтобы не оказаться в немилости Его, а это значит любить Его [2].

Языческое уживается с христианским, ибо для человека более важным оказывается сам факт свершения какого-либо действия с целью уберечь и оградить себя от различного рода неожиданностей, не вдаваясь в тонкости происхождения содержания этого действа. В наших материалах имеются устные рассказы о том, как молились в удмуртской деревне в родовом святилище – «куа», где в углу на столе всегда были соль, деревянная ложка и стояли иконы. Сплетение языческих и христианских элементов наблюдается во многих христианских праздниках – таких, как Рождество Христово, Крещение, Масленица, Пасха. Ильин день, Покров день, которые в удмуртской среде очень популярны. Молитвенные обращения к Богу-Инмару у удмуртов являются часто импровизациями, в которых сочетаются элементы христианских и языческих

молитв-*куриськонов* – обращений с просьбой об удовлетворении насущных потребностей.

Менее популярным жанром в удмуртском фольклоре являются **духовные песнопения**, бытующие только среди глубоко верующих людей. Данные тексты представляют собой вольные переводы духовных песнопений с русского языка и довольно своеобразное переложение евангельских историй. Песнопения представляют большой интерес не только как художественные произведения, но и как материал для познания истории народного мышления.

Тексты песнопений по содержанию являются религиозными, но не каноническими. Верующие их поют в церкви до и после служб, или в перерывах во время работы на поле, в лесу, дома и т. д. Песнопения выполняют функции лирических песен, бытуют как в устной, так и в письменной форме – хранятся в собственных песенниках информантов. Весь записанный материал с учётом его тематического содержания мы классифицировали по трем группам: 1) Песнопения на Новозаветные сюжеты; 2) Песнопения о смерти, загробной участи; 3) Песнопения – обращения к Богу и Божьей Матери. В жанровом отношении эти тексты тяготеют к духовным стихам и песнопениям. Мотив песнопений протяжно-речетативный, уныло-грустный, то есть покаянный. Приведём пример одного текста песнопения с подстрочным переводом на русский язык:

«Лобо да, лобо...»

Лобо да лобо кык ангелъес, кык архангелъес.
Нуо да нуо сюрес кузя рай сад возти, югыт возти
Сьолыко лулэз, невенчанной муртэз.
Нуо да нуо рай сад возти.
Отын писпу сылэ кипарисовой,
Отын пуко тылобурдоос, соос чирдо «серафимскоез».
Садаз туж шулдыр сяськаез туж чебер,
Зыныз туж ческыт, шербет кадь.
- «Сьолыко лулы, малы отчы од пыры?
Оло кышканы но одъяд ни, оло берытскемед но-а потэ ни?
Тонэ нуозы курадзон местае».
- «Тон простительты вал, Инмаре - Мумие
ас ангелъёсыныд, вань святойесын,
Тон простительты вал тодьы мугорыныд».
Мугордэ понозы сьод музъеме
Лулыд мыноз судэ ответ сетыны.
Тонэ нуозы курадзон местае.
Тыл жуа-жуа, смола позе-позе, позем вылысь позе.

«Летят да летят ...»

Летят да летят два ангела, два архангела.
Ведут да ведут по дороге возле сада, возле светлого
Грешную душу человека невенчанного.
Ведут да ведут возле сада райского.
Там дерево стоит кипарисовое,
Там сидят птички, они поют «Серафимскую».
В саду очень красиво, цветы цветут,
Аромат от них приятный, как от шербета.
- «Грешная моя душа, почему туда не вошла?

Неужели уже испугалась, уже вернуться захотелось.
Тебя поведут на место мучений».
- «Ты прости и помилуй меня, Госпоже Богородице,
Со всеми ангелами и святыми,
Прости меня, пожалуйста, своей святостью».
Тело твое положат в сыру землю, душа пойдёт ответ держать.
Поведут тебя на место мучений
Огонь горит-разгорается,
Смола кипит и бурлит, бурлит-кипит и пенится.
Информант: Лопатина Евгения Анатольевна, 1950 г.р,
д.Порозово, Шарканский р-н, УР, образ. высш.
Фолькл. архив УдГУ, запись 1984 г.
(Перевод с удмуртского – Шушакова Г.)

Песнопения призывают человека к духовному преображению. Их цель состоит в том, чтобы человек задумался о своей жизни, всегда помнил о смерти, о Страшном Суде Божьем. Удмуртские духовные стихи не длинные повествования, а небольшие по объёму тексты, где большое место занимает передача переживаний и описания природы. Интересны эти тексты с точки зрения их воздействия на человеческую психику, так как именно они призваны и достойно выполняют функцию утешения в скорбные, тяжёлые дни и дают радость земную и неземную, удовлетворяя эстетические и духовно-нравственные потребности людей, наряду с акафистами и молитвами. Православие этим и привлекало к себе удмуртское население, манило своим таинством, новизной переживаний. Глубокий смысл христианства, естественно, постигается постепенно.

Таким образом, современный удмуртский фольклор позволяет объективно оценить реальную картину народного мироощущения. Удмуртский фольклор самобытен и богат не только своими архаичными элементами, но и бытованием разножанрового материала христианского содержания, подтверждающего тенденцию тяги народного сознания к высшим духовным ценностям христианства.

Литература

1. Луппов П.Н. Христианство у вотяков со времени первых исторических известий о них до XIX века. Вятка, 1901; Его же. Христианство у вотяков в первой половине XIX в. Исследование. - Вятка, 1911;
2. Шумилов Е.Ф. Христианство в Удмуртии. Цивилизационные процессы и христианское искусство. XVI – начало XX века. - Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2001.
3. Шеховцева Л.Ф., Зенько Ю.М. Элементы православной психологии. - СПб., 2005. С. 205.

Д.М. Сахарных

ИЗУЧЕНИЕ ИСТОРИИ УДМУРТСКОЙ ПИСЬМЕННОСТИ: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ

В ходе осуществлённой в последнее время исследовательской работы [1] по воссозданию историко-хронологической канвы эволюции удмуртской письменности, определению поворотных моментов и движущих сил в ходе ее формирования и развития, были достигнуты определенные успехи. До того

момента, пока ход и итоги релевантных исследований не будут изложены монографически, имеет смысл коротко перечислить их основные положения.

На сегодняшний день можно с уверенностью утверждать, что возникновение удмуртской письменности (понимаемой как общественно значимое явление, представляющее собой традицию употребления в рамках этнической общности письма для создания связных текстов на соответствующем этническом языке [2]) имело место достаточно поздно, при этом будучи целиком и полностью связанным с действием внешних для удмуртского общества факторов. Наиболее важным из таких факторов была проводимая царским правительством политика приобщения удмуртов к гражданским и религиозным ценностям Российского государства путём христианизации. При этом оформление социального заказа на создание удмуртской письменности также происходило вне удмуртского общества, а было поручено православной церкви и тесно сотрудничавшим с ней просветительным структурам.

Terminus ante quem non в вопросе о возникновении удмуртской письменности условно определяется как 1847 год — дата выхода в свет первых удмуртских книг. Однако удмуртская письменность в ходе своей эволюции испытала на себе действие череды каузально самостоятельных в отношении друг друга креационных толчков, и процесс её развития не был единым. Все эти толчки имели внешний характер, поскольку вызывались разнообразными событиями российской истории; каждый из них приводил к появлению новых групп памятников либо к качественному изменению внутри таких групп.

В качестве примеров таких толчков можно назвать реформы Александра II, вызвавшие к жизни систему Ильминского, революцию 1905 года и первую мировую войну, существенно обогативших корпус памятников удмуртской письменности; наконец, Октябрьскую революцию, кардинально изменившую не только судьбу удмуртской письменности, но и судьбы удмуртов вообще.

Важно, что письменность не складывалась одномоментно, а действием подобных же толчков порождались к жизни и предпосылки этой письменности, под которыми можно понимать совокупность памятников, содержащих фиксации удмуртского языка дописьменного периода. Важнейшей из таких предпосылок является первая грамматика удмуртского языка 1775 года, графическая система которой будет использована при создании первых памятников удмуртской письменности.

Всё, что сказано выше относительно обусловленности возникновения удмуртской письменности, относится и к ходу её дальнейшего развития, с теми поправками, что эстафету от институтов царской России приняли затем институты Советской власти.

Удмуртская письменность в разное время опиралась на разные системы письма: в первых книгах — на русскую практическую транскрипцию, позже — на фонетическое письмо, и, наконец, на модифицированное русское письмо. В соответствии с этим можно выделить три больших этапа в развитии письменности: *начальный этап («этап первых книг»)* (1847–1874), *продвинутый этап («этап Ильминского»)* (1874–1897) и *современный этап («письменность современного типа»)* (до настоящего времени).

Ныне действующая графическая система является во многих отношениях удачной, а поэтому не требует ни полной, ни частичной реформы.

Представляется, что перспективы удмуртской письменности будут впредь определяться состоянием удмуртского языка, более конкретно — действием социолингвистических факторов, анализ которых является предметом отдельной исследовательской работы [3].

Направление исследований в области возникновения, формирования и развития письменных традиций удмуртского народа не является на сегодняшний день исчерпанным, и, в частности, представляется, что может оказаться плодотворной разработка истории удмуртской письменности совместно с историей удмуртской литературы, а также в контексте этнической истории; можно утверждать, что более объёмные и основательные исследования позволят существенно уточнить конкретно-историческую составляющую наших знаний в области удмуртской письменности; наконец, есть все основания полагать, что до сих пор выявлены не все письменные памятники, обнаружение которых смогло бы пролить свет на историю удмуртской письменности [4].

Существующие к настоящему времени исследования далеко не содержат в себе готовых ответов на все вопросы, связанные с возникновением и развитием удмуртской письменности: многие аспекты разработаны лишь схематически, а предложенные решения и оценки требуют совершенствования и дополнения. Тем не менее, есть все основания для оптимистического взгляда на перспективы такого интересного и важного раздела истории удмуртской культуры, как история письменности.

Литература, примечания

1. Сахарных Д.М. Возникновение удмуртской письменности: предварительный опыт датировки // *XXVI итоговая студенческая научная конференция*: Тезисы докладов. Ижевск, Издат-во Удм. университета, 1998. С. 11–13; Sacharnych, Denis. Wann sind die ersten udmurtischen Bücher erschienen? // *Linguistica Uralica*. XXXVIII (3), S. 215–218. Tallinn, 2002; Сахарных Д. М. Удмуртское *lidzini* 'читать', *goztini* 'писать': историко-этимологический очерк // *Сравнительно-историческое и типологическое изучение языков и культур. Преподавание иностранных и национальных языков*: Международная конференция XXIII Дульзоновские чтения. Ч. II. Томск, 2002. С. 77–84; Сахарных Д. М. Из истории удмуртской письменности // *Актуальные проблемы современной России*. Сб. научных работ Вып. 2. Ижевск, Издательский дом «Удмуртский университет», 2003. С. 326–334; Сахарных Д. М. Латинизация: очерк из истории удмуртской письменности // *Евразийское пространство глазами молодых, или новое поколение о...* Альманах школы молодого автора. М., «Наталис», 2002. С.97–106; Сахарных Д. М. О периодизации истории удмуртской письменности // *Седьмая научно-практическая конференция преподавателей и сотрудников УдГУ, посвящённая 245-летию г. Ижевска*. Материалы конференции. Часть 1. Ижевск, 2005. С.63–65; Сахарных Д. М. Ещё раз о времени выхода первых удмуртских книг // *Вестник Ижевского государственного технического университета*. Спецвыпуск. Ижевск, 2006. С. 8–10; Сахарных Д. М. Василий Алатырев и его взгляды на историю удмуртской письменности // *Иднакар: методы историко-культурной реконструкции* [Текст]: научно-практический журнал. № 2. Выпуск, посвящённый 70-летию профессора Рифа Шакрисламовича Насибуллина. [Б. м.], 2007. С. 101–109.

2. Определение ключевых терминов см. в: Анфертьев А. Н. Пролегомены к изучению этнической истории // *Этносы и этнические процессы.* Памяти Р. Ф. Итса. М., Издательская фирма «Восточная литература», 1993. С. 62–69; Сахарных Д. М. Из истории удмуртской письменности...

3. См. напр. Сахарных Д. М. Модернизация удмуртского общества: посильные соображения на тему // *Государство и общество*. № 1. Ижевск–СПб., 2001. С. 221–225; Сахарных Д. М. К эволюции языковой политики удмуртской интеллигенции // *Современные социально-политические технологии в сфере формирования толерантного общественного сознания*. Материалы VII научно-практическй конференции 1 февраля 2002 года. Ижевск, Издательский дом «Удмуртский университет», 2002. С. 130–132; Сахарных Д. М. Удмуртский национальный интернет: проблемы развития коммуникативной среды // *Коммуникативная природа человека (Первые петраковские чтения)*. Материалы Российской научно-

теоретической конференции 31 января 2006 г., УдГУ. Ижевск, Издательство Удмуртского университета, 2006. С. 62–64; Сахарных Д. М. Развитие удмуртского национального интернета: преодоление барьеров // *Журналистика Удмуртии: история и современность. К 100-летию удмуртской национальной периодической печати*. Ижевск, УдГУ, 2006. С. 177–182; Сахарных Д. М. Удмуртский национальный интернет: что мешает развитию? // *Пресса и власть на уроках у свободы слова*: Материалы научно-практических конференций «300 лет российской газете. Региональная пресса. 1703–2003» (26 декабря 2002 г.), «10 лет специальности „Журналистика" и 5 лет факультету журналистики УдГУ» (17 декабря 2004 г.). Воспоминания и размышления ветеранов журналистики. / Сост. А. Г. Шкляев, А. А. Вахрушев, отв. ред. А. Г. Шкляев. УдГУ, Ижевск, 2006.

4. В частности, представляет особый интерес исследование форм бытования удмуртской письменности в XX веке.

Секция
«ИСТОРИКО-АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ КАК РЕСУРС ИЗУЧЕНИЯ ДУХОВНОГО НАСЛЕДИЯ ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУР ЗАПАДНОГО ПРИУРАЛЬЯ»

Иванова М. Г.

АРХЕОЛОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ПРИКАМЬЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ УДМУРТСКОГО НАРОДА

Среди финно-угорских народов, расселенных в лесной зоне от Прибалтики и Скандинавии на западе до р. Обь на востоке, удмурты занимают срединное положение. Опираясь на имеющиеся к настоящему времени разработки, краткие упоминания в письменных источниках, материалы устного народного творчества, топонимии, территорию формирования и былого расселения удмуртов с уверенностью можно определить в южной части междуречья Камы и Вятки, ограниченной с севера бассейном р. Чепцы. Археологически эта территория соотносится с памятниками ананьинско-пьяноборского круга. В эпоху средневековья происходит обособление отдельных территориальных групп внутри крупных объединений. Исследованиями последних лет убедительно показано, что население бассейна р. Чепцы в конце I - начале II тысячелетия н.э. составляло своеобразное ядро формирующейся удмуртской народности, общественно-административным и военно-оборонительным центром которого являлось городище Иднакар.

Обширные материалы, полученные при раскопках Иднакара и других памятников, позволили с наибольшей полнотой воссоздать систему жизнеобеспечения и хозяйственной деятельности, открыли новые возможности для более глубокого изучения земледелия, животноводства, металлургии и металлообработки, этнокультурных и торговых связей. Здесь получены великолепные коллекции изделий из цветных металлов, кости и рога с зоо-, орнито-, антропоморфными изображениями, отражающие различные стороны материальной и духовной деятельности населения. По единодушному признанию исследователей, эти подлинные произведения искусства заключают в себе сложный комплекс исторически сложившихся архаических воззрений, глубинные пласты финно-угорской мифологии.

Одним из древнейших в искусстве Северной Европы является *образ птицы.* На территории Волго-Вятского междуречья их изображения начинают встречаться с эпохи энеолита, в средневековом искусстве более широко представлены различные варианты его воплощения в металлической пластике: это и водоплавающие (полые или плоские), летящие (плоские), пронизки в виде звероголовой птицы. Из рога изготовлены отдельные скульптурные изображения птиц, среди которых наиболее выразительны кочедык, оформленный головкой птицы с выделенным клювом и отверстием для привешивания, выведенным на месте глаза (рис. 1, *13*) и навершие жезла или рукояти плети, напоминающее голову глухаря с приподнятым мощным клювом и гребешком на горле (рис. 1, *16*).

Исследователи полагают, что один из древнейших образов в искусстве Северной Европы образ птицы, прослеживаемый с эпохи камня, по всей вероятности, первоначально был связан с промысловой магией первобытных охотников и рыболовов, но еще он восходит и к древнейшим мифам о творении мира. В представлениях многих народов птица была солярным символом, связующим звеном между миром людей и богов, олицетворяла представления древних о душе.

Полагают, что образ птицы с развернутыми крыльями и стилизованным изображением человеческой фигуры или личины на груди, возможно, связан с представлениями о двух основных душах человека, распространенными у многих народов, прежде всего западносибирских угров. По этим представлениям, душа-птица являлась олицетворением бессмертия, символом наследования жизни. Ее посмертное существование было связано с добром и светом[1].

Образ оленя-лося, наряду с образом водоплавающих птиц, стал концентрированным символом эпохи неолита - энеолита в лесной зоне Восточной Европы и Западной Сибири[2]. На территории Волго-Вятского междуречья изображения лося наиболее ярко представлены на памятниках ананьинской культуры. Изображения лосей средневековых чепецких памятников близки к ананьинским и воплощены исключительно в изделиях из кости и рога. Наиболее ранними являются скульптурные изображения на навершиях фигурных рукоятей роговых ложек в комплексах VIII-IX вв. Варнинского могильника. В Иднакарской коллекции особенно выразительно навершие вязальной иглы с горизонтально расположенной головкой лося (рис. 1, *17),* подвеска в виде заостренной палочки с направленными в противоположные стороны скульптурными головками лосей (рис. 1, *18).* К этим изображениям примыкают костыльки-застежки с головками лосей (рис. 1, 7) и некоторые экземпляры из группы так называемых подвесок-коньков. Характерный выступ кожного выроста на горле (типичный признак лося-самца) сближает коней с лосями, поэтому их можно трактовать как подвески-лоси (рис. 1, *4, 5*). Обобщенным изображением головки лося оформлена удлиненная рукоять ложки, навершие плети или жезла из оленьего рога.

Интересны вытянутые орнаментированные пластины, на одном конце которых изображена головка лося, на противоположном - отверстие для привешивания. Среди них выразительна фигурная пластина в форме головы и части тулова лося. Орнамент, нанесенный на одной стороне, напоминает ремни упряжи, здесь же выгравирована стилизованная фигурка лосенка (рис. 1, *20*). На поверхности еще одной орнаментированной пластины с головой лося выгравированы две направленные друг к другу фигурки птиц (рис. 1, *19*).

Исследователи отмечают связь оленя/лося с небесной сферой, солнцем у народов лесо-таежной зоны Северо-Востока Европы и Сибири, что подтверждается археологическими, этнографическими и фольклорными материалами[3]. Убедительны свидетельства о необычайно широких функциях лося и оленя, имевших отношение ко всей природе, к земному и потустороннему миру, выступавших покровителями и хранителями различных природных явлений, дома и домашнего очага, духами огня и божествами плодородия[4]. Объединение на ритуальных пластинах северных удмуртов изображений лося с конями и птицами может служить, по всей вероятности, дополнительным свидетельством далеко неоднозначного содержания образа лося в их мифологических представлениях.

Изображения **медведя** единичны, можно отметить заготовку псалия из коллекции Иднакара в виде слегка изогнутого стержня, один конец которого оформлен скульптурным изображением взнузданной головы медведя (рис. 1, *22*). Обобщенные очертания медвежьей головы вырезаны и на фрагменте плоской ритуальной пластины (рис. 1, *6).*

Возникнув в эпоху первобытности как воплощение предка-тотема, образ медведя в изобразительном искусстве Прикамья становится особенно популярным в эпоху раннего железа. Особое почитание медведя удмуртами сохранилось вплоть до XIX в., отразилось в воршудно-родовых названиях[5], но, тем не менее, роль его в религиозно-мифологических представлениях средневековых удмуртов была

значительно меньше, чем в древние периоды и на Верхней Каме в эпоху средневековья.

К древним пластам мировоззрения восходит, по всей вероятности, скульптурное изображение *куницы или горностая* на одной из ложек. Очертания *рыбы* напоминает подставка под струны музыкального инструмента в виде пластины, приподнятой на широких ножках (рис. 1, *21).*

Наиболее часто встречающимся персонажем в средневековом искусстве является **конь,** изображения которого появляются в Прикамье в эпоху бронзы и распространяются в памятниках ананьинской культуры эпохи раннего железа. В средневековье образ коня воплощен в металлической пластике: шумящих коньковых подвесках; серебряных подвесках-всадницах, изображающих женское божество на коне, попирающем змею; огнивах с бронзовой рукоятью с изображением двух стилизованных фигурок всадников и др., семантической интерпретации которых посвящены многочисленные специальные исследования[6].

В коллекции предметов с изображениями конских головок многочисленны подвески-коньки - скульптурные изображения конских головок, выполненные в технике объемной резьбы (рис. 1, *1-3).* Подвески различаются некоторыми деталями: пропорциями шеи, головы, основания, степенью приподнятости головы, а также декором поверхности, в отдельных случаях передающим ремни упряжи. Абсолютно схожих экземпляров среди них нет, иногда стилизация изображений затрудняет восприятие сюжета. Некоторые из них можно трактовать как подвески-лоси (рис. 1, *4,* 5), другие - как птицы. Подобные коньки широко встречаются в лесной зоне Восточной Европы. Костыльки-застежки с головками коней и лосей близки угорским. Подвеска подтреугольной формы со стилизованными головками коней, обращенными по направлению движения солнца, восьмеркообразная прорезная с парой миниатюрных головок коней в основании подтреугольного выступа с отверстием аналогий не имеют.

Среди огромной коллекции изделий из кости представляют особый интерес копоушки, верхняя часть которых украшена парными конскими головками (рис. 1, *7-12).* Они появляются в погребальных комплексах XVIII - IX вв. Поломского, Варнинского, Мыдланыпайского могильников, но в большей степени распространяются в начале II тысячелетия н.э., составляя в коллекциях исследованных городищ сотни находок[7].

Плоские, круглые, трех-, четырех-, пяти-, шестигранные, расширенные у верхнего конца и сужающиеся в нижней половине; они заканчиваются маленькой ложечкой. В коллекции Иднакара трудно найти изделия более изящных форм. Они тщательно отполированы и, в строгом соответствии с формой, покрыты тонким резньм орнаментом. Плоская поверхность пластины чаще делится на два вертикально расположенных орнаментальных пояса, заключенных в рамку из прямых линий. В орнаменте сочетаются вертикально или горизонтально поставленные гладкие и заштрихованные равнобедренные треугольники, гладкий зигзаг, заключенный в заштрихованное поле, вертикально расположенные узкие полукруглые пояски, флажки, ромбы[8].

Принято считать, что копоушки были туалетной принадлежностью. Бронзовые копоушки в составе нагрудных украшений обнаружены в погребениях, костяные найдены на поселениях. В более поздний период у удмуртов они уже не встречаются. У коми-пермяков, самых близких финно-угорских соседей, мужчины носили их на поясе, женщины привязывали к сумке для рукоделия[9]. Относительно их использования исследователями высказываются и другие предположения. Судя по тщательности изготовления, орнаментации, декору, им придавали большое

значение, и, по всей вероятности, как и другие предметы из кости, копоушки имели определенные магические свойства.

К ярким проявлениям художественной культуры финно-угорских народов относятся высокие односторонние гребни с зооморфными изображениями на рукоятях (рис. 1, *14-17).* В оформлении значительной коллекции, собранной на городище Иднакар, представлены исключительно изображения коней и конских головок, правда, некоторые из них напоминают быков. По внешним очертаниям они довольно однообразны (часто имеют вытянутую по вертикали прямоугольную или трапециевидную форму, спинки декорированы парными разносмотрящими головками коней), но совершенно схожих экземпляров среди них нет. Они различаются размерами, соотношением ширины и высоты пластины, зубцов и рукояти, степенью стилизации головок коней и изогнутости шеи по верхней линии спинки, определяющей форму гребня.

Рукояти многих гребней с одной или с обеих сторон покрыты гравированным орнаментом, небрежно и без определенной системы прочерченными линиями или заштрихованными полосками. Узоры орнамента составляют ряды заштрихованных треугольников, соединенных вершинами или основаниями, полоски вертикальной и горизонтальной насечки, ряды ломаных линий, маленькие кружочки с ямочками в центре в различных комбинациях, но все же гравировка чаще небрежна, как и на многих других изделиях, она просматривается лишь при внимательном разглядывании. Особенно выделяются несколько экземпляров. Выразителен гребень, прорезная спинка которого представляет собой композицию из обращенных друг к другу фигурок коней, опирающихся на вертикальный, расширяющийся к основанию стержень (рис. 1, *15).* Под композицией на обеих сторонах рукояти гравировкой нанесен геометрический орнамент. На одной -- заштрихованные полосы зигзага, сочетающиеся с ямками, на другой -дуговидные полосы, олицетворяющие в древнем искусстве водную гладь. Можно предполагать, что здесь нашли воплощение кони, выходящие из воды и опирающиеся на мировое древо или поддерживающие его. В этом сюжете исследователи усматривают условные обозначения трех сфер Вселенной[10].

Большой интерес вызывает еще один гребень, на рукояти которого прочерчены две нечеткие человеческие фигурки, объединенные перекрещенным оружием. Между ними четко выделена свастика знак плодородия. Под ними орнаментальная полоса, заштрихованная косой сеткой. В целом создается впечатление весьма динамичного сюжета сражающихся человекообразных существ (рис. 1, *12).* На рукояти еще одного гребня традиционной формы с коньковыми головками изображена стилизованная антропоморфная фигура с высоко поднятой головой, откинутой левой рукой и подогнутыми ногами.

Все гребни снабжены круглым отверстием, их могли носить в составе нагрудных, чересплечных и поясных украшений. На Иднакаре и Гурьякаре найдены небольшие пластины, в нижней части которых зубцы прочерчены, но не пропилены. В верхней части нанесен орнамент, а отверстие для привешивания стерто от продолжительного использования. Несомненно, подвески, имитируя гребень, выполняли функцию амулета-оберега. Эти вещи, как известно, имеют непреходящую ценность. В XIX - начале XX в. удмуртские женщины привешивали к поясу и нагрудным украшениям бронзовые гребешки, спинки которых тоже украшались разнонаправленными фигурками или головками коней.

Безусловно, оформление гребней не случайно, и несло определенную смысловую нагрузку. Как полагают исследователи, их могли использовать для гаданий, для благополучного разрешения от тяжелых родов. Велика была роль гребня и в свадебной обрядности, наиболее полно описанной по материалам русской

этнографии. Он связан, прежде всего, с волосами невесты, расчесывание которых перед венцом означало вступление в брак. Отношение к волосам как средоточию жизненной силы, по народным представлениям, обуславливало и соответствующее отношение к гребню. Волосы невесты, которым приписывалась особая продуцирующая сила, расчесывали, чтобы был хороший урожай[11]. Высказываются предположения, что гребень с вертикальными зубьями в древности выступал символом дождя, небесной влаги[12].

Стилизованный мотив парных конских головок воплощен и в навершиях *ложек,* отличающихся разнообразием форм, мягкими, плавными очертаниями. Особенно выразительна ложка с удлиненным углубленным черпачком и короткой рукоятью, завершающейся скульптурным изображением головки коня, найденная на городище Дондыкар. Встречаются и гравированные изображение коней и конских головок на пластинах-ребрах животных (лощилах).

Среди *антропоморфных* предметов высокое мастерство исполнителей воплощено в навершии вязальной иглы с искусно скомпонованным многоликим антропоморфным изображением (рис. 1, *22*). Две фронтально расположенные уплощенные мужские личины с удлиненным подбородком и усеченной головой размещены на одном уровне по цилиндрическому, несколько расширенному верхнему концу. Между ними в подтреугольном пространстве размещены еще две перевернутые вниз головой схематичные личины, с едва намеченными ямками глаз и рта.

Моделировка личин предельно проста: глаза и рот - круглые ямочки, расширенный книзу нос, слегка выделенный горизонтальным рельефом, вытянутая подтреугольная нижняя часть, возможно, означающая бороду. Однако они достаточно выразительны и производят впечатление кричащего человека: об этом говорят широко раскрытый рот и расширенные глаза. Интересна плоская ложка с длинной рукоятью, напоминающая фигуру человека. На расширенном конце рукояти аккуратно выполнены три маленькие ямки, по расположению которых можно воспроизвести личину.

Безусловно, с древними верованиями связаны многие *амулеты* из клыков и когтей медведя, зубов лисицы, лошади, - очевидно, это символы мужества, отваги, охотничьей удачи и обереги. К материалам, имеющим отношение к духовной сфере, относится и геометрический орнамент, украшающий многочисленные изделия из кости, однако семантика орнаментальных мотивов требует специального исследования.

Особое место в средневековой культуре финно-угорских народов, в том числе и удмуртов, занимали так называемые шумящие подвески, состоящие из плоской или объемной, гладкой или ажурной основы-щитка и прикрепленных к ней на цепочках колокольчиков, бубенчиков, изогнутых утиных/гусиных лапок. Тихий, слегка приглушенный звон привесок, издаваемый при движении, должен был отгонять силы зла, обеспечивать благополучие. Изображения коней, птиц на основах еще более усиливали их магические функции. Весь комплекс украшений свидетельствует не только о высоком мастерстве, но и об эстетических вкусах, характере верований, духовной культуре древнего населения, способности его кодировать в лаконичной знаковой системе сложную мировоззренческую информацию.

Анализ символов и образов, нашедших отражение в средневековом искусстве Удмуртии, показывает, что они формировались на протяжении многих тысячелетий. В различные эпохи складывались ведущие образы как форма выражения мировоззрения того периода. Поэтому в системе образов можно выделить несколько исторических пластов фольклорно-мифологической памяти.

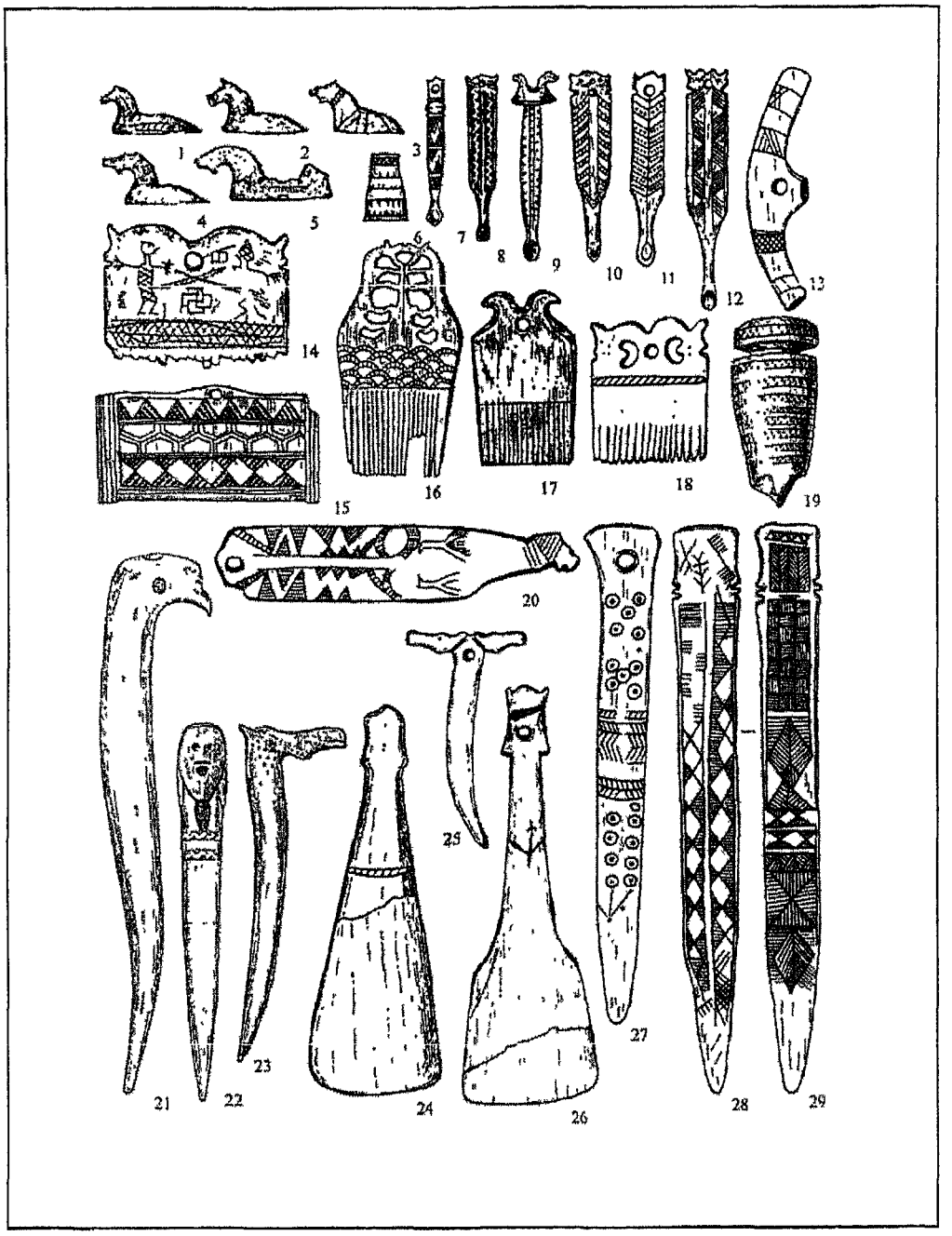
Как убеждают исследования многих поколений ученых, среди орнитоморфных и зооморфных наиболее древними могут быть признаны образы водоплавающих птиц, оленя-лося, ставшие символами эпохи неолита-энеолита и отражающие космологические представления древнего финно-угорского населения. В эпоху раннего железа широко распространяется изображение медведя. В средневековом искусстве удмуртов нашли отражение все эти образы, обнаруживается также образ летящей птицы, глухаря, голубя, рыси, но абсолютно преобладает образ коня, ставший концентрированным символом эпохи средневековья. Именно в нем сосредоточен целый ряд многоуровневых мифопоэтических изобразительных знаков-символов.

В целом по системе образов, стилистике изображений средневековое искусство удмуртов можно рассматривать в контексте развития искусства культового литья, наиболее яркие проявления которого обнаруживаются на Верхней Каме в I тысячелетии н. э. Сами образы и воплощенные в них символы едины. Но на Чепце крайне редки классические произведения со сложной системой образов, единичны фантастические изображения, в которых объединены черты различных существ. По всей вероятности, в начале II тысячелетия н. э. с утверждением новых форм экономики с развитым пашенным земледелием и процессами феодализации состав сюжетов, характерных для общества с высокой ролью присваивающего хозяйства, в прикладном искусстве сокращается, абсолютно доминирует образ коня, множественная природа которого ярко прослеживается в мифологии.

Наличие на средневековых памятниках образов, сложившихся в глубокой древности, никак не может свидетельствовать о сохранении семантики символов в полной мере. Скорее всего, в них отражены реликтовые верования древних периодов с новыми включениями. В дальнейшем многие элементы прослеживаются в традиционной культуре удмуртов вплоть до современности. Не случайно в последнее десятилетие коллекции образцов древнего искусства стали предметом большого интереса специалистов, создающих свои труды на основе творческого переосмысления традиций народного искусства, и особенно яркие примеры использования богатейших археологических материалов обнаруживаются в декоративно-прикладном искусстве.

В результате систематической работы ученых с народными мастерами в последние годы на ежемесячных выставках появляются многочисленные образцы высокохудожественных изделий с символикой, образами, сюжетами древнего искусства, которые органично вписываются в сегодняшний день. Богатейшее археологическое наследие используется в большей степени в традиционных направлениях: обработке дерева, бересты, ткачестве, гобелене, вышивке, соломке. Наиболее привлекательными и популярными оказались образы коня, лося, медведя, птицы с развернутыми крыльями, Мирового древа, матери Солнца *(Шунды-мумы)*.

Коллекции Иднакара явились основой возрождения утраченного искусства резной кости в Центре ремесел с. Алнаши мастером Ю.В. Конюховым. При изготовлении подвесок, брошей и диадем, кулонов и ожерелий он находит приемы лаконичного использования образов зверей и птиц из древнего искусства удмуртов, пермского звериного стиля. Многие его изделия практически являются копиями древних предметов, другие близки по форме, но отличаются декором, пропорциями. Скульптурные композиции созданы по мотивам, навеянным мифологическими преданиями и легендами.



К обработке кости и рога обратились мастера ряда Домов ремесел, и можно с уверенностью констатировать, что в косторезном искусстве Удмуртии утвердился уникальный стиль, органично сочетающий высокое искусство резьбы, мотивы и элементы декора, основанные на традициях Средневековья.

Значительным событием в культурной жизни Республики стали ежегодные конкурсы-фестивали садово-парковой скульптуры, проводимые в городах и районных центрах с использованием культурных ценностей древности. В последние годы расширяется изготовление украшений из цветных металлов в Глазове, керамических изделий в с. Алнаши, получает развитие кузнечное дело в пос. Игра. Выставки изделий декоративно-прикладного искусства, мастер-классы стали непременным атрибутом и украшением республиканских праздников, мастера Удмуртии неизменно завоевывают призовые места на международных, всероссийских, региональных конкурсах, фестивалях. В Центрах ремесел организована кружковая работа для детей по обучению их основам художественной обработки,

ознакомлению с традициями, опытом поколений для творческой деятельности. Таким образом, опыт поколений проявляется в современном культурном пространстве в новых условиях и формах.

Примечания

[1] *Косарев М.Ф.* Бронзовый век Западной Сибири. М.: Наука, 1981. С. 254-256.
[2] *Мартынов А.И.* О мировоззренческой основе искусства скифо-сибирского мира // Скифо-сибирский мир. Искусство и идеология. Новосибирск, 1987. С. 18.
[3] *Рыбаков Б. А.* Новые данные о культе небесного оленя // Восточная Европа в эпоху камня и бронзы. М., 1976. С. 57- 63; *Косарев М. Ф.* Западная Сибирь в древности. М., 1984; *Данилов О. В.,* 2001. Культ лося и оленя у финно-угорских народов (истоки и развитие) // Финно-угроведение. № 2. С. 36-56 и др.
[4] *Данилов О.В.* Указ соч. С. 53.
[5] *Владыкин В. Е.* Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. - Ижевск, 1994. - С. 131, 138-139.
[6] *Худяков М. Г.* Культ коня в Прикамье // Известия Государственной Академии истории материальной культуры (ГАИМК). Вып. 100. М. 1933. С. 251- 279; *Он же.* Культово-космические представления в Прикамье в эпоху разложения родового общества // Проблемы истории докапиталистических обществ. М - Л. 1934. Вып. 11/12. С. 76 - 97; *Голубева Л.А.,* Зооморфные украшения финно-угров // Свод археологических источников. Вып. Е1-59. М. 1979; *Рябинин Е. А.* Зооморфные украшения Древней Руси X-X1У вв. // Свод археологических источников. Вып. Е1 - 60. М.: Наука. 1981; *Владыкин В. Е.* Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. Ижевск, 1994; *Шутова Н. И.* Дохристианские культовые памятники в удмуртской религиозной традиции: Опыт комплексного исследования. Ижевск, 2001; *Иванова М. Г.* Мифологические мотивы в средневековой материальной культуре удмуртов // Удмуртская мифология. Ижевск, 2004. С. 20-28 и др.
[7] *Иванова М. Г.* Иднакар: Древнеудмуртское городище 1X-X1И вв. С. 162.
[8] *Арматынская О. В.* Орнамент резной кости чепецких городищ // Материалы исследований городища Иднакар 1X-X1Н вв. Ижевск, 1995. С. 84-97.
[9] *Грибова Л. С.* Декоративно-прикладное искусство народов коми. М., 1980, с. 137-138.
[10] *Владыкин В.Е.* Указ. соч. С. 94; *Шутова Н. И.* Указ. соч. С. 176.
[11] *Кондратьева О. А.* "Язык" гребни. К вопросу о семиотическом статусе вещи // Раннесредневековые древности северной Руси и ее соседей. Санкт-Петербург. 1999. С. 80-88; *Шутова Н. И.* Женское божество плодородия в духовной жизни финно-угров Приуралья // Об этнической психологии удмуртов. Ижевск, 1998. С. 27-35; *Она же.* Дохристианские культовые памятники в удмуртской религиозной традиции.
[12] *Голан Ариель.* Миф и символ. М., 1993. С. 14.

Маргарита Григорьевна Иванова, профессор, доктор исторических наук, институт истории, языка и литературы УрО РАН, г. Ижевск

Н.П. Лигенко

«БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТЬ ИХ БЫЛА БЕЗМЕРНА» - (КУПЕЧЕСТВО КАМСКО-ВЯТСКОГО РЕГИОНА).

На современном этапе тема благотворительности приобрела особую актуальность, привлекая пристальное внимание ученых и широкого круга общественности. Историография истории благотворительности в России освещена в ряде работ Г.Н. Ульяновой. Автор отмечает, что изучение проблемы началось на рубеже 1980-1990-х годов, когда сложились определенные тенденции и приоритетные направления: институциональное развитие филантропии, финансирование социальной сферы, биографические характеристики жертвователей и пациентов благотворительности. Ульянова отмечает интенсификацию процесса исследования (Власов П.В., Боханов А.Н., Гавлин М.Л., Щапов А.Н., Юркина И.Н., Бочанова Г.А., Горюшкина Л.М., Ноздрина Г.А.,

Ульянова Г.Н., Пастернак А.В., Семенова Ю.Е. и др.). Существенный вклад в расширение изучения проблемы внесла программа «Энергичные деньги», осуществлявшаяся С.-Петербургским отделением Института «Открытое общество» (Фонд Сороса) в сотрудничестве с центром развития некоммерческих организаций. В ходе дискуссий удалось определить научные подходы, выработать единый взгляд на отдельные дефиниции. Но тем не менее на страницах научной, научно-популярной, а особенно периодической литературы понятие «благотворительность», «филантропия», «меценатство» предстают в различных интерпретациях. Нам бы хотелось обратить внимание на дифференциацию этих понятий. Что касается «благотворительности», то во всех дореволюционных авторитетных энциклопедических словарях определение, в основном, совпадает. К примеру: «Благотворительность и является самым элементарным, непосредственным и добровольным актом помощи, которую оказывают неимущим частные лица и общество». В словарях, изданных в советское время, содержится иная интерпретация благотворительности. Так, в «Большой Советской Энциклопедии» отмечается, что «благотворительность представляет явление, свойственное лишь классовому обществу... социальная структура которого обуславливает хроническое пребывание определенной части общества в состоянии бедности и нищеты». На наш взгляд, благотворительность имеет самое емкое содержание, это собирательный термин, поскольку меценатство и филантропия – это тоже акты благодеяния. Однако последние два понятия, относясь к благотворительности, содержат еще и свое наполнение. Понятие «меценатство» имеет древнее происхождение, получившее название от имени Мецената (родился между 74–76 г. – 8 до н. э.) – римского государственного деятеля, покровителя науки и искусства. Филантропия (греческое слово, в переводе – люблю и человек) это помощь сирым, калекам и убогим, как сказано в Большой Советской Энциклопедии, помощь неимущим, благотворительность.

Для конца XIX– начала XX в. с организацией ассоциированного капитала, с активизацией благотворительной деятельности, особенно в российской провинции, расширяется сфера благотворительности. Сложилось мнение, что на конец XIX–начало XX вв. приходится особый этап российского предпринимательства, отмеченного чувством созидательного энтузиазма и патриотизма. Благотворительность по своему размаху и идейной направленности, объемам вкладов, формам организаций претерпевает значительные изменения, непосредственно связанные с развитием экономики, социальной структуры общества, его образованности, культуры и т.д. Купечество начинает благоустраивать за свой счет города, строить общественные здания, больницы, школы, клиники, храмы и т. д. Меценатская деятельность также расширяет свои границы. Предприниматели, отличающиеся высокой внутренней культурой, собирают большие библиотеки, коллекции, организуют художественные галереи, строят театры, музеи, реставрируют памятники искусства, основывают учебные заведения. Благотворительная деятельность трансформируясь и наполняясь новым содержанием, превратилась в разветвленную сеть, включающую в себя государственные и частные организации, а также личные проявления. Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что у благотворительной деятельности купечества Камско-Вятского региона было 4 этапа.

В конце XVIII – 50-х гг. XIX в. (I этап), в период первоначального накопления капитала, когда купечество только еще шло к большим капиталам, акты благотворительности носили скорее личный характер, были эпизодическим явлением, касались храмосозидания и просвещения, производились главным

образом купцами наиболее развитых торговых центров – городов Елабуги и Сарапула.

В 60–70-е гг. XIX в. (II этап) накопление капиталов, образование торговых домов, возрастание культурного уровня позволило создать первые благотворительные комитеты. Наряду с эпизодическим, благотворительность приобретает постоянный, планомерный характер. Первые благотворительные общества были созданы елабужскими купцами. В начале 70-х гг. XIX в. образуется первый **"Благотворительный братьев Д.И. и И.И. Стахеевых комитет"**, владевший капиталом более 2 млн. рублей, проценты с которого «шли на устройство церквей и текущие дела благотворительности по заявлениям и просьбам нуждающихся» не только Прикамья, но и всей России. В Елабуге на средства комитета содержались Александрийский детский приют, женская богадельня, дом призрения неимущих обоего пола и мальчиков-сирот, дом труда..

В 80–90-е гг. XIX в. (III этап) с концентрацией и индустриализацией производства, образованием ассоциированного капитала благотворительность отличается более крупными вкладами и появлением широкой сети различных благотворительных организаций. В 90-е гг. XIX в. создается **"Фонд имени Стахеевых"** (благотворительность в размере до 1 млн. в год.) Елабужским купцом 1-й гильдии Ф.Г. Черновым был создан **"Благотворительный Черновский комитет"**, проценты с капитала которого жертвовались на устройство храмов в инородческих приходах. На его средства было построено в регионе свыше 23 храмов. Начинает проявлять активность в создании благотворительных обществ, наряду с елабужским, сарапульское купечество, а также возрастают количество и размеры личных пожертвований.

В 1900–1917 гг. (IV этап) с образованием коллективных, обезличенных капиталов в различных его формах происходит процесс сращивания торгово-промышленного капитала с различными кредитными учреждениями. Соответственно и меняются приоритеты в благотворительной деятельности, на первый план выходят наука и просвещение, культура, становятся более разнообразными формы благотворительных обществ. С созданием стахеевского концерна **"Иван Стахеев и К°"** в 1904 г. благотворительная деятельность приобрела широкие общероссийские масштабы – пожертвования исчислялись миллиардами руб., а первостатейные купцы региона вошли в элиту предпринимательского слоя России. Деятельность концерна Стахеевых и семьи Рябушинских становится символом предпринимательства новой эпохи России. Благотворительность их была безмерна. В начале XX в. «Товарищество Стахеевых» начало претворять выношенную ими идею об учреждении обширного народного политтехникума. Стахеевы вошли в самое крупное в России издательство, которое поставило задачу открыть массу отделений в самых глухих уголках России. Кроме того, «Товарищество» приняло главное участие в устройстве первого Всероссийского телеграфного агентства с чрезвычайно большой организацией, с собственными телефонами и телеграфными линиями. Ставилась задача оснастить их оборудованием по последнему слову техники. При содействии «Товарищества» было также учреждено «Общество распространения образования», целью которого была финансовая поддержка народных образовательных курсов и реального училища, организованных Черняевым в Петербурге.

В каждом городе была своя индивидуальная сеть благотворительных организаций и свой характер частных пожертвований. Нельзя не отметить, что купечество Камско-Вятского региона участвовало во всех видах благотворительных организаций. Среди жертвователей неизменно встречаются

фамилии Стахеевых, Ушковых, Александровых, Смагиных, Гирбасовых и т.д. Причина щедрых пожертвований, тяжелым трудом накопленных капиталов, коренится в сословном купеческом менталитете: высокая внутренняя культура лучших представителей купечества, уходящая корнями в христианство, глубокая их религиозность, патриотизм, с одной стороны, тщеславие, возможность получить чины, почетные должности, желание замолить грехи и т. д. – с другой. Какими бы ни были мотивы (хотя и это очень важный факт), купцы оставили богатое наследство. Уездные города края, с любовью обустроенные, – это детище местного купечества. Оригинальные, непохожие друг на друга деревянные и каменные купеческие особняки – памятники зодчества, торговые площади, соборы, монастыри, банки, школы, гимназии, училища, приюты, а также водопроводы, средства связи, электрическое освещение, многое, что нужно было для жизни города и деревни, было создано с участием купечества края.

Исследователи считают, что наряду с крестьянством, купцы в гораздо большей мере, чем другие слои общества, сохраняли самобытные черты, несли в себе ценности русского национального сознания и русской культуры. Суть российской православной этики заключалась в преобладании духовно-нравственных мотивов жизненного поведения над материальными. Идея «греховности богатства» преодолевалась через обращение его на пользу людям в виде широкой благотворительной деятельности. Опыт предпринимателей, вырабатывавшийся столетиями, был сконцентрирован в этических нормах, опубликованных в 1887 г. И.Е. Зегимилем в отдельной книге под названием: «Необходимые правила для купцов, банкиров, комиссионеров и вообще для каждого человека, занимающегося каким-либо делом». Все его положения основаны на христианских заповедях: «Работайте сами, то, что вы можете сделать сами, не давайте делать другим. Держите всегда данное слово. Относитесь к вашему делу с полным усердием, чем бы вы ни занимались. Трезвость и выдержанность. Всякое дело основано на доверии, поэтому вы должны всеми силами стараться снискать себе полное доверие тех, с которыми вам приходится иметь дело. Главное честность и добросовестность. Соблюдайте экономию в ваших личных расходах, живите лучше ниже ваших средств, чем выше».

По-видимому, нравственная основа личности, воспитание, жизненные ситуации, семейные традиции, интересы окружающей среды – все это повлияло на выбор направленности благотворения: храмосозидание, филантропия и просвещение были характерны для Стахеевых, Бодалевых, просвещение, меценатство - для Ушковых и Александровых, храмосозидание и всевозможного рода пожертвования церковному причту – для Черновых, Смагиных, Бахтияровых, Калашниковых, просвещение, строительство учебных заведений – для Ижболдиных, Ирисовых; филантропическая деятельность – для Колчиных, Созыкиных, Курбатовых, Смагиных.

Так, на свои личные сбережения (полумиллионный дар), Глафира Федоровна Стахеева построила монументальное здание для елабужского епархиального училища «с дивным по своему благолепию и красоте Васильевским училищным храмом». Глафира Федоровна, как и все Стахеевы, не бросила на произвол судьбы свое детище, она неустанно участвовала во всех его мероприятиях, ежегодно приносила училищу щедрые дары для удовлетворения его различных нужд, кроме того, ежегодно делала взносы за беднейших воспитанниц училища, среди которых обучались девушки и из удмуртской среды. Только благодаря ей многие девушки смогли закончить училище.

В российских кругах очень богатым фабрикантом слыл Константин Капитонович Ушков, брат Петра Капитоновича. Предполагалось, что свое по-

ложение он упрочил, женившись на дочери фабриканта Кузнецова, соучредителя известной крупной, процветающей фирмы Губкина-Кузнецова, специализировавшейся на чайной торговле. «Среди директоров фирмы был богатый купец Ушков, – описывает свое впечатление известный режиссер В.И. Немирович-Данченко от встречи с Константином Капитоновичем. – В кабинете – подлинный Рембрандт, в зале пол обложен перламутровой инкрустацией... Сам Ушков являл из себя великолепное соединение простодушия, хитрости и тщеславия...». Не расходится с мнением В. И. Немировича-Данченко в своих высказываниях и П.А. Бурышкин, подчеркивая, что Константин Капитонович «был очень богат, интересовался театром и вообще искусством и считался большим меценатом». Представители третьего и четвертого поколения Ушковых жили в Москве и Петербурге, были образованными одаренными людьми, тяготели к искусству и нередко роднились с виднейшими людьми искусства. Дочь Константина Капитоновича была женой знаменитого дирижера С.А. Кусевицкого, сын Михаил Константинович был женат на известной балерине Балашовой.

На страницах периодической печати появились следующие сведения: «Михаил Константинович, как говорили, миллионер Ушков, купил у «водочника Смирнова» особняк на Пречистенке (ныне Кропоткинская улица) для своей жены балерины Балашовой. После того, как балерина эмигрировала за границу, московский особняк, «купеческий ампир», был отдан для студии прибывшей из Парижа Айседоре Дункан. В то же время, по великой случайности, балерина Балашова приобрела оставленный А. Дункан парижский особняк». Не уступил в проявлении знаков внимания к своей жене Зинаиде и Алексей Ушков. В 1906 г. в ее честь, по проекту талантливого архитектора К.Л. Мюфке было построено великолепное здание, «нарядный двухэтажный особняк с круглым эркером, большими прямоугольными окнами, серебристым куполом, а внутри с изображением фантастических зверей на стенах, птиц с распростертыми крыльями, с причудливыми витражами», которое позднее было передано земству. Ныне в этом, одном из красивейших зданий г. Казани, располагается национальная библиотека Республики Татарстан.

Не обидели крупные елабужские предприниматели своим вниманием и удмуртские деревни, жертвуя большими суммами личных сбережений. Вот далеко не полный перечень «стахеевских» церквей. В 1868 г. «тщанием елабужского купца И.И. Стахеева» была построена каменная церковь в с. Умяк Петропавловской волости, в с. Удаловское – Петро-Павловская церковь, а на средства брата – Дмитрия Стахеева - в 1875 г. она была отремонтирована: покрыта железом, заново обновлены иконостас и все иконы. Иконостас церкви Николаевской с. Новопоселенного устроен на пожертвования И.Г. Стахеева. На средства Елабужского комитета для распределения процентов с капитала, пожертвованного почетным гражданином И.И. Стахеевым, на месте ветхого храма в с. Перевозинском была построена в 1880 г. Казанско-Богородицкая единоверческая церковь, а также в 1886 г. – Богоявленская единоверческая в с. Сарсак Больше-Кибьинской вол. В 1886 г. на средства братьев Ивана и Дмитрия Стахеевых построена новая каменная Покровская церковь в с. Покровском. Известно, что Федор Прохорович Гирбасов издал «Жития Святых», пожертвовав 200 руб. на «издание книг для просвещения вотяков Елабужского уезда»». Елабужский купец П.Ф. Гирбасов приобрел для церкви с. Ключевки необходимые предметы: серебряное в бархатном переплете евангелие и серебряно-позолоченное кадило общей суммой в 150 руб.; крестьянская девица поч. Боголюбского Р.А. Кропачева для церкви с. Алнаши приобрела для иконы преподобного Серафима «медно-позлащенную ризу» (80 руб.); прихожане

с. Алнаши и дер. Ромашкиной совместными усилиями приобрели для церкви икону (85 руб.) и т. д. Таким образом, поступали пожертвования не только от купцов, а также и от представителей других сословий. На средства П. К. Ушкова в Алнашской волости был построен курорт Варзи-Ятчи. Целью сооружения лечебницы была необходимость лечения на водах больной матери предпринимателя. Позднее, П.К. Ушков передал курорт Елабужскому земству. Некоторые старожилы склонны считать, что здания Удмурт-Гондыревской, Колтамакской, Ятцазской, Вознесенской, Лебедевской и ряда других школ построены также на средства Ушковых.

Наряду с фундаментальными вложениями в строительство храмов, производимыми крупными предпринимателями, происходил массовый поток добровольных пожертвований на развитие церкви среди сарапульских предпринимателей. Складывается впечатление, что и купцы «средней и мелкой руки» не оставляли без внимания ни одну из церквей. К примеру, из рапорта причта Покровской церкви г. Сарапула от 13 января 1910 г. известно, что сарапульский купец М.М. Кузьмин пожертвовал 2 тыс. руб. на колокол и 320 руб. на престольное Евангелие в серебряном окладе; сарапульский купец В.Л. Смагин – 1600 руб. на колокол и 730 руб. на серебряную ризу для иконы св. апостолов Петра и Павла; сарапульский купец И.Н. Михеев «соорудил серебряную ризу для иконы «всех святых» стоимостью в 680 руб.».

Сарапульское купечество неустанно проявляло внимание к развитию сети учебных заведений. 1 июля 1898 г. в г. Сарапуле учреждается «низшая ремесленная школа «имени потомственного почетного гражданина Ижболдина» с учебным кожевенным заводом при ней. Школа была выстроена усилиями сыновей Д.Г. Ижболдина, который посмертно завещал 30 тыс. руб. на строительство «какого-либо благотворительного учреждения». «Г. Сарапул, – писал Д.Г. Ижболдин, – как крупный центр хозяйственного производства, весьма нуждается в опытных и умелых мастеровых по кожевенному, сапожному, слесарному и др. ремеслам». Сарапульский купец 2-ой гильдии Сергей Иванович Бодалев был одним из учредителей «Сарапульского об-ва вспомоществования учащимся высших учебных заведениий, попечителем «Вдовьего дома У.С. Курбатова», постоянным члбеном комитета «Дома инвалидов».

Казанский (ранее сарапульский) 1-й гильдии купец, Устин Саввич Курбатов «устроил за свой счет в г. Сарапуле» благотворительные заведения»: 1) приют для 50 малолетних девиц; 2) родовспомогательное заведение на 5 кроватей; 3) при нем больницу на 10 кроватей. Нижегородский 1-й гильдии (бывший сарапульский) купец. Иван Саввич Колчин в г. Сарапуле «на собственный счет» построил богадельню на 20 чел. стоимостью в 20 тыс. руб.; на содержание призреваемых определил процент с суммы в 30 тыс. руб., вносимой им в сарапульский Общественный банк. За благодеяния ему было присвоено звание «Почетный гражданин г. Сарапула», а богадельня названа его именем. По завещанию на средства бирского (ранее сарапульского) купца **Василия Лукича Смагина** в г. Сарапуле был основан дом инвалидов.

Сарапульский купец А.И. Созыкин в своем духовном завещании, выделяя значительную долю капитала, просил: «создать на Воткинском заводе богадельню для безвозмездного призрения людей престарелых, безродных, а также неспособных к труду, обоего пола и православного вероисповедания, а также старообрядцев». Акт добровольного вкладывания капитала на содержание «Воткинской богадельни имени А.И. Созыкина», а также других воткинских церквей был поддержан сарапульским купцом 2-й гильдии В.И. Калашниковым. Он пожертвовал на оснащение необходимым инвентарем церкви при Созыкинской

богадельне и на приобретение священнических и диаконских облачений, облачений на престол и жертвенник, икон и киотей для икон сумму в 300 руб., а также ежегодно выделял для поддержания церковного хора от 100 до 300 руб. В 1900 – 1905 гг. «содержал на свои средства одного баса при церковном хоре воткинского Благовещенского собора». Каждый месяц певец получал жалованье от Калашникова: 8 – 10 руб. Сумму в 608 р. 91 к. купец пожертвовал на «благоукрашение церкви» при созыкинской богадельне: окраску масляною краскою внутренних стен и потолка в домовом богаделенском храме и за стенную живопись на них, принося их как «добровольную жертву храму». Таким образом, общая сумма затрат, произведенная Василием Ильичем на 1913 г., составляла 2800 руб.

Малмыжские купцы основали телеграф в Малмыже на один год раньше, чем в губернском центре Вятке. При установлении телеграфной связи между Новым Мултаном и Селтами значительные пожертвования внес предприимчивый удмуртский купец Иван Антонович Ирисов. Являясь членом уездного земства, он принимал активное участие во всех благотворительных мероприятиях общественности. Особое внимание он проявлял к развитию просвещения среди удмуртского народа. При его участии была построена Ново-Мултанская земская школа. Известно, что он внес 25 тыс. руб. на основание Ново-Мултанской вотской учительской семинарии, на пожертвованные им капиталы был построен учебный корпус семинарии, не без его участия основана Селтинская земская больница. Купец **К.М. Пафнутьев** в 1865 г. положил начало Малмыжской городской публичной библиотеке. Он пожертвовал на благо общественного пользования 300 томов.

Таким образом, вкладывая капиталы в развитие торговли и промышленности, купцы немалую долю прибыли определяли на благотворительные акции: медицину, просвещение, храмосозидание и содержание церквей, создание домов для инвалидов, престарелых, бездомных. Постоянное внимание к «делам насущным» односельчан оказывало благоприятное воздействие на материальную и духовную жизнь людей, являлось серьезной поддержкой развития просвещения и утверждения православия. Просветительские усилия купеческих меценатов и филантропов не прошли бесследно и во многом содействовали культурному сближению верхних и нижних слоев общества, формированию новой культурной общности образованных людей. Купечество к концу XIX в. стало эпицентром общественно-экономической и культурной жизни провинции.

Литература, источники

1. Ульянова Г.Н. Изучение истории и благотворительности в России: тенденции и приоритеты (1989–2002 гг.) // Благотворительность в России 2002. - С-Пб., 2003.
2. Энциклопедический словарь Русского Библиографического Института «Гранат». - М.,1937.С. 8.
3. Большая Советская Энциклопедия. - М., 1927. Т. VI. С. 466.
4. Большая Советская Энциклопедия. - М., 1974. Т. 16. С. 200.
5. Большая Советская Энциклопедия. 3-е изд. - М., 1977. Т. 27. С. 388.
6. Афанасьев В. Г., Соколов А. Р. Благотворительность в России: Историографические аспекты проблемы. - СПб., 1998.
7. ВГВ, 1904, № 13.
8. ВГВ, 1904, № 13.
9. Зайцева И. Н., Самарцева Г. И. Православные храмы Удмуртии. - Ижевск, 2000. С. 11
10. Энциклопедия купеческих родов. С. 229.
11. Зегимель И.Е. Необходимые правила для купцов, банкиров, комиссионеров и вообще для каждого человека, занимающегося каким – либо делом. - СПб., 1881. С.3–22.
12. ВЕВ, 1906, № 43; 1908, № 43.
13. Бурышкин П. Ушковы //1000 лет русского предпринимательства... С. 425, 426.

14. Шнейдер Ш. Встречи с Есениным. М., 1965. С. 20–21; Советская женщина, 1982, № 8. С. 34; Национальная библиотека Татарстана. - Казань, 1997. С. 11.
15. Бурышкин П. Ушковы //1000 лет русского предпринимательства... С. 425, 426.
16. ЦГА УР, ф. 245, оп. 4, д. 93, л. 43.
17. ЦГА УР, ф. 245, оп. 4, д. 98, л. 147.
18. ЦГА УР, ф. 245, оп. 4, д. 96, л. 26, 57.
19. ЦГА УР, ф. 245, оп. 4, д. 25, л. 91.
20. ГАКО, ф. 582, оп. 29, д. 107, л. 9; оп. 52, д. 42, л. 35.
21. РГИА, ф. 1288, оп.5 I , д. 3 а, л. 207; ЦГА УР, ф. 245, оп. 1, д. 5137, л. 1–11; д. 3290, л. 3.
22. РГИА, ф. 741, оп. 1, д. 405, л. 2, 16; ф. 1152, оп. 12, д. 266; ф. 20, оп. 4, д. 4743, л. 12, 33-34.
23. Удмуртская Республика: Энциклопедия. - Ижевск, 2004.с. 205.
24. АОА г. Сарапула, ф. 76, оп. 1-оу, д. 6-оу.
25. АОА г. Сарапула, ф. 76, оп. 1-оу, д. 6-оу.
26. Семибратов В. «Малмыжские меценаты»//Кировская правда, 1992, 23 июня. С.

Лигенко Нелли Павловна, доктор исторических наук в.н.с. НИИ ИЯЛ УРО РАН (г. Ижевск)

Н.А. Лещинская

К СЕМАНТИКЕ «ДВОЙНОЙ СПИРАЛИ» КАК ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ЭЛЕМЕНТА ВЯТСКОЙ МЕТАЛЛИЧЕСКОЙ ПЛАСТИКИ I ТЫС. Н.Э.

Предметный мир традиционных культур полиинформативен, функционируя, по замечанию А.К. Байбурина, в большинстве случаев и как «текст», и как «символ». Археологические методики исследования позволяют с большой долей достоверности считывать «текстовую» информацию о функциональной направленности вещи, этнической, социальной, хронологической, половозрастной и другими характеристиками предмета. Наибольшую сложность вызывает понимание знаковой сущности древней вещи дописьменной культуры, прежде всего, в связи с утраченным соответствующим ей по времени мифо-ритуальным контекстом. Однако без попытки проникновения в символический мир древних культур мы лишаемся всякой возможности понимания духовных истоков человечества. В этом плане несомненный интерес представляют орнаментальные композиции металлических украшений костюмного комплекса – своеобразные коды для выражения мировоззренческих смыслов традиционной культуры.

Вятские археологические культуры характеризуются ярким, выразительным комплексом бронзовых украшений, чье своеобразие проявляется в комбинациях форм и орнаментальных элементов.

Одним из распространенных элементов композиционного сюжета выступал знак S-овидной (двойной) спирали, демонстрирующий устойчивое воспроизведение в вятских материалах на протяжении всего I тыс. н.э. и встречающийся в этнографических костюмах пермских и поволжских финнов.

Рассмотрим корпус вятских источников по нескольким позициям.

I. Структурно-композиционная локализация «двойной спирали» в орнаментации предметов.

1. «Двойная спираль» - как основной орнаментальный элемент:

- перстни с щитком в виде S-овидной спирали: крупная плоская спираль с *перпендикулярным разворотом к линии кольца* (рис.1-1); небольшая спираль по линии кольца (рис.1-12-14); 3-4 спирали перпендикулярно плоскости кольца, иногда дополненные шумящими лапчатыми привесками (рис.1-15,16).

- «очковидные» подвески простые или с шумящей гарнитурой из 3-4 лапчатых привесок, реже колокольчиков, соединенных со спиралевидной основой через кольца. В орнаментации дополнительно использовались шнур, ложное витьё и зернь (рис.1-24-26). Подвески входили в обувные наборы.

2. «Двойная спираль» - как дополнительный элемент орнаментальной композиции:

2.1. Структурирующая основа композиции – круг:

- застежка-сюльгама с плоским литым кольцом, орнаментированным жгутом. «Усики» имитированы двойной спиралью (рис.1-9).

- застежки, где двойные спирали расположены по внешнему кругу орнаментального поля: плоское литое кольцо с рельефными валиками, орнаментированными насечками (ложный жгут) (рис.1-3); кольцо со шнуровым орнаментом по внутреннему и внешнему кругу (рис.1-23); объемное гладкое кольцо (рис.1-4).

- шумящие подвески. Внутреннее орнаментальное поле состоит из 2-3 кругов, множества поперечных спиц, с крестообразным или умбоновидным украшением центра. Ажурность орнамента подчеркивается использованием ложновитого жгута. Двойные спирали идут по внешнему кругу основы подвески (рис.1-17).

2.2. Структурирующая основа композиции – прямоугольник:

- двойная спираль заполняет внутреннее поле узкой горизонтально-вытянутой прямоугольной рамки, ограниченной ложновитым шнуром, ромбическими или треугольными петлями. Шумящая основа: привески-лапки или колокольчики (рис.1-21).

- внутреннее поле широкой прямоугольной рамки состоит из вертикальных гладких полос, срединной горизонтальной линии со шнуровым орнаментом. Вверху и внизу продольные линии из двойных спиралей. Шумящую основу составляют стилизованные лапчатые привески (рис.1-18).

2.3. Арочные подвески:

- шумящие подвески со сложным композиционным сюжетом. Под ажурной полусферой в первой орнаментальной зоне расположены кольца, крестовидный орнамент, во второй зоне – коньковые изображения, в третьей – сочетание двойных спиралей и вертикальных полос. Шумящая основа: привески-лапки, колокольчики, соединительные стержни (рис.1-19).

- литая арочная застежка с двойными спиралями по внешнему краю. В основании арки две стилизованные птицевидные фигуры. Дополнительный орнаментальный прием – жгут (рис.1-8).

2.4. Коньковые подвески:

- литое, плоское изображение конька с использованием шнуровой орнаментации, насечек. Двойная спираль фиксирует основание ног лошади (рис.1-10).

- биконьковая шумящая подвеска. В основании – квадрат, наверху которого две противоположно направленные лошадиные головы, в основании – шумящие стилизованные лапчатые привески. Основной прием украшения – шнуровая орнаментация. Двойная спираль лежит в основании шеи, ноздрей лошади, на внешней стороне квадрата (рис.1-27).

2.5. Шейное украшение в виде бронзовой литой гривны с треугольным сечением, рельефным, спиралевидным, ложновитым орнаментом. Двойные спирали окаймляют нижнюю грань гривны (рис.1-6).

2.6. Структурной основой композиции выступает овал, внешняя сторона которого украшена 2-4 двойными спиралями:

- стилизованные литые лапчатые пронизки, очертания которых подчеркнуто шнуровым орнаментом (рис.1-20).

- литая подвеска с рельефными валиками и розеткой из полуовалов в центре (рис.1-2).

II. Общая характеристика комплекса украшений с S-овидной орнаментацией. Основываясь на хорошо разработанной хронологии вятских древностей I тыс. н.э. (Лещинская Н.А., 1995) можно констатировать, что наиболее ранний комплекс украшений с S-овидной орнаментацией оформляется в конце I – начале III в. н.э. (ошкинский этап худяковской культуры – вятского локального варианта пьяноборской общности) (рис.1-1-10). При этом изделия, где спирали выполнены в прорезной технике (рис.1-5), широко распространены по всей территории пьяноборской общности (Пшеничнюк А.Х., 1986, рис. 6-27, 31, 34; Агеев Б.Б., Мажитов Н.А., 1986, рис.10-6,7,11; Васюткин С.М., Калинин В.К., 1986, рис.5-27, рис.12-14; Генинг В.Ф., 1970, табл.II-13, 15). В этом же ареале встречаются перстни, бляшки с крупной литой спиралью (рис.1-1) (Голдина Р.Д., 2003, табл.447-13; 709-14). В вятских памятниках использование S-овидной спирали чаще характерно для застежек (рис.1-3,4,8,9). Оригинальными вятскими изделиями со спиралью выступают коньковые подвески (рис.1-10), нагрудные бляхи с изображением коньков (Лещинская Н.А., 2000, рис.31-6), гривна (рис.1-6). Прямоугольные бляхи-накладки (рис.1-7), появляясь в этот период, бытуют активно в III-V вв. н.э.

Хронологически ранний пласт украшений с S-овидной спиралью в Волго-Камье зафиксирован в кара-абызских материалах IV-III вв. до н.э. на зооморфных изображениях (Пшеничнюк А.Х., 1976, рис.6-15; его же, 1993, рис.4-5; Овсянников В.В., 2006, с.175, рис.3). Истоки элемента просматриваются в ананьинское время. Особенно часто двойная спираль зафиксирована в волжской группе ананьинских памятников на кельтах, накладках, бляшках (Патрушев В.С., Халиков А.Х., 1982, табл.51-8а, 64-12, 72-26,2в, 120-2а). Импульсом к формированию местной традиции могли стать изделия с S-овидными изображениями скифо-сарматской ойкумены (Степи европейской части СССР..., с.408, табл.102-А63, 106-В13, 115-12).

Второй хронологический всплеск распространенности использования S-овидной спирали на вятских украшениях – IV-V вв. н.э. (азелинский этап позднепьяноборского времени). Комплекс из многочисленных категорий украшений (рис.1-11-21), на фоне единичных случаев находок с этим элементом на других территориях Приуралья и Поволжья, можно рассматривать как стилистическую особенность металлической пластики памятников азелинского типа.

В VI-VII вв. ассортимент изделий с двойной спиралью сокращается (застежки, перстни), но стилевое решение остается прежним (рис.1-22,23). В IX-XI вв. двойная спираль – основа очковидных подвесок обувных наборов (рис.1-24-26), которые в этот период широко распространены от Евразийского Северо-Востока до земель поволжских финнов. Оригинальна для Вятки в этот период биконьковая шумящая подвеска (рис.1-27), декорированная в стиле украшений волжских финнов, у которых в IX-XIII вв. двойная спираль встречается на древнемарийских, муромских ажурных застежках (Павлова А.П., 1996).

Большинство вятских предметов с использованием двойной спирали в орнаментации является частью женского костюмного комплекса – нагрудные, обувные украшения, перстни. В мужских погребениях встречаются чаще перстни, редко – застежки. Находка шумящей круглой подвески (по типу рис.1-17) в богатом воинском захоронении Тюм-Тюмского могильника (п.36) могла быть даром

от женщины, учитывая, что подвеска находилась в меховом чехле, который был прикреплен к поясу (Ошибкина С.В. Отчет за 1970 г.). По мере замены в позднем средневековье, новом времени металлических украшений костюма вышивкой S-овидный знак часто встречается как элемент орнамента чувашского, марийского, мордовского, бесермянского, удмуртского этнографического женского костюма. По исследованиям Л.А. Молчановой у удмуртов S-образный знак использовался в вышитых бордюрах на подолах, манжетах рубашек, косынках «куиньсэрго», нагрудниках «кабачи», в окаймляющих полосах сумок для переноски тяжестей «ныпьет» (Молчанова Л.А., 1999, с.41).

III. Семантическая составляющая. Двойная спираль как орнаментальный элемент вятской металлической пластики, демонстрируя устойчивую повторяемость во времени, вряд ли несла в себе только эстетическую нагрузку, но содержала и скрытое смысловое значение. В мировых мифологических системах знак спирали, в том числе двойной, полисемантичен и сложен. Он представляет собой силы Солнца и Луны (увеличение и уменьшение их силы), изменение, последовательность природных ритмов, единство двух противоположностей (мужского и женского начала, жизни и смерти), бинарный принцип осевой симметрии. Безусловно, в каждой культуре смысловая нагрузка символов определялась собственным опытом позиционирования этноса в окружающем мире, включая духовные, социальные, экономические практики жизнедеятельности.

S-овидная спираль на вятских изделиях чаще всего включалась в несложные орнаментальные композиции, где на первый план вероятно выходила бытовая, общественная, социальная семантическая значимость символа и завуалирована космологическая. Структурной основой большинства изделий выступал круг, S-овидная спираль по внешнему полю усиливала солярную символику изделий, возможно дополняя ее идеей цикличности солнечной активности. Дополненные шумящей гарнитурой из лапчатых привесок – идеограммах водоплавающих птиц – символов влаги, дождя, воды – эти украшения маркировали одну из важных для функционирования этноса идею плодородия, воспроизводства жизни. Эта же идея воплощалась в популярных на Вятке в первой половине I тыс. н.э. стилизованных лапчатых пронизках (рис.1-20), каплевидных подвесках (рис.1-2) с S-овидными элементами. Учитывая, что на Вятке в металле воплощен образ, скорее всего, домашней утки, то оправданы замечания ряда исследователей по заключенному в этом образе символу благополучия, семейного счастья и домашнего очага.

Нет необходимости доказывать и солярную символику коньковых подвесок или их изображений. Вятские материалы отличаются большим стилевым разнообразием этого образа. При этом два стиля, характерные для первой половины I тыс. н.э., имеют местное происхождение (рис.1-10; Лещинская Н.А., 1995, рис.8-23; 11-16; 12-9). Из них только плоские коньковые подвески с наибольшим распространением во II-III вв. н.э. имеют S-овидную спираль. В данном случае ее можно рассматривать как стилизованный знак более древнего архетипа «лося-оленя». Появление его на самых ранних в Прикамье изображениях коня есть форма переноса солярной символики образа лося-оленя эпохи присваивающего производства на его эквивалент – коня эпохи производящего хозяйства. Вновь S-овидная спираль в сочетании с образом коня появляется в IX-XI вв. на биконьковой шумящей подвеске, выполненной в технике и стиле поволжско-финских украшений (рис.1-27). Именно в этом этнокультурном ареале на украшениях двойные головки коней или дополнялись S-овидной спиралью, или полностью заменялись ею, что говорит об эквивалентности знаковой сущности образа коня и спирали (Павлова А.Н., 1996). Парные

изображения головок коня или двойной спирали большинство исследователей связывают с развитием близнечного культа или с идеей противоборства и единства противоположных начал Вселенной (Павлова А.Н., 1997, с.10-11; Молчанова Л.А., 1999, с.120-121).

В V в. н.э. большое распространение у вятского древнепермского населения получают шумящие подвески с узкой прямоугольной основой и двойными спиралями во внутреннем поле (рис.1-21). Они выступают как самостоятельные нагрудные украшения женского костюма или прикрепляются к нижней стороне прямоугольных сложных нагрудников. Многократно повторяющиеся изображения спиралей, лапчатые привески символизировали идею плодородия, благополучия. Прямоугольная форма, по аналогии с контуром дома, культовой постройки, усадьбы, поля, могла означать сферу «своего» защищенного пространства. Форма усиливала обереговую функцию украшения, с помощью которого устанавливалась символическая граница между внутренним и внешним миром, блокировался канал связи между «своим» и «чужим». Вероятно неспроста все известные древние нагрудники, пластинчатые и составные имели прямоугольную форму. Даже в том случае, когда нагрудное украшение состояло из нескольких отдельных подвесок, они располагались так, что формировали контур прямоугольника. Говоря об обереговых функциях, присущих большинству украшений, нельзя не отметить и такой распространенный орнаментальный прием как шнур, окаймляющий вятские изделия одной или несколькими замкнутыми линиями. Одна из вероятностных смысловых нагрузок этого элемента – окружая, защищать от вредных сил (Викторова В.Д., Краева О.В., 2007, с.168).

Среди украшений самой лаконичной орнаментацией отличаются перстни с щитком в виде двойной спирали. В отличие от других категорий украшений, за небольшим исключением входящих в женский костюмный комплекс, перстни в равной мере встречены как в женских, так и мужских погребениях. Вероятно, более значимый семантический смысл заключался в идее взаимосвязи, единства двух начал (мужского и женского), их уравновешивания.

К сложной полизначной системе из вятских украшений следует отнести арочные шумящие подвески с насыщенным орнаментальным полем, отражающим космогоническую идею «Мирового Древа» и устройства Вселенной (рис.1-19). В воспроизводимой трехчленной модели вселенной S-овидный элемент включается в горизонтальный пояс, разделяющий верхний, небесный с изображением коней, солнечных дисков, столба или кроны дерева и нижний – водный, маркируемый шумящей гарнитурой с лапчатыми привесками. Можно предположить, что в этом срединном земном мире спираль, имеющая солярную окраску, выступала земным воплощением действия небесных сил (прежде всего, солнца, огня), рождающих и поддерживающих жизнь на земле. В вертикальных полосах, присутствующих в этом орнаментальном поясе, при желании можно увидеть и стволы, уходящие в небесную сферу, и колосья. Космогонические представления, заложенные в этих изделиях, на социально-бытовом уровне восприятия связывались с идеей плодородия, благополучия, с аграрной магией. Одновременно они несли и защитные функции.

Таким образом, двойная спираль, дополняя семантическую нагрузку образов коня, птиц (а иногда и выступая в качестве их эквивалента), сочетаясь с солярными структурными компонентами (круг, овал, полусфера), выражала идеи плодородия, благополучия, жизни, принцип космического миропорядка, единства противоположных начал. Максимальное использование элемента в украшениях приходится на первую половину I тыс. н.э. Распространенность этого знака – отличительная особенность костюмных комплексов западных групп

древнепермского этноса, занимающих обширную территорию бассейна р. Вятки, Нижнюю Каму, левобережье марийского течения р. Волги (худяковская археологическая культура). Судя по находкам на памятниках этого времени железных топоров, мотыг, а иногда и железных наральников возрастает роль земледелия (в подсечно-огневой форме). Значимость производящих форм хозяйства в системе жизнеобеспечения и была закодирована в металлической пластике. И в последующие периоды солярные идеограммы постоянно воспроизводятся этническим сознанием в орнаментальных схемах изделий, но использование S-овидной спирали сокращается в VI-VIII вв. н.э., а в IX-XI вв. несколько снижается ее семантическое значение – спираль хотя и активно, но используется преимущественно в обувных наборах.

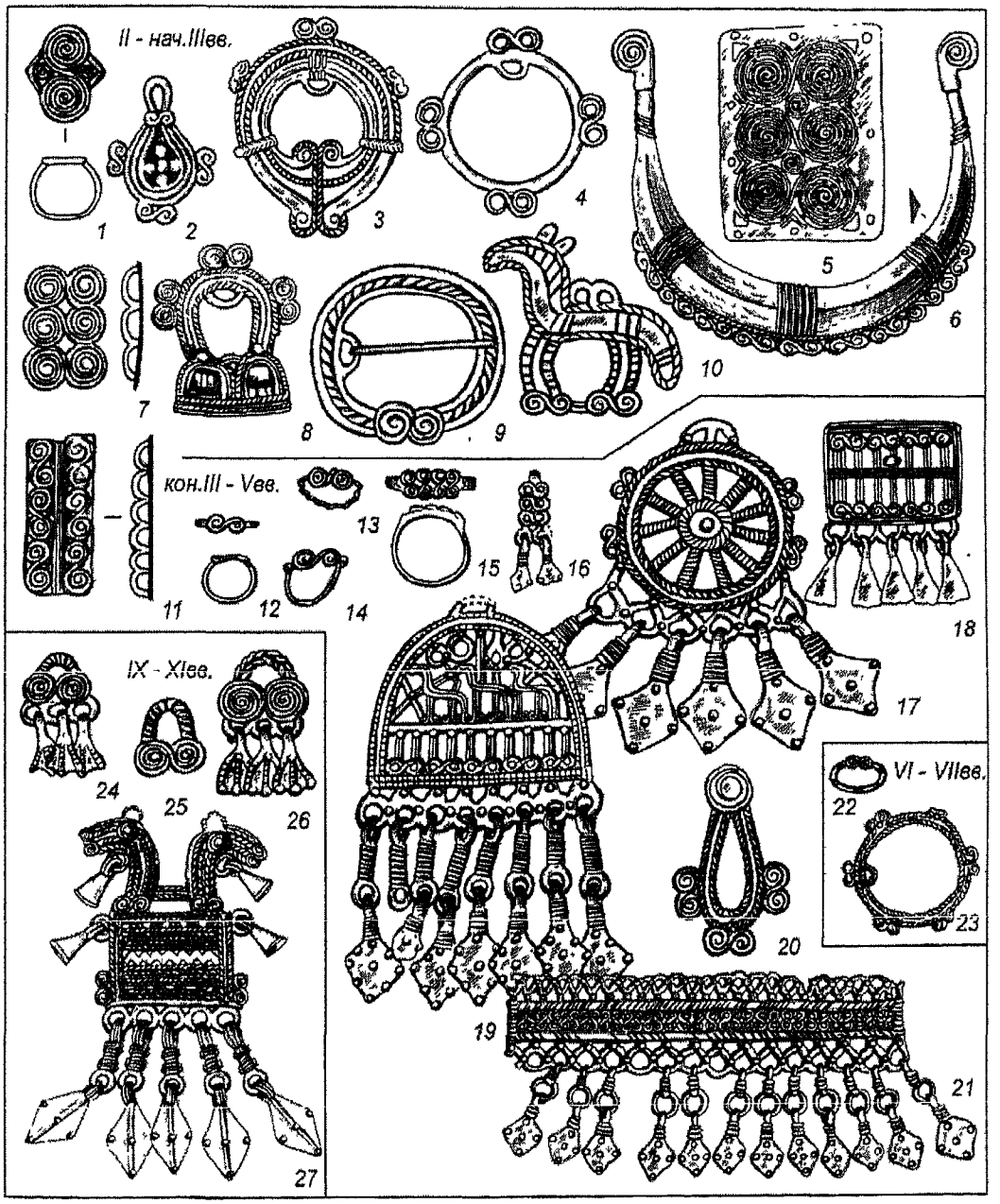


Рис. 1. Вятская металлопластика I тыс. н.э. с S-овидной (двойная спираль) орнаментацией: 1 – Вершинятское городище; 2 – Никульчинское городище; 3, 4, 6, 7 – Воробьевский могильник; 5 – Буйское городище; 8-10 – Ошкинский могильник; 11-14, 18 – Суворовский могильник; 12, 15, 17, 20, 21 – Первомайский могильник; 16 – Тюм-Тюмский могильник; 19 – Уржумский могильник; 22-23 – Концовский могильник; 24-25 – Ижевское городище; 26, 27 – Юмский могильник

Литература
1. Агеев Б.Б., Мажитов Н.А. III Кушулевский могильник пьяноборской культуры // Археологические работы в низовьях Белой. Уфа, 1986. С.75-94.
2. Васюткин С.М., Калинин В.К. Ново-Сасыкульский могильник // Археологические работы в низовьях Белой. Уфа, 1986. С.95-122.
3. Викторова В.Д., Краева О.В. Символы объединения // Миф, обряд и ритуальный предмет в древности. Екатеринбург-Сургут, 2007. С.149-173.
4. Генинг В.Ф. История населения Удмуртского Прикамья в пьяноборскую эпоху // ВАУ. Свердловск-Ижевск, 1970. Вып.10.
5. Голдина Р.Д. Тарасовский могильник I-V вв. на Средней Каме. Ижевск, 2003. Т.II.
6. Лещинская Н.А. Хронология и периодизация могильников бассейна р.Вятки (I – начало II тыс. н.э.) // Типология и датировка археологических материалов Восточной Европы. Ижевск, 1995. С.88-128.
7. Молчанова Л.А. Орнамент удмуртской традиционной одежды (опыт структурно-семантического анализа) / Дисс. ... канд. ист. наук. Ижевск, 1999.
8. Овсянников В.В. Зооморфная металлопластика кара-абызской культуры // Южный Урал и сопредельные территории в скифо-сарматское время. Уфа, 2006. С.171-179.
9. Ошибкина С.В. Отчет о работе Вятской археологической экспедиции за 1970 г. / Архив ИА АН СССР. Р-1. №4258.
10. Павлова А.Н. К семантике ажурных застежек волжских финнов IX-XIII вв. // Археологические памятники Среднего Поволжья. Вып.5. Рязань, 1996. С.103-114.
11. Павлова А.Н. Космологические символы в древнемарийском искусстве IX-XI вв. (семантический анализ археологического материала) / Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. Йошкар-Ола, 1997.
12. Патрушев В.С., Халиков А.Х. Волжские ананьинцы. М., 1982.
13. Пшеничнюк А.Х. Хронология и периодизация погребальных комплексов Охлебинского могильника // Хронология памятников Южного Урала. Уфа, 1993. С.32-61.
14. Пшеничнюк А.Х. Шиповский комплекс памятников (IV в. до н.э. – III в. н.э.) // Древности Южного Урала. Уфа, 1976. С.35-131.
15. Пшеничнюк А.Х. Юлдашевский могильник // Археологические работы в низовьях Белой. Уфа, 1986. С.45-74.
16. Степи Европейской части СССР в скифо-сарматское время. Археология СССР. М., 1989.

Лещинская Надежда Анатольевна, к.и.н.,
доцент вед.н.с. Института истории и
культуры народов Приуралья УдГУ.
г. Ижевск, Университетская, 1, корп.2, к.402
(3412) 916-191 arch@uni.udm.ru

Л.И. Липина

ИКОНОГРАФИЯ ОБРАЗА КОНЯ В ИСКУССТВЕ БРОНЗОВОГО ЛИТЬЯ ПРИКАМЬЯ

Иконографический анализ – один из необходимых путей изучения изображений бронзолитейного искусства. По определению Е.Ф. Корольковой, иконография, – это строго установленная система изображения каких-либо персонажей или сюжетов. Ее сущность – в выявлении и классификации основных элементов, составляющих средства воплощения художественного образа в произведении (Королькова, с. 53). Иконографию можно назвать первым шагом в постижении смысла изображения. Изучение взаиморасположения элементов композиции и их комбинации относительно друг друга является синтаксическим аспектом семиотического подхода к произведению искусства.

В данной работе предпринята попытка иконографического анализа композиций всего массива бронзовых изделий с образом коня, опубликованных на сегодняшний день. Такой охват материала (более 250 экз.) позволяет установить как закономерный набор знаков и их взаиморасположение в композиции, составляющий систему, так и единичные, и, возможно, случайные сочетания.

В вышедшей недавно статье В.Д. Викторовой и О.В. Краевой сделана типология подвесок с изображением коня по их иконографической специфике. Авторы распределили изделия по стилям (?) и их вариантам в соответствии с абрисом фигуры коня. Абрис, в свою очередь, определялся позой, пропорциями и деталями фигуры: формой и размерами головы, носа, ушей, туловища, ног, хвоста (Викторова, Краева, с.152). Но, при этом, авторы объединяют в одну группу изделия, изображающие одиночного конька и биконьковые композиции. Такая типология выглядит излишне субъективной и требует пояснений с точки зрения обозначенных принципов.

Тем не менее, обращение к этой теме свидетельствует о ее актуальности.

Формально-типологическое изучение иконографии прикамских изделий искусства бронзового литья позволяет выявить два иконографических приема изображения коня. Первый - это конь, стоящий в профиль, и, второй, так называемый «тяни-толкай» - двухголовый конек, представляющий собой *фантастическое соединение передних частей туловища в осевой симметрии.* Поскольку в большинстве своем это одиночные неорнаментированные фигуры, то сложно говорить о сюжете, который они представляют.

Исследование изменений и дополнений первого иконографического мотива выявляет следующую картину (рис. I).

Хронологически наиболее ранними бронзовыми изделиями являются две ананьинские подвески и поясной крючок в виде слабоорнаментированного изображения лошади (Оборин; Пшеничнюк) (рис. 7).

В Гляденовской культурной общности (к. II в. до н.э. – IV-V вв. н.э.) профильное изображение стоящего коня усложняется образом всадника (Лепихин, Мельничук) (рис. 6).

Изделия с образом коня на памятниках Вятского бассейна выделяются среди всех изделий прикамских культур высокой художественностью, мастерством исполнения и разнообразием категорий (III – VI вв.) (Лещинская). Несмотря на одинаковую иконографию образа коня на всех вятских изделиях можно отметить многообразие их форм и орнаментации. Во-первых, это оформление гривы, хвоста, линии туловища и соединительной перемычки между передними и задними ногами витым жгутиком (рис. 2). Во-вторых, использование в изделиях шумящих деталей (V в.) (рис.1). В-третьих, появление сложных вертикальных композиций, состоящих из «шествующих» друг за другом коней, Мирового дерева и полос линейного орнамента (рис.9).

Стилистическим исключением среди прикамских бронзовых изделий с образом коня являются две пряжки из могильников Сылвенско-Иренского поречья. На их щитках изображена сцена борьбы коня со змеей (Голдина, Водолаго) (рис. 5).

Самым поздним по времени возникновением сюжета с использованием профильного мотива коня является сюжет «всадницы» с Чепецких памятников (X – XII вв.) (Иванов) (рис. 8).

Второй иконографический прием с изображением двухголового конька появился на территории Прикамья с к. VI – VII вв. в культурах Верхнекамского бассейна (рис. II). С VII в. биконьковые подвески дополнились шумящими привесками на цепочках. Это произошло одновременно в традициях ломоватовской (Верхняя Кама), поломской (р. Чепца) и неволинской культур (Сылвенско-Иренское поречье). Число шумящих элементов в виде колокольчиков и гирек варьировалось от трех до шести. В конце VIII в. появились привески в виде гусиных лапок. Цепочки с восьмеркообразными звеньями постепенно

вытеснились цепочками из проволочных колечек (Голдина; Голдина, Водолаго; Иванов).

С VII в. между протомами коней появилось изображение антропоморфного персонажа (рис. 17).

К концу VIII – IX вв. относятся подвески, обнаруженные в могильниках Сухой Лог неволинской культуры, в Харинском, Редикарском Каневском - ломоватовской. Они отличаются от широко распространенных биконьковых подвесок тем, что шумящая часть у них заменена тремя выпуклыми дисками с гроздевидными украшениями (рис. 15).

К IX в. изображения образа двухголового конька становятся очень схематичными и напоминают перевернутые якорьки (рис. 13).

Наиболее поздними изделиями с использованием второго иконографического мотива являются биметаллические кресала, бронзовые навершия которых представляют собой повернутые друг к другу лошадиные головы (А.Г. Иванов датировал их IX – XIII вв.) (рис. 12).

Иконографический анализ предметов прикамского бронзолитейного искусства с образом коня явился подготовительным этапом к изучению сюжетов на изделиях бронзолитейного искусства Прикамья, позволил проследить линию развития образа коня в прикамских традициях и выявить специфику различных культур Прикамского бассейна.

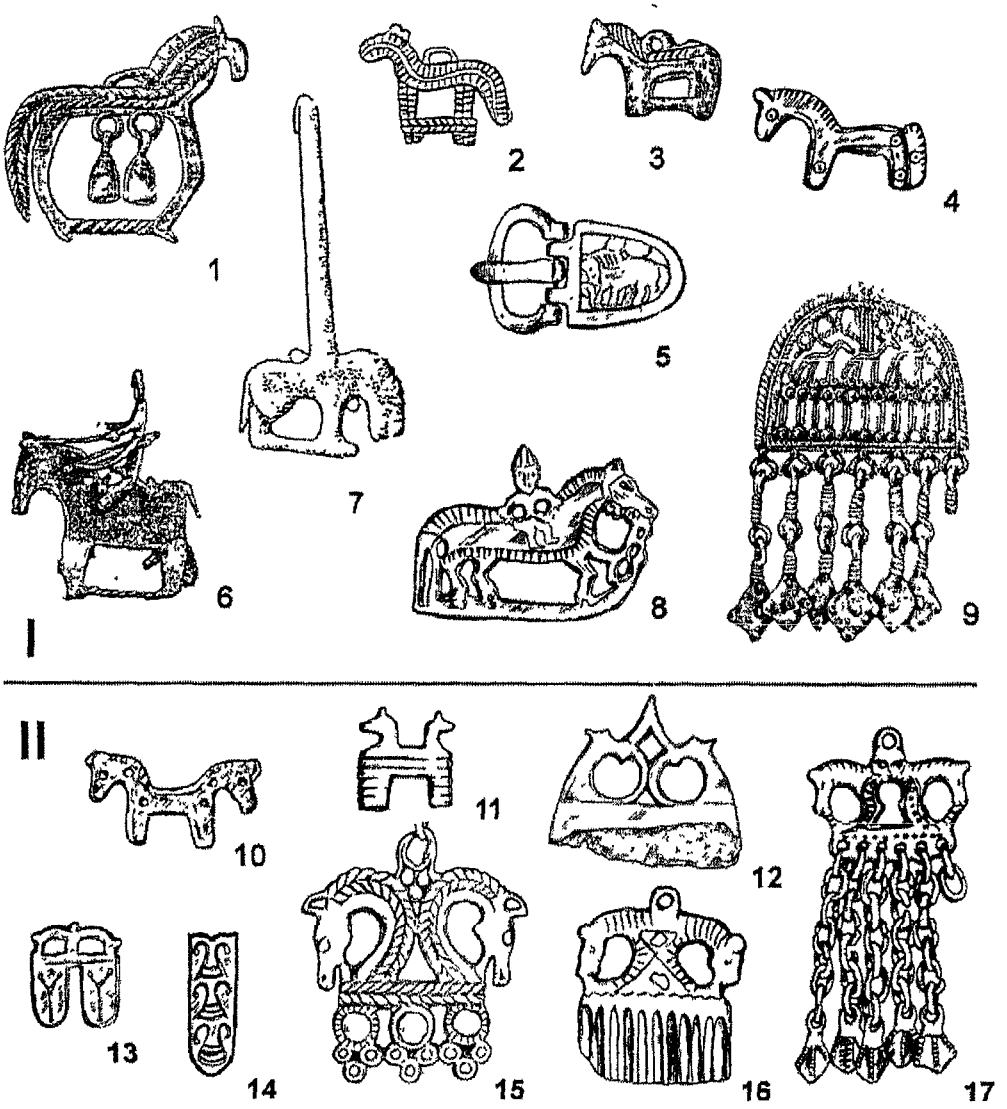


Рис. 1. Два иконографических типа изображений образа коня на бронзовых изделиях Прикамья: I – профильное изображение стоящего коня, II – фантастическое соединение протом коня. 1 – Айшинский, 2 – Ошкинский могильники (по Н.А. Лещинской), 3 – Поломский I могильник (по А.Г. Иванову), 4, 5 – Верх-Саинский могильник (по Р.Д. Голдиной, Н.В. Водолаго), 6 – Гляденовское костище (по А.Н. Лепихину, А.Ф. Мельничуку), 7 – Охлебининский могильник (по А.Х. Пшеничнюку), 8 – Рябиновский клад (по А.Г. Иванову), 9 – могильник Тюм-Тюм (по Н.А. Лещинской), 10 – находка, д. Грудята, 11 – Важгортский могильник (по Р.Д. Голдиной), 12 – Качкашурский могильник (по А.Г. Иванову), 13 – Неволинский могильник (по Р.Д. Голдиной, Н.В. Водолаго), 14 – Аверинский II могильник (по Р.Д. Голдиной), 15 – Сухоложский могильник (по Р.Д. Голдиной, Н.В. Водолаго), 16 – Омутницкий могильник (по А.Г. Иванову), 17 – Агафоновский II могильник (по Р.Д. Голдиной, Т.К. Ютиной).

Литература

1. Викторова В.Д., Краева О.В. Символы объединения // Миф, обряд и ритуальный предмет в древности. Екатеринбург – Сургут. 2007. С.149-173.
2. Голдина Р.Д. Ломоватовская культура в Верхнем Прикамье. Иркутск. 1985. 280 с.
3. Голдина Р.Д., Водолаго Н.В. Могильники неволинской культуры в Приуралье. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та. 1990. 176 с.
4. Голдина Р.Д., Ютина Т.К. Хронология погребальных комплексов Агафоновского II могильника (IX – XII вв.) // Погребальные памятники Прикамья. Ижевск. 1987. С. 39-61.
5. Иванов А.Г. Этнокультурные и экономические связи населения бассейна р. Чепцы в эпоху средневековья (конец V – первая половина XIII в.). Ижевск. 1998. 308 с.
6. Королькова Е.Ф. Теоретические проблемы искусствознания и «звериный стиль» скифской эпохи: К формированию глоссария основных терминов и понятий. СПб. 1996. 78 с.
7. Лепихин А.Н., Мельничук А.Ф. Гляденовское костище (Материалы раскопок 1995-97 гг. Из собрания Пермского областного краеведческого музея). Вып. 4. Пермь. 1999. 57 с., илл.
8. Лещинская Н.А. Хронология и периодизация могильников в бассейне р. Вятки // Типология и датировка археологических материалов Восточной Европы. Ижевск. 1995. С. 88-128.
9. Оборин В.А. Древнее искусство народов Прикамья. Пермский звериный стиль. Пермь. 1976. 190 с.
10. Пшеничнюк А.Х. Охлебининский могильник //Археология и этнография Башкирии. Т. 3. Уфа: Башкирское книжное издательство. 1968. С. 59-104.

Липина Лариса Ивановна, кандидат исторических наук, н.с. Института истории и культуры народов Приуралья (3412) 916-187 lipinali@gmail.com

И.Ю. Пастушенко

«ГРОМОВЫЕ СТРЕЛЫ» В ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ НАСЕЛЕНИЯ НЕВОЛИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Археологу судить о духовной культуре дописьменных народов довольно сложно. Как правило, наши рассуждение на эту тему имеют характер догадок и предположений, которые мы пытаемся проиллюстрировать и подтвердить теми или иными находками или этнографическими параллелями. Здесь наиболее удачно дело обстоит с семантическим анализом отдельных изображений и символов, несущих зачастую весьма значительную сакральную и информационную нагрузку, а также отдельных обрядовых действий, которые

удалось зафиксировать в ходе полевых исследований. Вместе с тем существуют некоторые черты материальной культуры древнего населения, ряд категорий вещевого материала, чисто утилитарного по своей морфологии, которые также могут пролить свет на отдельные элементы верований и духовной жизни древних насельников Приуралья.

Одной таких из своеобразных черт материальной культуры населения неволинской культуры являются находки на поселениях изделий из камня, относящихся к более ранним эпохам. Причем в большинстве случаев они приходятся на памятники, изучавшиеся большими площадями.

На Верх-Саинском I городище (раскопки Р.Д. Голдиной) собрана, пожалуй, самая значительная серия изделий эпохи камня. Это наконечник стрелы листовидной формы, с усеченным основанием, в поперечном сечении линзовидный, размеры 4,5x1,7 см, изготовлен из светлого кремня, на одной стороне сохранились остатки желвачной корки, обработан двусторонней сплошной ретушью (рис.1-5). Обломок ножа на пластине шириной 2,1 см. обработан мелкой ретушью по одному из краев, другой край несет на себе следы сработанности, выполнен из опокового кремня красно-коричневого цвета (тарис.1-7). Два отщепа размерами 4,3x1,6 и 3,0x2,8 см из опокового красно-коричневого (рис.1-8) и светло-серого (рис.1-6) кремня. Подвеска из зеленовато-серого сланца или филлита, плоская овальной формы, сечение полу линзовидное, лицевая сторона слегка отполирована, оборотная - лишь пришлифована; на удлиненном конце сверленное отверстие диаметром 0,3 см. (рис.1-13). Грузило овальной формы из известняка, грани слегка пришлифованы, в центре сверленное с двух сторон отверстие диаметром 0,7 см (рис.1-12). Сюда же стоит отнести сланцевый стержень цилиндрической формы, заостренный с обоих концов, которые сработаны (рис.1-9), по весьма отдаленным аналогиям его можно интерпретировать как орнаментир (Чайкина Л.Г., 1991) и обломок окаменелой раковины (рис.1-11).

На Бартымском I селище (раскопки Н.В. Водолаго) также собрана небольшая коллекция изделий из камня. Прежде всего, это комбинированное орудие (рис.1-15) нож-скребок-скобель-сверло (?), изготовленное на пластине длиной 7,7 и шириной 2,2 см. Сечение пластины имело форму трапеции. Материалом служил светло-серый полупрозрачный кремень. Скребок занимает торцевую часть пластины, лезвие его обработано полукрутой веерообразной ретушью. В качестве ножа использовались оба края пластины, где хорошо видны следы сработанности. Один край с дорсальной стороны обработан краевой, далеко заходящей ретушью. Ближе к концевому скребку, зафиксирована скоблевидная выемка размерами 0,5x0,3 мм. Проксимальный конец пластины мог служить сверлом. Орудие имело слабо выраженные плечики и оформлено двусторонней полукрутой ретушью. Проксимальный конец пластины шириной 1,9 см, имел с вентральной стороны скоблевидную выемку длиной 0,8 и глубиной 0,2 см, оформленную полукрутой ретушью. Изделие выполнено из светло-серого кремня, дорсальная сторона пластины несет следы желвачной корки. Помимо этого найдены обломок пластины из светло-серого кремня без ретуши, его максимальная ширина 0,6 см, доломитовая пластина с опоковой коркой (рис.1-11). В коллекции имелся и обломок шлифованного изделия из черного сланца (?) шириной 3,1 и длиной 5,7 см подпрямоугольной формы с усечено-овальным сечением (рис.1-14). Отверстие, вероятно, просверлено после утраты

первоначальной функции орудия, которое впоследствии использовалось как подвеска.

В коллекции, полученной на городище Лобач (раскопки Р.Д. Голдиной), имеются обломок наконечника стрелы, изготовленного из серого кремня, сохранившаяся часть треугольной формы, перо обработано краевой двусторонней ретушью (рис.1-1), а также сколотая галька серого цвета, торцевая часть которой приострена краевой односторонней ретушью, могла использоваться в качестве скребка (рис.1-2).

На городище Стрелка (раскопки О.В.Арматынской) найден гаринский наконечник стрелы из коричневого кремня, бесчерешковый, пятиугольной формы, основание выемчатое, поперечное сечение линзовидное. Изготовлен на отщепе и обработан двусторонней сплошной пильчатой ретушью, размеры 3,8х1,5 см (рис.1-4).

На Елкинском городище (раскопки Н.В. Водолаго) обнаружен наконечник стрелы размерами 1,5х3,8 см, листовидной формы с намечающимся черешком и слегка скошенным основанием и линзовидным поперечным сечением из коричневого галечникого кремня (рис.1-3) и отщеп молочного кремня, размерами 1,9х3 см, с желвачной коркой и естественными сколами.

Скорее всего, этот факт следует рассматривать не как многослойность памятников, а как использование жителями поселений предметов, найденных на стороне. Скорее всего, необычные предметы, в первую очередь кремневые наконечники стрел, привлекали внимание нашедших их. Памятники эпохи камня-бронзы зачастую расположены поблизости от средневековых поселений, но обнаружить их и сейчас не легко, так же как собрать подъемный материал, особенно представленный орудиями. По всей видимости, находки были не столь уж и часты и именно поэтому неволинцы наделяли данные предметы определенным сакральным смыслом и, найдя их в поле или лесу, приносили домой, где и использовали в некой духовной практике.

Картина применения каменных орудий эпохи камня-бронзы фиксируется у различных народов Старого света, известна она и в Приуралье, в частности в Вятской и Пермской губерниях, причем как у русских, так и у удмуртов (см. например: Ванчиков В.В., 1993, с.95-97). Этнографическая традиция XVI-XX вв. зафиксировала их под именем «громовых стрел», «громовок», а происхождение связывала с громом и молнией. В практике их использовали в качестве амулетов, талисманов и оберегов, как лекарственное средство или при гадании. Владельцы также не стремились расстаться со своими находками.

Таким образом, можно предположить, что население неволинской культуры Сылвенско-Иренского поречья в своей духовной жизни отвела изделиям эпохи камня и бронзы, найденным случайно или обнаруженным в ходе целенаправленных поисков, определенное место, наделив их некими сакральными свойствами и используя в обрядовой практике.

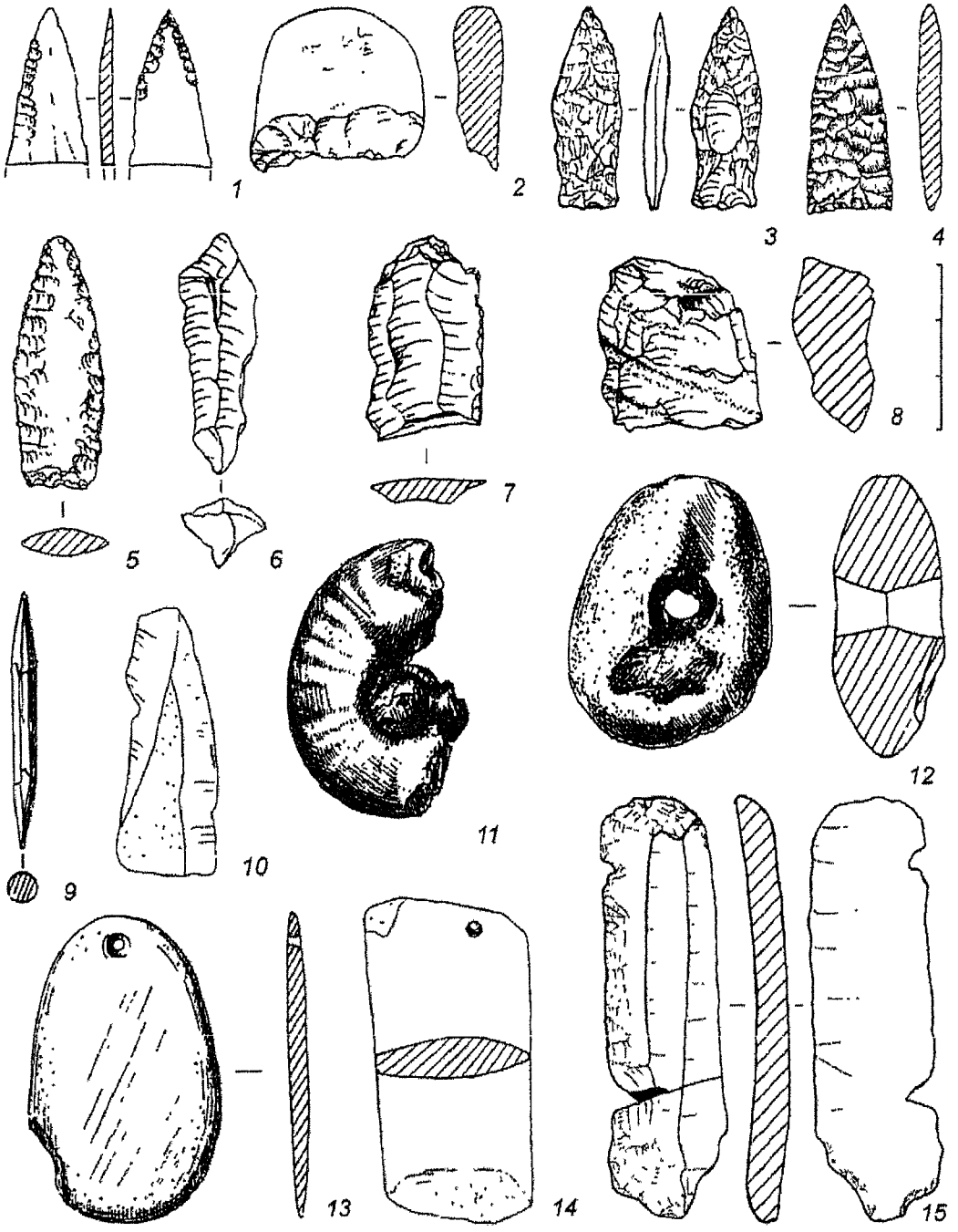


Рис.1. Находки эпохи камня с поселений неволинской культуры: 1-2 – городище Лобач; 3 – Елкинское городище; 4 – городище Стрелка; 5-9, 11-13 – Верх-Саинское I городище; 10, 14, 15 – Бартымское I селище.

Литература

1. Ванчиков В.В., 1992. Крестьяне Вятской губернии и археологические древности // Актуальные проблемы дореволюционной отечественной истории. Ижевск. С.94-101.
2. Чайкина Л.Г., 1991. О назначении двух каменных предметов из Рюрикова городища // СА. N3. С.275-278.

Пастушенко Игорь Юрьевич, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры археологии и истории первобытного общества УдГУ. Ижевск, Университетская, 1, корп.2, к.402 (3412) 916-191
arch@uni.udm.ru

С.Е. Перевощиков

К ВОПРОСУ О МАГИЧЕСКОЙ СИМВОЛИКЕ ПРОЦЕССОВ ДРЕВНЕЙ МЕТАЛЛООБРАБОТКИ В ПРИКАМЬЕ

Проблемы, связанные с определением статуса кузнеца в древних и исторически близких к нашему времени обществах, поднимались исследователями довольно часто. В данной работе постараемся рассмотреть вопрос о магической составляющей этой профессии.

Выделение металлургии и кузнечного производства в самостоятельную отрасль хозяйства, несомненно, явилось таким же важным по значимости событием в человеческой истории, как появление скотоводства и земледелия. И конечно, за свою тысячелетнюю историю существования процесс должен был обрасти своеобразными обрядами, поверьями, как это было со всей производственной деятельностью человека. Но, в данном случае поверья и обряды, наверняка, были более значимыми, нежели обряды, связанные со многими другими занятиями. Вероятно, по сложности эти обряды можно было бы сравнить с охотничьей магией у племен, основой хозяйства и жизни которых является только охота или с обрядами плодородия в сельскохозяйственных обществах. Металлург или кузнец занимались таким делом, которое в представлении обычных людей было сродни колдовству: из камня, при помощи огня и воды получали предметы, без которых жизнь была не то что невозможна, но весьма затруднительна. Действительно, создать каменные топор или нож в дометаллическую эпоху мог практически каждый член общества, а создать более совершенные медные (бронзовые), а тем более железные орудия труда обычному человеку было уже не под силу. К нашему сожалению, большинство этих обрядов и верований ушли в прошлое. В нашем распоряжении остались только их следы в виде мифов, легенд и сказок, а так же письменные свидетельства ученых и путешественников, оставленные ими после посещения «экзотических» мест. Кем же предстает перед нами кузнец? Чаще всего это человек, который изготавливает наделенные магической силой предметы или кует для героя, а то и бога необыкновенное оружие (небесные стрелы для славянского Ильи Пророка или литовского Перкунаса для поражения нечистой силы, за что последняя и не любит кузнеца), или кузнец сам выступает героем (укрощение Змея-Горыныча). Может выступать и как создатель мира (карело-финский Ильмаринен сковавший небесный свод и светила). Иногда у кузнеца неблаговидная роль (он изменяет голос волка в детской сказке). Разнообразным представляется и внешний вид кузнеца. Мы видим и хромца (древнегреческий Гефест), и карлика (древнегерманские и скандинавские гномы), и богатыря (русские былины). Причина этого, скорее всего, в том, что, по народным представлениям, кузнецы символически связаны как с небесным, так и с подземным огнем, то есть кузнец может выступать посредником между миром людей и обиталищем богов, выступать союзником то светлых сил, то темных. В целом, можно отметить, что, в представлении народов мира, кузнец по своему статусу близок шаману или колдуну и представляет в обществе особую фигуру, иногда относящуюся к касте неприкасаемых (Индия, Сомали), иногда почитаемых, вплоть до выведения правящих родов от кузнецов-предков (Ирландия, Южная Африка). Можно отметить, что многие исследователи считают подтверждением необычного статуса кузнецов особое расположение кузницы - на отшибе, а то и вне поселений (как и жилище колдуна), сохранившиеся до наших дней обычаи обращения к кузнецу

как к знахарю, как к третейскому судье (Грузия), а также при заключении брачного союза (Адыгея).

В связи с вышеизложенным возникает вопрос, возможно ли по материалам археологии узнать об особом положении кузнеца как мага или колдуна? Рассмотрим это на материалах Прикамья. Как оказалось, подобных материалов не так уж и много. Конечно, памятников, на которых обнаружены следы металлодобывающих и металлообрабатывающих производств, изучено на этой территории немало, хронологический диапазон их тоже достаточно большой: от эпохи ананьино до XIV в. Однако, уверено говорить об особом статусе кузнеца, о его магических обрядах мы можем, пожалуй, лишь в единичных случаях.

Одним из самых ранних свидетельств об обрядовых действиях, применяемых в металлургии можно считать находку бронзовой плосколитой подвески, изображающей бобра с гребнем дракона на спине (определение животного выполнено А.Г. Меньшиковым, заведующим Зоологического музея УдГУ), обнаруженную в погребении 1679 Тарасовского могильника (I-V вв.н.э.) (Голдина Р.Д, 2003. С.615. Табл.613-2). О том, что погребенный принадлежит к «племени» металлургов безоговорочно свидетельствуют две стандартные лепешкообразные товарные железные крицы и слиток цветного металла. Магическая символика подвески, на наш взгляд, связана с образом бобра как символа водного мира, мира рек и озер. Сырьем же для получения железа служили болотные руды. По своему составу руда Прикамья - это в основном бурый железняк. Чаще всего он встречается в виде вторичных образований. При размывании основного месторождения, соли железа попадают в грунтовые воды и при условии значительной концентрации создают залежи в виде линз или гнезд в рыхлых поверхностных наносах, а также в прибрежном иле, это и есть болотная, луговая или озерная руда. Таким образом, есть смысл рассматривать бобра как животного покровительствующего рудознатцу. Гребень дракона сближает нашего бобра с ящером из сюжетов пермского звериного стиля – символом подземного мира и, как следствие, подземного огня, что, вероятно, может говорить о нем как о духе-покровителе металлургов. То есть, с определенной долей уверенности можно интерпретировать подвеску, найденную в погребении металлурга как оберег или символ его профессии, или как символ божества, к которому обращался мастер перед тем или иным этапом своей деятельности. Что же касается погребений «ремесленников»-металлургов, найденных на других могильниках (а это достаточно большое число) пер.пол. I тыс. н.э. и эпохи средневековья (напр. Иванов А.Г, 2001. С.169-183), то говорить о них как об особых погребениях людей «таинственных и уважаемых в глазах сородичей» не приходится. Ни один из предметов в них не связан с магическими символами, а находки инструментария, готовой продукции и сырья могут сказать нам только о том, что данное погребение принадлежит специалисту по работе с металлом. Не наделяем же мы магическими свойствами людей, которые погребены с оружием, а просто говорим о захоронении воина.

Рассмотрим теперь поселенческие объекты, в которых были найдены помимо следов металлургического или кузнечного производства остатки, несомненно, связанные с магическими действиями при получении или обработке металла. Как и в случае с могильниками, из огромной массы изученных поселений немногие содержат следы магии. Хронологически первым из них является Опутятское городище (V-VI вв.), изученное В.Ф. Генингом (1980. С.92-134). Городище представляет из себя целый производственный комплекс по получению и обработке металла, включавшего помимо следов производственных сооружений, ещё и остатки жилых построек. Одна из ям в производственной части городища

явно имела жертвенный характер. Дно ямы было сильно обожжено, в ней были найдены несколько крупных сосудов, вставленных друг в друга и голова лошади, которая находилась внутри этих сосудов. Отнести эту яму к бытовым объектам не позволяет планиграфия сооружений городища. Все хозяйственно-бытовые комплексы находятся на южной части памятника. Остается предположить, что в данном случае перед нами материальные остатки некоего обряда, который проводили металлурги, перед или после завершения действия, связанного с работой с металлом. Более показательны в плане производственной магии финно-угорские памятники Верхнего Прикамья конца I – начала II тыс.н.э. Это поселение Володин Камень I и Городищенского городища. На поселении Володин Камень I (сезонный поселок) перед производственной площадкой (ямы V и VI) (Белавин А.М., 1987. С.120) был найден небольшой жертвенный комплекс, включающий бронзовую фигурку ящера, а также челюсти крупного животного, стеклянных и глиняных бус, височных колец, пряслица. По мнению автора раскопок, это жертвенные дары, которые металлурги принесли своему покровителю – ящеру, власть которого, помимо подземного мира, распространяется и на металлургическое производство, связанное с эксплуатацией подземных богатств. На Городищенском городище среди сооружений, связанных с металлургическим производством выделяется небольшое святилище, в комплекс которого вместе с небольшим медным идолом входила и овальная бляшка с изображением двух ящеров (Игнатьева О.В., 2001. С.99). В качестве жертвенных предметов в этом случае выступали: бусы, наконечники стрел, рыболовные крючки, острога, керамика. Вероятно, и в этом случае металлурги приносили или просящие, или благодарственные жертвы существу (здесь ящеру), которое помогает им в их труде. На большинстве же поселений, где зафиксированы остатки металлургических или кузнечных комплексов, мы можем констатировать, пожалуй, только заботу о безопасности. Пожароопасные объекты вынесены или на окраины, или за пределы поселений. Свидетельств о каких-то других причинах подобной планиграфии нет.

В заключении можно сказать, что в финно-угорском мире Прикамья, если судить по археологическим свидетельствам, кузнец мог иметь и, вероятно, имел, репутацию человека связанного с высшими силами. Процесс восстановления металла из руды, в понимании обычного человека, получение жизненно необходимого материала из камня, из земли, не мог не происходить иначе, чем при помощи магии. И магия эта сумела оставить свой след в археологических памятниках различных времен, хотя в устном народном творчестве все-таки следы её затерялись.

Литература

1. Белавин А.М. 1987. Производственные поселки у финно-угров в конце I – начале II тыс.н.э. (По материалам Березовского микрорайона Верхнего Прикамья). Йошкар-Ола. С.117-131.
2. Генинг В.Ф. 1980. Опутятское городище - металлургический центр харинского времени в Прикамье (2-я половина V – 1-я половина VI вв.н.э.). // Памятники эпохи средневековья в Верхнем Прикамье. Ижевск. С.92-134.
3. Голдина Р.Д. 2003.Тарасовский могильник I-V вв. на Средней Каме. Т.II. Ижевск. 721 с.
4. Иванов А.Г. 2001. Погребения «ремесленников»: по материалам средневековых могильников Чепецкого поречья. Ижевск. С.169-184.
5. Игнатьева О.В. 2001. Некоторые сюжеты пермского звериного стиля как атрибут бронзолитейного ремесла // Древние ремесленники Приуралья. Ижевск. С.96-102.

Перевощиков Станислав Евгеньевич, кандидат исторических наук, с.н.с. Института истории и культуры народов Приуралья (3412) 916-187 arch@uni.udm.ru

А.Е. Загребин

ТРАДИЦИОННЫЕ ВЕРОВАНИЯ ФИННО-УГОРСКИХ НАРОДОВ В ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ XIX – НАЧАЛА XX В.

Внимание этнографов к проблемам духовной культуры часто было продиктовано распространенным мнением об особой консервативности таких компонентов духовной культуры, как мифологические представления, религиозные культы, обрядовые действия и др. Облаченные в мистическую театрализованную оболочку мифопоэтические формы трансляции народных знаний привлекают к себе внимание научного мира в силу жанрового разнообразия и яркости сюжетов, а также по наличию множества кодов, разгадка которых позволяет ученому-интерпретатору продемонстрировать собственное видение вариативности человеческого бытия. Признавая в целом стабильный характер традиционных морально-этических норм, исследователи народного духа не могли не признать того, что движение цивилизации потребовало принятия новых ценностных ориентаций, постепенно подчиняющих «магию пения» «магии порядка»[1]. Тем не менее, желание заглянуть в «поэтическое состояние детства народа», отображенное молитвах, мифах, песнях и легендах, обеспечивало этнографической науке постоянный приток информации такого рода.

Так, уже в XVIII – начале XIX вв. ученые, миссионеры и просто любопытствующие путешественники сделали немало наблюдений, касавшихся, прежде всего, дохристианских верований российских финно-угров. Наибольшей популярностью у западноевропейских читателей (до появления «Северной и Восточной части Европы и Азии...» Ф.И. Страленберга) пользовалась книга шведского офицера И.Б. Мюллера «Жизнь и обычаи остяков», значительная часть которой была посвящена описанию языческих верований обско-угорских народов[2]. Как выяснилось впоследствии, большая часть этнографических наблюдений была заимствована капитаном Мюллером из рукописного сочинения его тобольского знакомого Г.И. Новицкого, вместе с которым они сопровождали митрополита Филофея (Лещинского) в миссионерских поездках к хантам и манси[3]. Для закрепления основ христианского образа жизни в новокрещенных ясачных волостях были назначены не только священники, но и светские надзиратели, среди которых были пленные шведские офицеры. Таким надзирателем в хантыйской Кондинской волости стал ссыльный казачий полковник Новицкий, исполнявший эту должность в течение нескольких лет и убитый противниками новой веры. Специальную разработку вопросы мифологии и культовой практики получили в трудах финно-угроведов работавших на рубеже XIX–XX вв., сумевших совместить личные полевые материалы и сведения, почерпнутые из разных письменных источников, предложив сумму разных взглядов на проблему происхождения и развития народной (языческой) религии финно-угорских народов.

В 1830–1850-е гг., под влиянием идей «Немецкой мифологии» Я. Гримма, Э. Лённроту и Ф.Р. Крейцвальду удалось представить научному сообществу религиозно-мифологическую картину мира западнофинских народов, в контексте карело-финской и эстонской эпических традиций[4]. Примерно в то же время М.А. Кастрен, на основе материалов саамских, карельских и сибирских экспедиций, приподнял глубокий пласт культуры, хранящий древние формы народного поэтического мировосприятия и мифотворчества древних финнов[5]. В структурном отношении мифологическая картина древних финнов представлена им в четырех основных композиционных рядах. Отталкиваясь от текста карело-

финского эпоса «Калевала», автор рассматривает образы, так называемых «высших божеств» – небесных богов, божеств воды, божеств земли и божеств подземного мира; затем – «духов различных сфер», «домашних духов и священные места» и «героев». Предложенное «ранжирование», очевидно, должно было подчеркнуть не только степень значимости тех или иных божеств и их культов, но и определенную хронологическую последовательность. Использованный М.А. Кастреном подход стал впоследствии весьма распространенным типом изложения в финской этнографии, когда собственно финские культурологические сюжеты анализировались на широком поле финно-угорского (у М.А. Кастрена урало-алтайского) сравнительного материала. Далее, интуитивные поиски истоков народной религиозности, предпринятые учеными-романтиками, были продолжены на более устойчивой методологической основе новым поколением ученых.

Попытки обобщения финно-угорского культового и мифологического материала предпринимались еще с начала 1880-х гг., когда финский фольклорист Ю. Крон, собирая и систематизируя материалы для своих университетских лекций о родственных финнам этносах, заинтересовался проблематикой связанной с их дохристианскими верованиями[6]. Будучи признанным знатоком «калевальских тестов», он первым начал искать ключи к пониманию религиозного сознания и мифологической системы древних финнов, путем изучения языческих культов, сохраняющихся еще у восточно-финских и обско-угорских народов. Его сын и преемник по научной работе, К. Крон издал в 1894 г. небольшую, но как оказалось весьма востребованную научным сообществом книгу отца о традиционных верованиях финно-угорских народов, с которой, по сути дела, начались планомерные религиоведческие исследования[7]. В 1908 г. К. Крон и его венгерский коллега А. Бан издали новый вариант книги Ю. Крона, существенно расширенный и дополненный новыми сведениями о традиционных верованиях финно-угорских народов[8]. Важной чертой этой публикации, по сравнению с более ранними опытами, стало рассмотрение авторами не только конкретного эмпирического материала (ритуалов, жертвоприношений, священных мест и т.д.), но и анализ источников и историографии проблемы, свидетельствовавший о выходе финно-угорских религиоведческих исследований на качественно новый уровень. Обнаружившаяся вскоре проблема нехватки качественного полевого материала должна была разрешиться путем привлечения к работе молодых ученых, специально подготовленных и ориентированных на экспедиционную деятельность. Особенные надежды в этом отношении профессор Крон связывал с У. (Хольмбергом-) Харва, имевшим теологическое образование и готовность отправится в длительные поездки по восточной России.

Уно Нильс (Хольмберг-) Харва был учеником двух выдающихся финляндских ученых – фольклориста К. Крона и этнографа Э. Вестермарка, восприняв от них понимание того, что без интенсивной полевой работы невозможно строить серьезные теоретические конструкции в избранной области знания. В 1911 г. Хольмберг работал среди закамских и завятских удмуртов, в 1913 г. - среди луговых марийцев, в 1915 г. - среди Кольских саамов, в 1917 г. - на Енисее, среди кетов и эвенков, в 1926–1927 гг. - среди саамов района Петсамо, поддерживая самые тесные научные контакты с русскими этнографами, прежде всего, с членами Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете[9]. В 1915 г. он стал первым доцентом сравнительного религиоведения в Гельсингфорском университете, а в 1926 г. возглавил кафедру социологии Туркуского университета. В 1927 г. в США были опубликованы его

фундаментальные монографии «Финно-угорская мифология» и «Сибирская мифология», благожелательный отзыв о которых дал Б. Малиновский[10]. У. (Хольмберг-) Харва стал, пожалуй, самым известным финским этнографом-религиоведом, без ссылок на работы которого редко обходится любое современное исследование по духовной культуре финно-угорских народов. Вместе с тем, необходимо отметить, что и в предшествующий период немало сведений по мифологии и обрядовой жизни российских финно-угров собрали финские, венгерские и русские лингвисты и этнографы.

Одним из первых ученых, обратившихся к сбору сведений по мифологии восточных финно-угров был финский лингвист А. Алквист, чьи полевые материалы из поволжских и западносибирских экспедиций свидетельствуют о неподдельном интересе ученого к дохристианским верованиям родственных народов[11]. Неслучайно его ученик, Т.Г. Аминофф, работая среди удмуртов в 1878 г., сосредоточил внимание на проблеме сохранения элементов древней культовой практики в современном ему удмуртском языке и быте. В отчете финансировавшему экспедицию Финскому научному обществу Т.Г. Аминофф писал, что, по его мнению, традиционные верования удмуртов сохраняют еще немало истоковых форм, присущих религии и мифологии древних финнов[12]. Близкие по содержанию мысли нашли отражение в статье «Развитие понятия Бог в удмуртском языке»[13].

В 1890-е гг. мифологические исследования Т.Г. Аминоффа на пермском этнографическом материале были продолжены финским лингвистом и фольклористом Ю. Вихманом[14]. Почти одновременно с ним, признанный знаток традиционной культуры мордвы, профессор Х. Паасонен обратился к проблеме отображения элементов духовной культуры финно-угорских народов, в особенности самих понятий – «дух», «душа», в языковых структурах[15]. Убежденность в том, что западно-сибирская земля хранит древние тайны уральцев, привела к хантам и манси немало ученых, но выдающуюся роль среди них суждено было сыграть К.Ф. Карьялайнену, посвятившму свою научную жизнь изучению дохристианских верований обских угров. Анализируя свои полевые материалы, он постепенно приближался к реконструкции религиозно-мифологической системы изучаемых этносов[16]. Экспедиции на Северный Урал и в Западную Сибирь, что предпринимал в начале своей научной карьеры А. Каннисто, обеспечили фактическим сопровождением не только прижизненные исследования ученого, но и стали предметом кропотливой редакторской и составительской работы его учеников[17].

Поездки в 1880-е гг. к удмуртам и манси привлекли внимание к проблемам финно-угорской мифологии венгерского языковеда Б. Мункачи, обладавшего не только личным богатым полевым материалом, но и изучавшего научное наследие пионера венгерского финно-угроведения – А. Регули. Журнальные публикации и сводные тома фольклорно-лингвистических материалов позволили ему привлечь внимание учеников к этому предмету (Д.Р. Фокош-Фукс, О. Бёке и др.)[18]. Немало потрудился над расшифровкой полевых записей А. Регули другой венгерский лингвист – Й. Папаи, также занимавшийся сбором сведений по традиционным верованиям хантов[19]. Удачным примером популяризации проблематики, связанной с мифологией обских угров стала научная деятельность С.К. Патканова. Будучи чиновником министерства государственных имуществ, Патканов по долгу службы занимался сбором и обработкой статистической информации о населении сибирских губерний. Однако изучение социально-экономической составляющей жизни сибирского крестьянства не поглощало полностью его творческую натуру. Работая в

хантыйских волостях, он заинтересовался фольклором и этнографией коренных жителей Западной Сибири[20]. С течением времени, Патканов стал признанным специалистом в области народной поэзии обских угров.

В преддверии Первой мировой войны, когда был накоплен и частично обобщен значительный объем материалов по религии и мифологии финно-угорских народов, К. Крон вышел с инициативой по подготовке большого коллективного труда, освещающего религиозно-мифологические представления финно-угров. В ходе реализации проекта Финским Литературным Обществом была издана серии монографий, объединенных общим титулом «Suomensuvun uskonnot/Верования финского племени»[21].

Таким образом, можно констатировать, что к началу XX в. сравнительное изучение религии и мифологии финно-угорских народов заключалось не только в поиске и фиксации полевого материала, но постепенно выходило на уровень широких обобщений.

Литература, примечания

[1] См. подробнее: Лурье С.В. От магии пения к магии порядка. Об этническом сознании финнов-тавастов // Человек. 1991. № 5. С. 14–24.

[2] Johann Bernhard Müllers, Königl. Schwedischen Dragonner Capitain, Leben und Gewohnheiten des Ostiaken, eines Volcks, das bis unter dem Polo Arctico wohnet, wie selbiges aus dem Heydenthum, in diesen Zeiten zur Christl. Griechischen Religion gebracht, Mit etlichen curieusen Anmerkungen vom Königreich Sibirien und seinem Freto Nassovio oder Weigats, In der Gefangenschafft deselbst geschreiben. Berlin, 1720

[3] Краткое описание о народе остяцком, сочиненное Григорием Новицким в 1715 году. СПб., 1884.

[4] Lönnrot E. Kalevala. Helsingfors, 1835; Kreutzwald F.R. Beitrag zur Mythologie der Ehsten. Dorpat, 1839; Idem. Über den Character der estnische Mythologie. Dorpat, 1850.

[5] Castrén M.A. Vorlesungen über die finnische Mythologie // Nordische Reisen und Forschungen. St.-Petersburg, 1853. Bd. 3.

[6] Krohn J. Suomen suku // Maantieteellisia kuvaelmia. Vol. 14. Helsinki, 1887.

[7] Krohn J. Suomen suvun pakanallinen jumalanpalvelus. Helsinki, 1894.

[8] Krohn G., Bán A. A finnugor népek pogány istentisztelete. Budapest, 1908.

[9] Anttonen V. Uno Harva ja suomalainen uskontotiede. Helsinki, 1987.

[10] Holmberg U. Finno-Ugric Mythology. Siberian Mythology // The Mythology of All Races in thirteen volumes. Boston, 1927. Vol. 4.

[11] Ahlqvist A. Unter Wogulen und Ostjaken. Reisebriefe und ethnographische Mitteilungen. Helsingissä, 1883.

[12] Aminoff T.G. Reseberättelse afgifven till Finska Vetenskapssocieteten // Öfversigt af Finska Vetenskapssocieteten Förhandlingar. 1879. Vol. 21. S. 228.

[13] Aminoff T.G. Jumala käsitten kehkiäminen votjakin kielissa // Kirjallinen kuukauslehti. 1879. Vol. 19. S. 93–96.

[14] Wichmann Y. Tietoja votjakkien mytologiiasta. Helsingissä, 1892; Idem. Wotjakische Sprachproben I: Lieder, Gebete und Zaubersprüche // Journal de la Société Finno-Ougrienne. 1893. Vol. 11. S. 1–186; Idem. Wotjakische Sprachproben II: Rätsel, Märchen, Sagen und Erzählungen // Journal de la Société Finno-Ougrienne. 1901. Vol. 19. S. 1–200; Idem. Syrjänische Volksdichtung // Mémoires de la Société Finno-Ougrienne. 1916. Vol. 38.

[15] Paasonen H. Über die ursprunglichen Seelenvorstellungen bei den finnisch-ugrischen Völkern und die benennungen der Seele in ihre Sprachen // Journal de la Société Finno-Ougrienne. 1909. Vol. 26. S. 1–27.

[16] Karjalainen K.F. Alte bilder zur ob-ugrischen Mythologie // Mémoires de la Société Finno-Ougrienne. 1914. Vol. 35. S. 1–26.

[17] Kannisto A. Materialen zur Mythologie der Voguien / Gesammelt. Artturi Kannisto. Bearb. und Hrsg. von E.A.
Virtanen und M. Liimola // Mémoires de la Société Finno-Ougrienne. 1958. Vol. 113.

[18] Munkácsi B. Votják népköltési hagyományok. Budapest, 1887; Idem. Vogul népköltési gyüjtemény. I–IV.
Budapest, 1892–1902; Idem. Über die heidnische Religion der Wogulen // Ethnologische Mitteilungen aus
Ungarn. Budapest, 1893; Idem. Götzenbilder und Götzengeister im Volksglaubens der Wogulen // Keleti Szemle.
1906. Vol. 7; Idem. Die Weltgottheiten der Wogulischen Mythologie // Keleti Szemle. 1909. Vol. 10; Idem.
Volksbräuche und Volksdichtung der Wotjaken. Aus dem Nachlasse von Bernhard Munkácsi / Hrsg. von D.R.
Fuchs // Mémoires de la Société Finno-Ougrienne. 1952. Vol. 102.

[19] Pápai J. Ostják népköltési gyüjtemény. Budapest–Leipzig, 1905.

[20] Patkanov S. Die Irtysch-Ostjaken und ihre Volkspoesie I–II. St.-Petersburg, 1897, 1900; Patkanov S. Irtisi-
osztják szójegyzék. Budapest, 1902.
[21] Krohn K. Suomalaisten runojen uskonto // Suomensuvun uskonnot I. Porvoo, 1914; Holmberg U. Lappalaisten
uskonto // Suomensuvun uskonnot II. Porvoo, 1915; Karjalainen K.F. Jugralaisten uskonto // Suomensuvun
uskonnot III. Porvoo, 1918; Holmberg U. Permalaisten uskonto // Suomensuvun uskonnot IV. Porvoo, 1914;
Holmberg U. Tsheremissien uskonto // Suomensuvun uskonnot V. Porvoo, 1914.

Загребин А.Е., доктор исторических наук, директор НИИ ИЯЛ УрО РАН г. Ижевск

Д.А. Черниенко

ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ НАРОДОВ ПРИУРАЛЬЯ В ТРУДАХ УЧЕНЫХ-КРАЕВЕДОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

В последнее время российская научно-образовательная среда переживает этап возрождения, повышенного интереса к краеведческому знанию, понимания его ценности и значимости. Подтверждением этого являются: укрепление позиций краеведения в общеобразовательной школе, выпуск периодических изданий, формирование исследовательских проектов в русле локальной истории в вузовской и академической среде, проведение тематических конференций, открытие специализированных интернет-сайтов и т.п. Особенно важно бережное отношение к культурному наследию региона в свете того, что история краеведения («отечествоведения», «родиноведения») в России, как известно, складывалась весьма драматично, будучи в разное время либо поддерживаемой, либо гонимой властью. Но, несмотря на все трудности, увлеченность повседневной жизнью народа, стремление сохранить, сберечь нередко уникальную информацию никогда не пропадало, что позволяет говорить о преемственности во многих аспектах краеведческой работы.

В полной мере указанные тенденции справедливы и для ситуации, сложившейся в Удмуртии. Современное археологическое и этнографическое знание невозможно представить без учета опыта «первопроходцев» – тех, кто стоял у истоков аналитического подхода к изучению особенностей исторического развития региона. Реконструкция духовного наследия Прикамья и Приуралья невозможна без знакомства с трудами Г.Е. Верещагина, Н.Н. Блинова, Н.Г. Первухина, М. Буха, П.Н. Луппова, Д.К. Зеленина и других исследователей, чьи выводы по многим позициям остаются востребованными и являются органичной частью научного мировоззрения, своего рода «камертоном», по которому можно сверять точность фактов, адекватность методологии и характер оценок.

Г.Е. Верещагин (1851-1930) – учитель, просветитель, священник, миссионер, литератор и многогранный исследователь народной жизни. В книге «Вотяки Сосновского края»[2] Г.Е. Верещагин обращается к изучению локальной группы удмуртов современного Шарканского района УР. После вводных историко-географических замечаний, касающихся заселения края и формирования исторического ландшафта с. Сосновки и его окрестностей, ученый дает краткую антропологическую и этнопсихологическую характеристику местных удмуртов, говорит об особенностях их материальной и духовной культуры. Большое место в работе занимает описание традиционных верований удмуртов, приводятся тексты

легенд, поверий и сказаний. В другой монографии Г.Е. Верещагина «Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии»[3] приводятся демографические данные, первое в этнографической литературе описание удмуртской рекрутской обрядности. Интересна попытка охарактеризовать свадебный ритуал как совокупность взаимосвязанных, канонически строящихся обрядовых действий-комплексов, публикуются многочисленные произведения народной поэзии. Книги Г.Е. Верещагина по широте охвата материала являются своего рода энциклопедией удмуртской народной жизни.

Н.Н. Блинов (1839-1917) – священник, просветитель, педагог, исследователь, общественный деятель. Краеведческую и этнографическую работу «молодой батюшка» начинает в 1861 г. в с. Карсовай Глазовского уезда, где изучал повседневную жизнь и быт местного населения, открыл школу для детей. Ученый обратил внимание на очень сложные условия жизни нерусских народностей губернии, большое количество суеверий и предрассудков в удмуртских деревнях. Многолетняя работа в Карсовайском приходе – один из наиболее активных периодов его творческой биографии. О своих наблюдениях ученый публикует статьи в «Вятских губернских ведомостях» – «Заметки о пермяках Вятской Губернии», «Описание Карсовайского прихода Глазовского уезда», «Сельскохозяйственный быт пермяков и вотяков Карсовайского прихода», «Инородцы северо-восточной части Глазовского уезда» и др. Эти работы своего рода энциклопедия народной жизни. Заподозренный властями в неблагонадежности, лишенный книг ссыльный и «поднадзорный», Н.Н. Блинов, тем не менее, занимается изучением обычаев, духовной жизни, мифологии, языческих культов удмуртов, бытующих в Вятской губернии, о чем пишет одноименную книгу[5]. Труды ученого основаны не на кабинетной работе, а на личных наблюдениях, опросе населения, «живом знании», поэтому являются яркой страницей интеллектуального и культурного развития края.

Основные краеведческие исследования Н.Г. Первухина (1850-1889) развернулись в Глазовском уезде Вятской губернии, куда он был назначен инспектором народных училищ. Ученый заинтересовался особенностями быта того уезда, где ему пришлось служить: «...три инородческих племени – пермяки, бесермяне и особенно вотяки сохранили у себя до сего времени не только предания и обычаи глубокой старины, но и памятники жизни древнейших обитателей этой страны – чуди и болгар». Результатом этих исследований явились несколько важных сочинений по археологии края – «Опыт археологического исследования Глазовского уезда Вятской губернии», «По следам чуди. У верховьев Камы», «Краткий очерк кладовищ, встречающихся в Глазовском уезде». Н.Г. Первухин, например, датирует появление русских поселенцев на Средней Вятке концом XII в., что впоследствии подтвердилось раскопками уже в XX в. Археологические изыскания Н.Г. Первухина до сих пор не потеряли актуальности, собранные им коллекции находятся в активном научном обороте. Самым важным этнографическим произведением Н.Г. Первухина являются пять книг «Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда» – ценнейший и наиболее полный источник по духовной культуре северных удмуртов[8]. В первом эскизе автор рассказывает о главных и некоторых второстепенных божествах удмуртов-язычников, подробно описывает религиозные обряды, места молений и пересказывает древние предания удмуртов. Во втором повествует о жертвах, приносимых в честь языческих богов, воссоздаются земледельческие обряды и особые праздники в честь духов-покровителей домашних животных. Третий и четвертый эскизы посвящены устному народному творчеству удмуртов: здесь содержатся молитвы, песни, пословицы, загадки, легенды, сказки. Ученый

приводит несколько десятков сказок, классифицирует их, выделяет легенды о богах и полубогах, богатырях и начале вещей, происхождении различий в религиозных обрядах русских, татар и удмуртов. В пятом очерке Н.Г. Первухин успел написать только о церемониях, связанных с рождением и бракосочетанием, хотя планировалось рассмотреть все обряды и поверья удмуртов, кроме того, здесь описываются принципы народной педагогики удмуртов. Таким образом, Н.Г. Первухин проделал огромную работу по сбору этнографических и археологических материалов Вятского края.

М.Т. Бух (1850-1920) после окончания медицинского факультета Дерптского университета получил место смотрителя приемного покоя больницы при Ижевском оружейном заводе. За три года, с 1878 по 1880 г., проведенных на заводе, доктор М. Бух, заинтересовавшись местной этнографией, собрал богатые полевые материалы по удмуртской культуре. Собранный и систематизированный этнографический, фольклорный и лингвистический материал составил основу книги М. Буха «Вотяки. Этнологическое исследование», опубликованной на немецком языке в Гельсингфорсе (Хельсинки) в 1882 г.[9]. Это была первая зарубежная монография об удмуртах. Несколько изданий книги в Европе свидетельствуют о высоком уровне и непреходящей научной ценности данного исследования. Книга содержит сведения о многих сторонах жизни удмуртов конца XIX в. здесь описывается численность и расселение, антропологический тип, характер и образ жизни, одежда, пища, жилище, ремесла и промыслы, обряды, фольклор и религия удмуртов. Издание снабжено рисунками, чертежами, нотными записями. Предваряя знакомство с культурой этноса, М. Бух открывает свою книгу статистико-демографическим очерком, прослеживая динамику численности удмуртского населения. Обширный материал собрал М. Бух по материальной культуре удмуртов, представив в соответствующих главах народную одежду, традиционные ремесла и промыслы, систему земледелия, животноводство, народное зодчество, основные продукты и рацион питания. Переходя к описанию традиционных обычаев и обрядов, М. Бух основное внимание уделял освещению удмуртского свадебного церемониала. Большой интерес представляют главы, характеризующие ментальный облик удмуртов, содержащие сведения этнопсихологической и этнопедагогической направленности, отдельный раздел книги посвящен коллективным играм детей и молодежи. Значительный интерес проявляет автор к удмуртскому фольклору. В главе «Музыка и танец» сделано одно из первых описаний древнейшего музыкального инструмента удмуртов типа гуслей – «крезь», предпринята попытка проследить эволюцию удмуртской народной песни. Большое внимание уделено исследованию традиционной религии и мифологии удмуртов, причем автор привел описания почти всех обрядов годового цикла и основных жертвенных мест, различных религиозных праздников, народных суеверий и магических ритуалов. Книга М. Буха представляет собой удачную попытку систематизации всего накопленного к тому времени историко-культурного материала об удмуртах.

П.Н. Луппов (1867-1949) еще студентом Московской духовной академии начал разрабатывать историю удмуртского народа, к тому времени слабо известную и недостаточно описанную. Тема кандидатского сочинения «Христианство у вотяков со времен первых известий о них до XIX века» была выбрана неслучайно[11]. Эти сюжеты волновали П.Н. Луппова с детства, сведения по ним он искал длительное время с целью собрать воедино разрозненные этнографические, статистические материалы, церковные, миссионерские документы, подтвердить или опровергнуть бытовавшие слухи и легенды. Среди тем, разрабатываемых ученым на высоком научном уровне, язычество древних

удмуртов, представления об их миропонимании, взаимосвязь русских и удмуртов, политика правительства и местных администраций в отношении «малых народов», деятельность православной церкви и ее история в регионе, проблемы христианизации. В 16 главах его книги излагается в общих чертах история народа, быт, развитие просвещения и др.. Вторую монографию П.Н. Луппова историко-этнографического содержания «Христианство у вотяков в первой половине XIX века»[12] можно рассматривать как продолжение первой книги, но по более узкой тематике – анализ деятельности Вятских епархиальных властей и миссионеров по христианизации удмуртов. В то же время автор публикует 12 статей по частным вопросам в различных периодических изданиях, развивая тезис о принудительном характере христианизации, которая показана на широком фоне социальной, хозяйственной и духовной жизни народа (быт, одежда, пища, занятия, обычаи, обряды). Собранный им обширный исторический материал уникален для понимания удмуртской культуры и сегодня, своими трудами он опровергнул представления о том, что малочисленные удмурты не могли иметь своей истории.

Известный лингвист, диалектолог, этнограф Д.К. Зеленин (1878-1954) уже в первые годы своего обучения в Тартуском университете опубликовал несколько интересных статей: «Из свадебных обрядов Вятской губернии», «Язычество в Вятской губернии», «Литературный народный язык». В этих публикациях автор предстает как знаток истории, культуры и быта народов Вятского края, как незаурядный этнограф-краевед. Позднее Д.К. Зеленин в рамках академической экспедиции совершил поездку в родную Вятскую землю для сбора диалектологического и фольклорного материала с целью последующего издания. Материал оказался настолько обширным и разнообразным, что позволил подготовить к публикации 12 статей. Одна из них «Новые веяния в народной поэзии», например, посвящена частушке как самостоятельному жанру. Показан глубокий содержательный потенциал частушки, что позволило пересмотреть отношение к ней как к «извращенному народному творчеству», «набору неприличных слов». Статья «Особенности в говоре русских крестьян юго-восточной части Вятской губернии» положила начало целой серии публикаций по этой теме. С 1904 г. появляются первые книги Д.К. Зеленина, среди которых особый интерес представляет «Кама и Вятка: Путеводитель и этнографическое описание Прикамского края»[15] – труд, основанный на личных наблюдениях, предшествующих публикациях, литературных описаниях и архивных данных. Из увлеченного краеведа Д.К. Зеленин превратился в признанного коллегами серьезного ученого, историка и этнографа, строящего свои исследования по определенному плану: общие исторические сведения от основания до современности, численность жителей, этнический состав, религиозная принадлежность, основные занятия и достопримечательности, сведения об обычаях и обрядах. Большое значение имеют его труды по этнической истории. Сравнительное изучение местных народных праздников и промыслов, по мнению ученого, – главный источник вопросов о ходе колонизации в Вятском крае. В Вятской губернии Д.К. Зеленин собрал большое количество сказок, народных говоров, знакомился с культурой местных народов. После обработки этих уникальных полевых фольклорных материалов были опубликованы «Великорусские сказки Вятской губернии», где нашел отражение один из важнейших принципов ученого – признание неразрывной связи между диалектологией и этнографией, а также их значения для понимания этнических процессов, социальной истории и жизни языка.

Рассмотренные в кратком обзоре труды Г.Е. Верещагина, Н.Н. Блинова, Н.Г. Первухина, М.Т. Буха, П.Н. Луппова, Д.К. Зеленина, конечно, не могут охватить всего богатого опыта в изучении духовной и материальной культуры Приуральского региона, но, будучи посвящены различным областям краеведческого знания, они содержат уникальный материал (археологические экскурсы, этнографические описания быта, образа жизни, обычаев и мировоззрения удмуртов и других народов на рубеже XIX–XX вв.) и еще ждут активного вовлечения в научный оборот, просветительскую и образовательную деятельность.

Литература

1. Загребин А.Е., Черниенко Д.А. Ученые-краеведы Удмуртии: Историко-биографические очерки. – Ижевск, 2007. – 136 с.
2. Верещагин Г.Е. Вотяки Сосновского края // Записки ИРГО. – СПб., 1886. Т. XIV.Вып. 2. – 218 с.
3. Верещагин Г.Е. Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии // Записки ИРГО. – *СПб., 1889. Т. XIV. Вып. 3. – 197 с.*
4. Владыкин В.Е., Загребин А.Е. Тӧро удмуртской этнографии // Г.Е. Верещагин и этнокультурное развитие народов Урало-Поволжья. – Ижевск, 2004. – С. 19–23.
5. Блинов Н.Н. Языческий культ вотяков. – Вятка, 1898. – 103 с.
6. Чудова Г.Ф. Николай Николаевич Блинов. – Киров, 1983. – 54 с.
7. Материалы по археологии восточных губерний России. – М., 1886. – Вып.2.
8. Первухин Н.Г. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. – Вятка, 1888–1890. – Вып. 1-5.
9. Buch M. Die Wotjaken. Eine ethnologische Studie. – Helsingfors, 1882. – 189 s. Рус. Пер.: Бух М. Вотяки. Этнологическое исследование / Пер. с нем. А.Н. Маркина. – Ижевск, 1991 (рукопись).
10. Владыкин В.Е., Загребин А.Е. Макс Бух и этнография удмуртов // Европейский Север в культурно-историческом процессе. – Киров, 1999. – С. 421–424.
11. Луппов П.Н. Христианство у вотяков со времени первых исторических известий о них до XIX века. – Вятка, 1901. – 298 с.
12. Луппов П.Н. Христианство у вотяков в первой половине XIX века. – Вятка, 1911. – 568 с.
13. Бердинских В.А. Историк на грани эпох: Павел Луппов – первый историк удмуртского народа. – Ижевск, 1991. – 128 с.
14. Решетов А.М. Дмитрий Константинович Зеленин: классик русской этнографии // Выдающиеся отечественные этнологи XX века. – М., 2004. – С. 137–183.
15. Зеленин Д.К. Кама и Вятка. Путеводитель и этнографическое описание Прикамского края. – Юрьев, 1904. – 180 с.

Р.Н. Касимов

К ВОПРОСУ О БЫТОВАНИИ ПОХОРОННОГО ОБРЯДА СРЕДИ ЧЕПЕЦКИХ ТАТАР в начале XXI ВЕКА (на материалах этнографических источников)

В бассейне реки Чепцы (левый приток Вятки), на северо-западе современной Удмуртской Республики (Балезинский, Глазовский, Юкаменский районы) и Слободского района Кировской области, более чем в 40 населенных пунктах живет татарское население, относящееся к «чепецкой группе» татар Урало-Поволжья. Они говорят на особом говоре среднего диалекта татарского языка. По мнению ряда исследователей, до середины XV в. предки чепецких татар входили в состав субэтноса казанских татар.

Известные в истории удмуртских земель, как «арские князья», чепецкие или каринские татары, сыграли существенную роль в формировании как удмуртской, так и бесермянской культур. В свою очередь, те оказали заметное влияние на формирование специфики этой группы татар. Территориальное обособление чепецких татар от центральной группы произошло довольно рано, к XV–XVI вв., а значит, в условиях этнической периферии татары чепецкого

бассейна выработали ряд специфических культурных черт. На сегодняшний день они отличают себя от казанских татар, при этом осознавая свою общую этническую историю, язык, религию, традиции.

Комплекс похоронно-поминальных обрядов и обычаев занимает особенное положение в системе ритуалов жизненного цикла. Этнографы отмечают его историческую устойчивость, в отличие от существенно трансформировавшихся элементов семейной обрядности, например, свадебной. Консерватизм похоронно-поминальных обрядов объясняется «стремлением обезопасить жизнь живых от гнева усопших». В современном мире, несмотря на то, что большинство татар уже не верит в загробную жизнь, а многие не соблюдают религиозных обрядов и правил, погребально-поминальный ритуал продолжает соблюдаться, чтобы «обеспечить покойному в загробном мире благополучное существование». Похоронно-поминальная обрядность чепецких татар характеризуется консервативностью, однако в начале XXI в. и здесь наблюдается ряд нововведений. *Изменения, появляющиеся в нем, могут служить показателем* устойчивости или, наоборот, трансформации этнической общности. В иноконфессиональном окружении русских и удмуртов ритуалы погребения у чепецких татар в рамках мусульманской догматики, как никакие другие обряды семейного цикла, отличали дисперсно расселенное татарское население в иноэтничной среде и служили показателями этнического самосознания. Таковым, с некоторыми изменениями, остается обряд и сейчас.

В статье приводятся записи этнографа, наблюдавшего процесс похорон в 2006 г. (из личных наблюдений автора в деревне Кестым Балезинского района Удмуртской Республики после смерти деда). Для сравнения курсивом приведены записи 1874 и 1908 гг., что позволит проследить эволюцию обряда.

2 января 2006 г. около пяти часов вечера умер Минхат-бабам – простой колхозник, не особенно чтивший религиозные обряды. Печальную новость разнесли по деревне и сообщили мулле. Он назначил похороны на послеобеденное время 3-го января. При особых обстоятельствах (с утра мулла должен был быть на похоронах на Лесобазе, недалеко от Кестыма, и не успевал вернуться к обеду) он посчитал возможным провести обряд до захода солнца. Однако, по мусульманскому канону необходимо похоронить умершего до обеда, об этом в источнике начала XX в. сказано так: *«Не полагается совершать похоронную молитву, как и всякую другую, при восходе и закате солнца и в полдень»*.

В дом к умершему старику пришли пожилые женщины, чтобы на протяжении ночи сидеть у кровати покойного (*тон утыру*). Главной среди них была абыстай. Женщины всю ночь читали молитвы и поминальные стихи – мунаджаты, говорили об умершем. У ног умершего положили Коран, старое потрепанное издание начала XX в. Всю ночь в доме горел свет – в комнате и на кухне. Двери были открыты. Примером, подтверждающим давность этой традиции, может послужить источник конца XIX в.: *«По верованию татар, тело каждого покойника необходимо караулить от ведьмы (убыр), которая приходит и съедает тело покойника, если его не стерегут, сама же принимает на себя его образ»*.

Утром в дом пришли мужчины и передвинули мебель. Кровать умершего разобрали, оставив лишь жесткое основание. Её установили в центре комнаты, изголовьем к восходу солнца, а ногами к двери. Затем уложили умершего, подвязали челюсть, чтобы рот не открывался, подвязали руки к туловищу. Я.Д. Коблов писал об этом так: *«После смерти покойнику закрывают глаза, поправляют руки и ноги; на грудь и живот кладут какой-нибудь тяжелый предмет»*.

Всё, что отражает солнечный свет в доме и может давать отражение (экран телевизора, зеркала, окна) завесили тканью, напольные дорожки и ковры убрали. Стулья и скамьи поставили вокруг покойного. Под кровать, где лежал умерший, установили большой эмалированный таз, наполненный снегом с марганцовкой. Как объяснили мужчины, чтобы тело не пахло. Печь не топили уже с вечера 2 января, поэтому в доме было холодно, и многие ходили в верхней одежде и обуви.

Родственники сидели в комнате и на кухне, негромко переговаривались, говорили об умершем, переключаясь и на повседневные темы. Утром третьего января абыстай принесла сшитый *гэфен*, представлявший из себя длинную рубаху из белой материи. Женщины пояснили, что этот саван шьется особым образом. Иголки для такого шитья должны быть новыми, узелки нигде не завязываются, нитки и ткань разрезаются только при помощи ножа. Сам *гэфен,* своеобразная рубаха, сшитая из двух длинных отрезов белой ткани.

В 12 часов 15 минут, мулла со стариками, всего двенадцать человек, пришли в дом к умершему. Все женщины вышли и в комнате с покойником остались только мужчины. Дверь в комнату плотно закрыли и завесили тканью. Начался обряд омовения умершего. Сначала сняли всю одежду. Снимая, её разрезали на части, после этого ополаскивали в воде, а в дальнейшем сожгли в бане. В омовении тела участвовало семеро опытных в этом деле мужчин. Обнаженное тело умершего перенесли в специальное корыто. Четверо мужчин натянули над телом плотную белую ткань. Мулла, одев специальные перчатки, приготовился к омовению. Один старик поливал ему воду из кувшина, а ещё один стоял у дверей и принимал новую подогретую воду. Омывая тело, мулла заводил руки под ткань, где и проводил необходимые манипуляции. Атмосфера в комнате была торжественной и спокойной. Каждый из мужчин четко выполнял свои функции. За дверью воду подавала абыстай. Из ведер она переливала теплую воду в кумганы (специальные кувшины, которые используют правоверные мусульмане для омовений). Мыли тело примерно один час. Было израсходовано четыре ведра воды, хотя пожилые женщины утверждали, что раньше хватало двух ведер.

Несколько слов о воде. Воду в дом приносят женщины, предварительно прошедшие полное ритуальное омовение (*терет алу гусль*). Моя мать ходила за водой на колонку четыре раза и возвращалась в дом, не встречая прохожих. Когда пошла за пятым ведром, ей встретилась большая группа людей. Она занесла ведро в дом, но абыстай назвала эту воду нечистой, отставив ведро в сторону. Впрочем, пятое ведро воды не пригодилось, позже его просто опустошили. Некоторое количество чистой воды, не использованной в процессе мытья тела, бабушки расходовали, омывая свои лица и руки, считая, что *тан су* обладает волшебными свойствами. Воду нагревали не в печи на казане, а на газовой плите. Таким образом, печь на кухне также не растапливалась, и надобности в ней не было.

Мужчины, закончив обмывать тело, надели на него *гэфен* и завернули в саван, перевязав тело в трех частях. Сверху у головы, в центре – по туловищу, и у ног. Получился своего рода сверток из белой материи. На грудь положили листок с молитвами *магари-шариф* – своеобразный пропуск на «тот свет». До этого (ещё до обмывания) на груди умершего лежали большие ножницы и небольшой цветастый узелок с солью. Сверху его накрыли еще двумя цветными плотными покрывалами. Воду из-под умершего выносили в тазу и выливали за баню, в месте, где росли старые черемухи. Воду сливали под самое большое дерево.

Итак, процедура омовения была завершена. Мулла сел в изголовье к умершему и начал читать молитву «Ясин», перебирая четки. Ритуал остается без изменения на протяжении почти ста лет. Так у Я.Д. Коблова читаем: *«Мулла, напутствующий умирающего, читает Коран, обыкновенно 36 главу «Ясин», в которой говорится о смерти и посмертном состоянии человека»*.

После прочтения молитвы человек, раздававший саадака (жертвенные деньги), принялся за дело. Он переходил от одного человека к другому, по кругу, отдавая символическую милостыню. В первый раз всем присутствовавшим раздали носовые платки. Затем мулла вновь прочитал молитву, а раздающий саадака раздал всем пятирублевые монеты. Мулла снова начал читать молитву. После этого раздали саадака купюрами по десять рублей. После того, как мулла закончил читать молитвы, было дозволено раздавать саадака всем желающим. Люди, сменяя друг друга по кругу, раздавали деньги (монеты по 5 рублей). После раздачи саадака все присутствующие подняли руки ладонями ко рту и вслед за муллой стали произносить слова молитвы. Кто не знал молитв, шептал многократно «*биссмилля*».

Из дома тело вынесли на обычных больничных носилках. Выносили ногами вперед, стараясь не касаться дверных косяков. Четверо мужчин вынесли тело на улицу, там его перенесли на специальные деревянные носилки, представляющие из себя сколоченные вместе доски с поперечными рукоятями для переноски на руках. Делая по сорок шагов, мужчины трижды менялись, проходя под носилками, таким образом «путая следы» для злых духов. После первых сорока шагов стариков сменили молодые мужчины.

Следует отметить, что по мусульманской традиции носилки должны нести только мужчины предварительно прошедшие процедуру ритуального омовения (*терет алу; гусль*). Однако сегодня правило соблюдается нестрого, поскольку этому не уделяется должного внимания (проверить это сложно, а носилки с умершим всё равно необходимо нести).

Тело на руках понесли к мечети, где старики во главе с муллой ещё раз прочитали молитву, обращая свои головы к небу и на разные стороны света. После чего носилки с покойным уложили на телегу и повезли на кладбище. Трое стариков и мулла погрузились в легковую машину и направились следом. Остальные пошли на кладбище пешком.

В то время, как мужчины покинули дом, в него вернулись женщины. Абыстай читала молитвы. Дочери умершего дали ей саадака. После этого женщины затопили большую печь и согрели воду. Дом подвергся генеральной уборке, что соответствует традиции. *«Внутри избы, где находился умерший, всё вымывается тщательно. После похорон в доме умершего в течение трех дней ничего не варят и не вкушают пищи»*.

Личные вещи и бельё умершего постирали для того, чтобы впоследствии ими можно было воспользоваться. Однако пищу в доме не готовили ещё три дня с момента похорон. Кушать ходили к живущим рядом родственникам. Долг каждого родственника пригласить к себе на обед людей, участвовавших в похоронах.

Около 15 часов процессия была на кладбище. На улице было достаточно холодно, но людей пришло много. В основном это были родственники умершего, и только мужчины – подростки и люди преклонного возраста. Над могилой трудились внуки умершего старика, люди среднего возраста и старики стояли поодаль и перешептывались, кто-то курил украдкой. У кладбищенской ограды развели костер, где молодые люди грелись и отогревали лопаты, чтобы легче было копать могилу. Несмотря на то, что земля промерзла, яма получилась достаточно глубокой, и мужчина среднего роста укрывался в ней с головой. *Кабен* –

углубление в могиле, было ориентировано к Каабе так, чтобы умерший мог наблюдать направление на святое место. Тело погрузили и разместили в углублении, а сверху накрыли шестью досками. Предварительно сняли с тела плотные цветные полотна, поскольку они используются многократно и вместе с носилками, лопатами и прочим инвентарем хранятся в специальном помещении при мечети. После того как тело уложили и сверху засыпали землей, на кладбище мужчинам раздали милостыню – *саадака.* Три старика и мулла стали читать молитвы, встав по краям могилы. Остальные мужчины отошли в сторону. Надвигался вечер, и люди направились к дому.

С момента похорон, в течение трех дней в доме умершего не готовили пищи, но приходили люди и каждую ночь сидели в доме, где горел свет. Они читали молитвы и размышляли о судьбе умершего. Двери в доме после похорон уже закрывали, зеркала и окна освободили от покровов сразу после того, как тело было вынесено.

Первые поминки по умершему проводили на третий день. Если умирал мужчина, то на третий день приходили мужчины, если женщина – приходили женщины. Людям, помогавшим при устройстве похорон, давали в знак благодарности отрезы ткани, полотенца, деньги. В дальнейшем поминки устраивали на седьмой и на сороковой день, устраивали годины.

Весной и летом родственники, по мере возможности, ходят на кладбище, где смотрят за состоянием могилы, подправляют могильную плиту и ограду, удаляют сорняки среди цветов, подрезают ветки, вынося их за кладбищенскую ограду. Могилы украшаются цветами, высаживаются плодовые деревья и кустарники (шиповник, рябина, калина, черемуха).

Несмотря на запрет посещения кладбища женщинами, сегодня он соблюдается нестрого. Нет четких правил при оформлении могил. В классическом исламе установка оград и памятников порицается. Однако на современных могильных плитах татар можно встретить фотографии умерших наряду с цитатами из Корана, высеченными по-арабски. Впрочем, это было в начале XX в.: «*Некоторые устраивают фундаментальные памятники из мрамора и гранита. Бедняки памятников не ставят, а просто втыкают палку для показания, что здесь могила и похоронен человек. Надписи на могилах памятников отличаются большим разнообразием; на одних обозначается только имя и звание умершего, год и число смерти, число лет его жизни; на других можно читать подробности касающиеся жизни умершего и выдающихся его качеств*».

Похоронно-поминальная обрядность чепецких татар до сих пор характеризуется консервативностью и неизменностью ритуала. Это единственный комплекс обрядовой системы, который можно наблюдать воочию, каким он был более ста лет назад. Более того, несмотря на неизбежные локальные изменения обрядности, похороны и поминки исполняются татарами в свете мусульманской догматики. Изменения в традиционной культуре говорят о трансформациях внутри этнической и конфессиональной общности, что неудивительно для глобального общества потребления, которое с легкостью стирает культурные различия.

Примечания

1. Мухамедова Р.Г. Чепецкие татары (краткий исторический очерк) // Новое в этнографических исследованиях татарского народа / Под ред. Р.Г. Мухамедовой и Р.К.Уразмановой. – Казань: Казанский филиал АН СССР, 1978. – С. 5.
2. См.: Этнотерриториальные группы татар Поволжья и Урала и вопросы их формирования. Историко-этнографический атлас татарского народа. – Казань: Изд-во ПИК «Дом печати», 2002. – 248 с.
3. См.: Сорокин П.М. Арские князья в Карине // Календарь и памятная книжка Вятской губернии на 1897 г. – Вятка: Губ. тип., 1896. – С. 57–65; Сорокин П. М.

Татаре Глазовского уезда // Календарь и памятная книжка Вятской губернии на 1897 г. – Вятка: Губ. тип., 1896. – С. 86–95.
4. Касимова Д.Г. Семейная обрядность чепецких татар (середина XIX – XX вв.). – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2003. – С. 145.
5. Там же.
6. Коблов Я.Д. Религиозные обряды и обычаи татар-магометан (при наречении имени новорожденному, свадебные обряды и похоронные). – Казань: Типо-литография Имп. Ун-та. 1908. – С. 35-36.
7. Гаврилов Б. Погребальные обычаи и поверья старокрещеных татар деревни Никифоровой Казанской губернии Мамодышского уезда. Отдельный оттиск из «Известий по Казанской епархии». № 9. – Казань: Тип. Ун-та. 1874. – С. 1.
8. Коблов Я.Д. Указ соч. – С. 31.
9. Коблов Я.Д. Указ соч. – С. 30.
10. Коблов Я.Д. Указ соч. – С. 43.
11. Коблов Я.Д. Указ соч. – С. 45.

Н.А. Емшанова

ПОТИР КАК СОСУД ЛИТУРГИЧЕСКОГО НАЗНАЧЕНИЯ И ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

Среди церковных предметов особо важное место занимает чаша – потир. Потир – церковный сосуд, в котором во время евхаристии, главной части литургии, освящаются и преосуществляются святые дары: хлеб и вино в плоть и кровь Христовы. Причащение – это как бы приобщение к вечности. Использование чаши-потира разрешено словами Иисуса Христа, произнесёнными им на Тайной Вечери: « И взяв чашу, благодарив, подал им; и пили из неё все» (Мк., 14:23). Потир рассматривают и как парафразу чаши Грааля. Первоначально потир имел форму двух половин сферы, соединенных обратными сторонами. Её верхняя полусфера открыта для вмещения сил духа, тогда как нижняя находится ближе к земле, которую она символизирует. Также форму потира символически связывают с «Древом жизни». Как пишет Н. Троицкий в статье «Крест – Древо жизни» // Светильник, 1914, 3, с.3-28.: изображение креста, чаши, фонтана является символическим «Древом жизни» и несет, как и все иконографические эквиваленты данного ряда, символику евхаристии, небесного царствия, самого Христа как Искупителя и Живодавца, все евангельское учение в целом» [1].

На серебряных потирах ставились клейма, позволяющие установить место производства, имя мастера изготовителя, пробирного мастера, мастера по качеству (альдермана). Чаще всего культовые предметы выполняются из драгоценных металлов: серебро, золото.

Имеющиеся в церквах Удмуртии священные сосуды выполнены в XIX веке в мастерских Москвы, Петербурга (ведущих центрах ювелирного искусства России XVIII-XIX вв), Казани, Вятки. Большинство потиров изготовлено в московских мастерских. По клеймам на них удалось расшифровать имена изготовителей и владельцев фабрик серебряных изделий. Это известные московские мастера: П.А. Овчинников, П.А. Никитин, А.Х. Матиссен, В.С.Семенов, А.Тобинков, И.И. Футикин, Д.М. Шелапутин и др.

Уже в ранних, сохранившихся до наших дней потирах, серьезное значение придавалось декору: украшались простым геометрическим орнаментом (бордюром) венцы (края чаши), орнаментировался и имел декоративную форму поясок - «яблоко» на стояне (ножке), большое внимание уделяли форме поддона (основание). Происхождение орнамента тесно связано с особенностями художественного стиля данного времени, но главная роль в нем принадлежит

украшениям, связанными с христианскими мотивами. Постепенно складывается декор, предназначенный выделить каждую часть потира. На чаше почти всегда изображается «Деисус» (т.е. Спас, Богоматерь и Иоанн Предтеча), но встречается изображение «Таинство Евхаристии» - Христос, причащающий подходящих к нему с двух сторон апостолов. По венцу помещается надпись со словами молитвы, иногда слова молитвы помещают и на поддоне (ТИ 1). Церковные сосуды богато украшаются, поэтому они являются не только культовыми вещами, но и прекрасными произведениями декоративно-прикладного искусства, тем более, что в прошлом они изготовлялись искусными, талантливыми мастерами-ювелирами, использовавшими различные техники художественной обработки металла: чеканку, литьё, просечку, золочение, канфарение и др.

В XIX веке начинают активно внедрять механизацию в приёмы обработки драгоценных металлов, которая приводит к упрощению, ускорению и удешевлению производства, но иногда перебор с использованием механических приборов негативно отражался на художественной выразительности декора. Трудоемкая чеканка, в результате которой каждая деталь орнамента, каждый листок или завиток индивидуален и неповторим, начинает вытесняться механической штамповкой, которая дополняется ручной гравировкой, эмалью, чернью (ТИ 1, КБММ 14).

Во второй четверти XIX века распространение получили потиры с накладными ажурными муфтами или «сорочками» (рубашками) из просечного металла (КБММ 4, ТК 3). Поверхность такого предмета полировалась до зеркального блеска и на нее накладывалась рельефная композиция в обрамлении растительного орнамента. Накладной декор, исполненный из золоченого серебра, рельефно выделяется на полированном фоне и придает изделию большую привлекательность. Пример - потир из церкови Казанской Богородицы, с.Можга. На ажурной рубашке чаши четыре овальных картуша (дробницы) с изображением Деисуса и креста. Стоян в виде балясины с двумя «яблоками», украшенными орнаментом. На поддоне в овальных медальонах, обрамленных бесцветными стеклами (стразами), изображены четыре Евангелиста. Декор - элементы классического орнамента в сочетании с беспокойными завитками, цветами, характерными для «второго рококо» XIX века.

В середине и второй половине XIX века на потирах появляются беспокойные завитки, цветы, прихотливые линии (КБММ 19), характерные для XVIII века, (так называемое «ложное» или «второе» рококо), а также создается стилизованный (псевдорусский) орнамент, в котором воскрешаются древнерусская плетенка и узоры из трав, характерные для русского средневековья (АНРПМ 5). К сожалению, символика плетеного орнамента в древнерусском искусстве изучена слабо. Орнаментальный декор потиров довольно разнообразен, возрождаются тонкие узоры трав в сочетании с пышными листьями, стройный и изысканный стилизованный рисунок цветов, сложная плетенка. На протяжении многих столетий основной мотив орнаментации русских культовых изделий – это растительные формы.

Художественный уровень потиров, имеющиеся в церквах нашей республики, довольно высок, но подробный анализ художественных достоинств и характер орнаментации потиров не входит в задачу статьи. Акцент сделан на потире как на материальном предмете, но несущем в себе большое духовное предназначение и символическое значение.

Сокращения

ТИ– Троицкая церковь, г. Ижевск.
КБММ – Казанскобогородская церковь, с.Можга, Можгинский р-н.
ТКЗ – Трифоновская церковь, с.Каменное-Заделье, Балезинский р-н.
АНРПМ – Александроневская церковь, с.Русский Пычас, Можгинский р-н.

Литература

1. Киселев Н.А. Орнамент малоизвестной новгородской рукописи XII века // В кн.: Древний Новгород: История. Искусство. Археология. - М., 1983.
2. Николаева Т.В. Прикладное искусство московской Руси. - М., 1976.
3. Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Е.Л. Золотое и серебряное дело XV-XX вв. [Территория СССР]. - М., 1983.
4. Художественный металл России. Материалы конференции памяти Г.Н.Бочарова.

Емшанова Наталья Александровна, доцент
кафедры истории искусств ИИиД УдГУ

Секция
«МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭКОЛОГИЯ»

Ю.Ф. Ишмуратова

СПЕЦИФИКА ЭСТЕТИКИ МЮЗИКЛА

Мюзикл уже давно вышел за рамки жанра, обозначенные в так называемый «золотой век» – 40-60-е годы XX столетия и стал пространством музыкального театра, включающего в себя порой кардинально противоположные стилистики. Непрекращающиеся споры музыкальных и театральных критиков о том, является ли тот или иной спектакль мюзиклом, показывают, насколько различными могут быть мнения о специфике этого жанра. Однако, не смотря на разногласия, все специалисты сходятся во мнении, что не каждый музыкальный спектакль может именовать себя мюзиклом и, следовательно, некие критерии жанра всё же существуют.

В России вопрос о границе между привычным для нас музыкальным театром и пришедшим с Бродвея мюзиклом актуален и нуждается в разъяснении, ибо подмена понятий происходит постоянно. С одной стороны, музыкальные спектакли драматических театров, пользуясь популярностью жанра, всё чаще называются мюзиклами, хотя по сути ими не являются; с другой – постановки, полностью соответствующие этой жанровой стилистике, как собственно мюзиклы не обозначаются, поскольку этот термин уже прочно закрепился за пришедшими в Россию заграничными проектами [5].

Музыкальная Энциклопедия определяет мюзикл как «Музыкально-сценический жанр, использующий выразительные средства музыки, драматического, хореографического и оперного искусств. Их сочетание и взаимосвязь придали мюзиклу особую динамичность, характерной чертой многих мюзиклов стало решение серьезных драматургических задач несложными для восприятия художественными средствами»[1]. Действительно, именно специфическая взаимосвязь многих видов искусств в рамках одного жанра придала мюзиклу его своеобразие, отграничив его от прочих музыкально-сценических форм. Характер же этой взаимосвязи продиктован тенденциями менестрельной культуры XX века.

Любое театральное действо является синтетическим видом искусства, однако в мюзикле принцип синтеза искусств доведён до пределов восприятия и концентрации внимания зрителя. Современный мюзикл – это, прежде всего, грандиозное и дорогое шоу, где всё работает «как часы». Слово, жест, музыка, танец, сценография и костюмы – всё одинаково привлекает к себе внимание и одинаково важно для создания успешной постановки, в чём и заключается главное отличие мюзикла от музыкального спектакля [1]. Разумеется, в некоторых мюзиклах делается акцент либо на хореографию (постановки Боба Фоса), либо на музыку (мюзиклы Андрю Ллойда Уэббера), либо на сценические спецэффекты, однако все прочие составляющие также органично вписываются в канву постановки и оттачиваются до совершенства.

Если разница между оперной эстетикой и эстетикой мюзикла очевидна, то в случае с опереттой граница не так ясна: оба жанра являются развлекательными, в обоих присутствуют как музыкальные, так и разговорные и танцевальные сцены.

---

[1] Мьюзикл // Музыкальная энциклопедия. – М.,1976. – С. 853.

Однако соотношение музыки, слова и танца в этих двух жанрах различны. Известно, что оперетта своими корнями восходит к опере. Заменив мелодекламацию на обычную речь, оперетта принципиально не изменила оперную схему чередования речитатива и арии, где сюжетная линия, в основном, развивается в речитативных сценах, а арии раскрывают внутренний мир и переживания героев. Зачастую разговорные опереточные сцены служат лишь связками, которые оправдывают и подготавливают новый музыкальный номер.

В мюзикле же чёткого деления на «арию» и «речитатив» не существует, здесь музыка органично вплетается в драматическое действие, не замедляя его хода. Таким образом, драматургия может быть более насыщенной и динамичной. Если опереточные либретто едва ли могут послужить основой для самостоятельной постановки, то мюзиклы уже неоднократно удостаивались премий в области драмы, что говорит о серьёзности подхода к литературному материалу. Термин «музыкальная комедия» уже давно вышел из употребления: современный мюзикл может быть как пародией или комедией, так и социальной драмой, и трагедией. Либретто большинства успешных мюзиклов отличаются интересной проблематикой, оригинальными многогранными характерами, качественными диалогами и песенной лирикой. Так, за последние 50 лет первоисточниками мюзиклов стали сочинения Т. Плавта, У. Шекспира, М. Сервантеса, Ф. Вольтера, Ч. Диккенса, Б. Шоу, а также современных писателей – Т. Капоте, Т. Уайлдера, Э. Райса, М. Андерсона и других [2].

Таким образом, развлекательность этого жанра состоит не в комедийном сюжете или незамысловатой проблематике (что характерно для оперетты), а в эстрадной эстетике шоу в целом и музыки, в частности. Действительно, музыкальная составляющая мюзикла в большинстве случаев не отличается особой сложностью. Если оперетточные партии требуют классической вокальной школы, то здесь академический вокал не только необязателен, но зачастую и нежелателен: эстрадная манера пения и микрофоны не подразумевают больших физических нагрузок, следовательно, актёр может больше двигаться на сцене и тщательнее прорабатывать образ. Музыкальная форма мюзикла проста, компактна и понятна современному массовому слушателю: здесь отсутствуют симфоническое развитие и сквозная музыкальная драматургия, нет и многоэпизодных финалов, ансамбли редки, а из всего многообразия музыкальных форм доминирующей является песенная [6].

Мюзикл обращается к аудитории языком современной развлекательной музыки. Если какое-либо музыкальное направление становится актуальным, оно неизменно находит отражение в мюзикле. Показательным является «Mamma Mia» («Мама Миа»), мюзикл, основанный на хитах группы ABBA, который с успехом прошёл во многих странах мира, в том числе и в России. Он вышел в 2000 году, именно в тот момент, когда стиль диско вновь вошёл в моду и танцевальные ремиксы на композиции 70 – начала 80-х годов занимали первые места в музыкальных чартах. Другой пример – открывшийся на Бродвее в 2006 году рок-мюзикл «Spring Awaking» («Весеннее пробуждение»), который рассказывает о проблемах подростков конца XIX века; вся музыка к спектаклю написана в стиле «эмо» – модном молодёжном направлении рок-музыки. Однако большинство мюзиклов 2000-х годов всё же основываются на многих музыкальных течениях, что, с одной стороны, помогает в решении драматургических задач, а с другой – позволяет найти точки соприкосновения с максимально большой аудиторией [2]. Подобная эклектичность музыкального материала сглаживается непрерывностью и насыщенностью драматического развития.

В любом современном зрелище важна насыщенность действием, ведь чтобы удержать внимание зрителя, нужна постоянная «смена картинки». Эту тенденцию можно проследить как в телевизионных шоу и эстрадных концертах, так и в мюзикле. Однако мюзикл – это не только шоу, но и театральный жанр, поэтому, чтобы драматургия спектакля не развалилась, любая реплика или музыкальный номер, танцевальное па или комическая реприза должны быть внутренне мотивированы и необходимы для развития сюжета [6].

Как в оперетте, так и в музыкальном спектакле драматического театра присутствуют танцевальные сцены, однако в большинстве случаев они носят дивертисментный характер; танцевальные номера порой превращаются в целые "сюиты", останавливающие развитие основной интриги. Мюзикл же в своих лучших образцах связывает танцевальные эпизоды с общим развитием действия, более того, хореография и пластика становятся важнейшим элементом в системе выразительных средств мюзикла наряду с пением. Таким образом, музыкальные номера решаются также и пластически, а характеры персонажей раскрываются не только в пении и разговорных сценах, но также и в танце.

Если в оперетте балетмейстер обычно играет второстепенную роль, то в мюзикле он фактически является вторым постановщиком, а порой и главным человеком на сцене. Так, известный американский хореограф Дж. Роббинс, явился инициатором создания «Вестсайдской истории» и сделал её первую постановку, а имя Боба Фосса, выдающегося хореографа и постановщика, стало легендой ещё при жизни [1]. Целостное хореографическое решение и виртуозный пластический рисунок составляют едва ли не самую впечатляющую сторону мюзикла, что вполне соотносится с общими тенденциями шоу-бизнеса последних десятилетий, где всё большее внимание уделяется не столько музыкальным, сколько хореографическим способностям исполнителя.

Мюзикл, как синтетический жанр, рассчитан на «синтетических» актёров, то есть актёров универсальной одарённости, обладающих способностью объединять разного рода профессиональные умения, такие как сценическая речь, мимика, пение, пластика и танец, подчиняя их единой линии сценического поведения, задаче создания цельного образа. Кроме того, актёры мюзикла должны обладать определённой выносливостью, поскольку представления одной и той же постановки даются ежедневно или даже чаще. Подобные жёсткие требования предъявляются не только к «звёздам», но и к каждому актёру ансамбля, включая вторые составы [4]. Здесь труппа не делится на статичный хор и безмолвных танцоров; тщательно разработанные ансамблевые сцены, где с одной стороны каждый, даже второстепенный персонаж индивидуален, а с другой – каждый актёр идеально вписывается в общее сценическое действие, – одно из непременных условий успешного мюзикла.

Любое шоу XXI века (как, впрочем, и зрелища предыдущих эпох) немыслимо без ярких декораций, зрелищных спецэффектов и высокотехнологичного сценического оборудования. В ситуации, когда современное кино способно добиться максимально реалистичного изображения даже в самых фантастических эпизодах, сценическим жанрам приходится придумывать всё более изощрённые способы удивить зрителя. Так, театры Бродвея и Уэст-Энда тратят до трети бюджета на оснащение сцены. Идеально прописанная световая партитура и отлаженный звук, трансформирующиеся декорации, огромные медийные экраны, лазерные шоу и даже воздушная акробатика – всё, что может поразить воображение зрителя, находит своё применение в современном мюзикле. Тенденцией конца 1990–2000-х годов стало использование для представления не только сценического пространства, но и

всего зала, включая стены и потолок ("De la Guarda"/ "Де ла гварда", "Bombay Dreams"/ "Мечты Бомбея") [3]. В то же время существует масса успешных проектов, например в рамках офф-Бродвея, которые полностью отвечают требованиям жанра и при минимальных затратах на сценографию и оборудование, поскольку мюзикл это, в первую очередь, всё же динамичное и яркое театральное действо, а не просто феерическое шоу.

Если в современной эстрадной музыке и литературе коммерческий подход к искусству наносит явный ущерб качеству художественной продукции, то в мюзикле направленность на коммерческий успех является своеобразной гарантией качества. Бюджет постановки бродвейского мюзикла примерно равен бюджету голливудского «блокбастера», то есть исчисляется миллионами долларов, соответственно, цена билетов также достаточно высока – от 100$ до 400$ (на Уэст-Энде – от 30£ до 100£) [3], и публика едва ли станет тратить такие деньги на некачественное шоу. Таким образом, не только авторы и творческая труппа, но и продюсеры заинтересованы, если не в эстетической ценности постановки, то, по крайней мере, в её качестве и профессионализме.

Говоря о мюзикле, мы должны чётко понимать, что, для российского музыкального театра это заимствованный жанр, однако это вовсе не означает, что единственно возможный способ его развития в России – постановка лицензионных мировых мюзиклов 5-10-летней давности. Показательно, что «Чикаго» и «42-я улица», которые пользовались феноменальной популярностью в США и Европе, в России успеха не имели и стали убыточными [5]. Объяснение этого феномена некачественностью постановки или PR-кампании безосновательно, поскольку процесс контролировали американские специалисты. Всё было сделано «как на Бродвее», но оказалось, что механический перенос продукта на российскую почву бессмысленен. Калькируя бродвейские образцы, организаторы забыли, что главный секрет успеха мюзикла заключается в его соответствии не только современной действительности, но культуре страны в целом, ведь эстетика и проблематика постановки должны быть близки широкому зрителю.

Литература

1. Ewen D. Complete Book of the American Musical Theater / Revised by David Ewen. – New York, Chicago, San Francisco : Holt, Rinehart and Winston, 1964. – 447 p.

2. Musicals101.com [Электронный ресурс] : The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, TV and Film / by John Kenrick (cop. 1997-2008). – Электронная энциклопедия. – N. Y.: Musicals101, May 6, 2008. – Режим доступа: http://www.musicals101.com, свободный. – Загл. с экрана. – Язык англ.

3. Musicals-dot-net [Электронный ресурс]: The Resourse for Musicals : Fans, cast, and crew come together to chat and share on the MdN forums. – Электронные данные. – N. Y.: MdN, 2008. – Режим доступа: http://www.musicals.net, свободный. –. Загл. с экрана. – Язык англ.

4. Мюзиклы.Ру [Электронный ресурс] / руководитель интернет-проекта Светлана Бутовская; редактор Анастасия Садриева. – Электронный портал. – М.: Musicals.ru, 2008. – Режим доступа: http://www.musicals.ru, свободный. Загл. с экрана.

5. Мюзикл как новое театральное пространство?! [Электронный ресурс]: Стенограмма заседания круглого стола от 21.02.2006 / Медиа-центр газеты «Известия». – Электронные данные. – М.: «Известия», 2006. – Режим доступа: http://www.loja.ru/stenogramma.doc/. – Загл. с экрана

6. Черниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики: К анализу парадоксов науки о музыке / Т.В. Черниченко. – М.: Музыка, 1990 – 221с.

Ишмуратова Юлия Фанильевна, магистрант
факультета искусств МГУ имени М.В.Ломоносова

А.Н. Поздеев

«ИЗБИЕНИЕ МЛАДЕНЦЕВ» ИЛИ АПОЛОГИИ МЕТАФОРЫ (ПУТИ РЕАЛИЗАЦИИ)

Проблема выявления и выстраивания некоторых мыслетворческих парадигм в рамках ВУЗовских образовательных проектов завоевывают сегодня все большую актуальность, заполняя окружающие пространства идеями нового качества.

Методы, используемые в области таких дисциплин как психология, медицина, синергетика, акустика, очень часто пересекаются с деятельностью творческих условий этнического и профессионально-художественного характера, создавая для первых (дисциплин) явления (ревитализации, самоорганизации, диагностирования), для вторых (дисциплин) феномен преодоления существующих образно-смысловых констант деятельностью прагматически-перспективных форм. Эта тенденция объективная, хотя и прогнозируемая динамикой развития современного государства. Исходя из условий данной ситуации, можно представить роль УдГУ в этом процессе. Интересным представляется профессионально-образовательная деятельность НХТ или НХК, являющаяся сегодня скорее не фундаментом известной вертикали, а сцепкой, пролонгирующей образовательный процесс в сторону своеобразной конъюнктуры, делая общий смысл гибким и полезным для своего времени. Более того, прослеживаемая тенденция носит и инновационный характер в разделе руководства информационными постулатами, средствами которого достигается бессознательное внедрение в сознание субъекта (студента) нового элемента, являющегося алгоритмом дисциплинарного среза, а значит получения других исходных данных, – что было бы желательно всегда.

«Избиение младенцев» или апология метафоры – одна из множества тех, других (инверсионных), продуктов, процессуальной деятельностью которых выражаются итоги исследовательских этапов. Выраженная подобным лексическим образом, данная понятийная единица не может не вмещать суммы различных качеств, набор которых зависит от точки зрения смотрящего и сиюсекундного угла преломления. Это и художественные приемы, и их терминологические эквиваленты, и ассоциативный субстрат, формирующий альтернативу. В результате определенных мыслительных операций высветляется искомое понятийное зерно, стилистически близкое по духу современному «художнику», использование которого результативно.

«Избиение младенцев» или апология метафоры есть пространственно-временной фрагмент человеческого наследия, утаенный во внутреннепротивопоставляющийся, изменяемый формат, органичность которого вплетена в истинность положения вещей. Понятийная единица сокрыта, удалена от близко связующихся логических словоформ, выраженных зачастую экзальтированно, что приводит к образованию других лексических единиц психоэмоционального характера. Желания заглянуть вовнутрь порождают многочисленные рефлексы: говорить, высказываться, осознавать и др., – становящиеся в перспективе объектами нашего внимания. Отражения, не получившие, не нашедшие формы собственного выражения, оседают, ожидая своего гения, пространственного притягивания разного рода информации.

Рассмотрим «избиение младенцев» или апологию метафоры в состоянии прострации, разглядывание которого, считаем, принесет «n»-ое количество способов самоорганизации.

- Коммуникативность звуко- и графообразования и их восприятие на уровне физиологии.

Каждое употребляемое слово и буква вместе и по отдельности рождает звук, представление о котором вмещает две важнейшие взаимо-дополняющие и взаимо-исключающие категории: рассудок и сознание. С одной стороны это физиология, формирующая причинно-следственные связи на уровне рассудка, а с другой стороны – сознание, отражающее все мышечные перипетии на уровне пространственной графики. Перенеся полученный механизм в область музыкального искусства, получаем любопытную картину. Акустическая волна, являющаяся результатом деятельности обертонового звукоряда, преобразуется в качественно другие формы энергии. В результате сказанного получаем схему расширения звукового полотна, его трансформации и вступления с другими элементами пространственного формата, далее образуют динамику ситуаций (различных, дегенеративных) и внезапно возникающих самоорганизующихся звукошумовых импульсов. Формирующиеся в этот момент мышечно-позиционные установки приводят нас к осознанию понятия ассоциативного звукошумового символизма, область применения которого предполагается представителями гуманитарных, творческих профессий для соотнесения выше перечисленной процедуры рамками дисциплинарной сублимации.

- Преломление темы сквозь эзотерические и религиоведческие интерпретации.

> «Тогда сбылось реченное через пророка Иеремию
> который говорит: глас в Раме слышен, плач и
> рыдание и вопль великий, Рахиль плачет о детях
> своих и не хочет утешиться, ибо их нет»
> (Гл. 2 Евангелие от Матфея [17, 18]).

Канонически выраженный и закрепленный субъективными намерениями Матфея эзотерический смысл существования теологической единицы, привел к ее переосмыслению из смыслообразующей в художественные интерпретации, актуальные по сей день. В тексте 2 главы Евангелия от Матфея много сцеплений с сюжетом, история которого настолько вариативна по отношению к другим историческим и апокрифическим источником, что невольно понимаешь основной смысл выражаемого лежит не в плоскости повествования, а в плоскости пространственного положения объекта, предметов и смыслообразующих сегментов этого единого качества. Внимательное прослеживание этих параметров или своего рода «партитурных указаний», приведет нас к другой понятийной единице – гиперболе (греч. hyperballo < hypèr «через» + ballo «бросаю»). Незамкнутая кривая линия из двух бесконечных ветвей [БСИС, с. 153]), функции которой имеют способности к вращению, то есть видоизменению, о чем подразумевалось выше, с образованием новых средств выразительности при неизменяемом общем форматном условии. Исключением является включение пространственно-временного формата в дегенеративные функции (принципиального обновления). В реальности это соответствует процедуре изменения антропологического типа.

- Множественность суждений относительно понимания «избиение младенцев» или апологии метафоры связано с отсутствием каких-либо словоформ. Приспособление их для человека носит лишь опосредованный интуитивный характер. *Существенным является лишь качество, осязаемое по* плотности, тембру, высоте, периодичности, метру, ритму. Перенесение на другие формы восприятия также важны для человека, ибо создают мышечный и органический тонус, способный коммуникатировать с сознанием (например, вдохновение). Несомненно возможны и другие, более интересные формы

прочтения, напрямую связанные с фактами эволюционных переходов открытого мира, разного рода бифуркации, и процессов, только пытающихся реализовывать себя в этом мире. Однако человеку свойственно не только вбирать, но и отражать то, чем он может поделиться.

Литература
1. Большой словарь иностранных слов. – М: ЗАО «Центрполиграф», 2006.
2. Косидовский З. Сказание евангелистов. – М.: Изд-во политической литературы, 1990.
3. Поздеев А. Звук как смыслообразующая единица информации // Материалы Всероссийской научной конференции «Проблема изучения традиционной культуры». – Новосибирск, 2007.

Поздеев А.Н. доцент кафедры хорового дирижирования ИИиД, УдГУ г. Ижевск

В.Г. Болдырева

ГИМН ТИШИНЕ

Поначалу форма предоставляемого вашему вниманию материала может показаться неотчетливой и даже сумбурной, но я надеюсь, что искушенный музыкальный слух сможет уловить в нем черты своеобразного рондо, рефреном которого будет выступать **тишина** во всем своем многообразном великолепии.

Как гласят древние мифы, именно звуком был сотворен мир. Но звуку предшествовала тишина. Погрузившись в нее, мы сможем совершить путешествие как к истоку, так и к окончанию сотворенного мира.

«Мир безмолвен и тих сам по себе, ибо звука как такового в природе не существует. В нем нет ничего из того сонма звуков, что от рождения и до смерти окружает нас. Одни лишь немые упругие волны различной частоты. И если б не было субъекта, способного за счет вмонтированного природой в его голову устройства трансформировать в своем мозгу эти волны в звуки, то мир и продолжал бы оставаться таковым – безмолвным и тихим» [1].

Иногда тишина становится сигналом тревоги.

В обычных условиях человек чрезвычайно редко сталкивается с абсолютной тишиной. Вот как описывает воздействие сурдоэффекта космонавт Г.Т. Береговой: «И тут на меня обрушилась тишина... Я услышал свое дыхание и еще, как бьется мое сердце. И все. Больше ничего не было. Абсолютно ничего... Постепенно я стал ощущать какое-то беспокойство. Словами его было трудно определить; оно вызревало где-то внутри сознания и с каждой минутой росло... Подавить его, отделаться от него не удавалось...». Особый интерес представляет тот факт, что наступающая тишина воспринимается вначале не как лишение чего-то, а как сильно выраженное воздействие. Тишину начинают «слышать». Приведем ряд самонаблюдений восприятия тишины в различных условиях: «Тишина временами стучала в ушах» (Антарктида, К. Борхгревинк); «Тишина была громкой, как нож, ударяющий в барабанную перепонку» (испытуемый в опытах Раффа); «Трудно передать «молчание камня», и поэтому спелеолог... стремится не слушать тишины, ибо в этих глубочайших преддвериях ада особенно четко звучат шумы; биение сердца, хрипы легких, хруст суставов и шейных позвонков» (Н. Кастере)» [1]. В свете вышесказанного становится понятен факт маркировки тишиной «другого», чужого мира.

В традиционной культуре голос, звуки, шумы характеризует собой человеческий мир, в противоположность беззвучному потустороннему, являющемуся источником опасности. «Мир иной» отмечается печатью беззвучия, поэтому в «переходных» ритуалах, где идёт тесный контакт с потусторонним миром, больше отмечается ритуальное молчание, а градации изменения звука зависят от того, насколько человек близок к иному миру. Ритуальное молчание выступает и как религиозная аскеза. Вне тишины немыслимы духовные практики дзен-буддизма, исихазма, суфизма, многие явления культуры Востока и христианского Средневековья.

Тишина, молчание – начало мысли. Вступая на путь отречения от реальности, люди стремятся проникнуть в самые сокровенные уголки мироздания и здесь тишина – их главный помощник. В состоянии внутренней тишины происходит изменение системы слухового восприятия, что, в свою очередь, влечет за собой расширение сознания.

Самая лучшая музыка – это тишина. «Тишина нередко выступает в художественном творчестве как самостоятельный образ и как выразительное средство. Проявление феномена тишины характеризуется стремлением к простоте и ясности средств, распространением идей минимализма, возрастанием медитативных тенденций в разных видах искусства: живописи, литературе, кинематографе, музыке. В последние десятилетия тема тишины стала одной из важнейших в современной музыке. Эта тенденция свидетельствует о повышенном внимании композиторов к проблемам онтологического порядка. «Известный композитор Гия Канчели говорит об этом в одном из интервью: «Тишина предшествует рождению звука. Точно так же существует мир звуков, после которых тишина воспринимается как музыка. Моя мечта — достигнуть такой тишины». Та же интенция прослеживается в творчестве, особенно позднем, Альфреда Шнитке (жена Шнитке Ирина в одном из воспоминаний о композиторе сказала: «Он хотел звучащей тишины»). Композитор не строит музыкальную форму, а выстраивает эстетическое пространство как услышанную *проблему* и движется к ее истоку, к ее предельному основанию. Музыкальная речь — это особенно видно в его инструментальных концертах — зачастую не развивается, а сжимается до одного *внемузыкального* звука. В этом поиске звукового основания — смысл слов, многократно повторенных композитором: «Музыка мной не пишется, а улавливается» [4].

Существует мир звуков, после которых тишина воспринимается как музыка.

«Каковы же причины современного Ренессанса тишины? Это, возможно, реакция на авангард предшествующих десятилетий, выражение усталости, исчерпанности культуры, поиск всеобщего консолидирующего начала в условиях хаотичного современного мира. Тишина выступает как феномен, наиболее адекватно отражающий противоречивый характер современной культуры. С одной стороны, тишина является символом целостности, покоя, гармонии, с другой – таит в себе страх перед возможными потрясениями нового века. Возможно, попытка вслушаться в обертоны тишины позволит лучше понять историческую и художественную ситуацию, уловить тональность современности» [4].

Рыжий ангел говорит: я вообще чередую...громкий рок и тишину
[Из частной переписки]

Я позволю себе предположить, что разгадку все возрастающего интереса к тишине мы можем найти в современной субкультуре. Многие из лидеров групп

размышляли на эту тему, о чем свидетельствует «высказывание King Crimson гитариста Роберта Фриппа: «Когда наша нота верна, мы с удивлением обнаруживаем, что она очень похожа на тишину, только звучит немного громче». И еще: «Если музыка - это свойство, организованное в звук, то у музыканта есть три подхода к музыке: через звук, через организацию и через качество. Подмастерье работает со звуком, мастеровой с его организацией, а музыкант-мастер подходит к музыке через ее качество. То есть, мастер идет от тишины, он организует тишину и помещает звук в пространстве тишины» [5].

И не только в роке, но и в так называемой «новом языке» как вербальном, так и письменном. Молодежный язык - особый вид языка со своими законами развития, владение которым необходимо для полноценной речевой коммуникации в подростковой среде. В наиболее концентрированном виде он предстает перед нами в компьютерном сленге. «Условия общения побуждают компьютерных пользователей к возможно большей скорости приема и передачи информации, поэтому языку в большой степени присуща тенденция к упрощению, минимизации и стандартизации языковых средств. В комбинации с "карнавальностью" это вызывает в жизни такие необычные для русского языка слова. Интересным и новым, ранее не характерным для русского языка представляется такой способ образования сложносокращенных слов, при котором слово заменяется тождественно звучащим названием буквы или цифры» [2].

«До недавнего времени закон языковой эволюции шел в другую сторону: «Язык стремится к передаче все большего количества информации в единицу времени» [Т.М. Николаева, с. 30], слово с течением времени теряет некий процент такой характеристики как ёмкость, следовательно - предложение по форме становится более широким и многословным» [3] .

Можно высказать предположение, что, достигнув определенной критической точки, наш язык постепенно начал «сжиматься», вновь возвращаясь к тишине.

Цикличность этого процесса очевидна и вместо коды позволю себе процитировать русского ученого физика Петра Петровича Гаряева.

«На вопрос, что же делать, как себя защитить в этом мире, он дал совершенно неожиданный для ученого ответ:

- Человек давно нашел простой и действенный способ, который мы проверили и подтвердили экспериментально. Это молитвы. Они пробуждают в генетическом аппарате резервные механизмы, выработанные еще нашими далекими предками. Эти механизмы способны многократно повысить устойчивость организма к повреждающим факторам внешней среды» [1].

Литература

1. За порогом тишины. [Электронный ресурс] / Мандалян Э. Русский базар №38(596) 20-26 сентября. 2007.
2. Левикова С.И. Молодежный сленг как своеобразный способ вербализации бытия. Бытие и язык. Новосибирск, 2004. С. 167-173
3. Мальцева Ю.А. Сентенция: собиратель- информант. Возможен ли диалог...? Электронная версия, с.4.
4. Молчание. Пауза. Тишина. Свет. (Апофатика звука в «Зеркале» Андрея Тарковского). Электронный ресурс] / Михеева Ю.
5. Об одной антиномии рок-культуры. Сб. «Гармония и дисгармония в искусстве» Электронный ресурс] / Сыров В.Н.
6. Феномен тишины в художественном контексте современной культуры. [Электронный ресурс] / Некрасова И.М.

Болдырева Вера Геоленовна, доцент каф. хорового дирижирования, ИИиД УдГУ

А. Тимошенко

ПРОЯВЛЕНИЕ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ИСТИНЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.С. БАХА

Феноменология искусства призвана находить саму сущность предмета чувствования и делать таким образом истину явной, вычленять ее из множества наслоений, различных интерпретаций и внешних явлений, которые могут трактоваться не согласуясь с сутью того или иного произведения. Чтобы приступить к изучению музыки И.С.Баха, следует для начала попытаться обозначить, что мы понимаем под сущностью самой музыки.

Музыка основана на вибрации. Она имеет те же основания, что и мироздание и рождена вместе с тем порядком, что царит во Вселенной. Музыка имеет начало, совмещающее в себе материальное и духовное состояние звуковой материи и одно, по сути, является оборотной стороной другого. Материальное начало ощутимо благодаря нашим органам чувств, с помощью которых человек воспринимает состояние окружающей нас материи. Все ощущения так или иначе связаны с вибрацией, колебаниями и движением, в широком смысле энергией, полевыми структурами, физическими волнами. Они распространяются в единой субстанции пространства-времени, которая и является условием их существования. Они так же конечны, как и тела. Согласно теории относительности А.Эйнштейна – вместе с вещами исчезли бы пространство и время. С этим связана внешняя сторона диалектической составляющей музыкального искусства и оно обусловлено им, но именно потому, что живое стремится жить вечно, т.е. освободиться от факторов пространства и времени, стать свободным от них, то по той же теории относительности можно объяснить вечность и бесконечность момента, сливающегося с ней. В неком трансцендентальном мире, где идеи вечны и не были рождены и законы остаются неизменными, материи не властны. По мысли Эйнштейна возможно существование иного мира, где нижней границей является скорость света, а для нашего мира она является границей верхней. Природа света до сих пор неопределена и метафора явленного в первый день творения мира света как божественного присутствия (воплощения) отражает нечто проникающее к нам из иного мира, мира идей. К тому же миру может иметь отношение человеческая мысль и воображение. Обладая и распоряжаясь ими можно *оказаться* в любом месте и даже в нескольких местах одновременно, продлить мгновение до вечности, выполнить неосуществимое – создать любой образ, идею сделать реальностью, наделить ее справедливым воплощением, потом перевести ее в разряд истины. Не материальное использовать для достижения идеального, а идеальное сделать достоверным, воплотить его. Музыка подобна путешествиям в энергетических телах. Искусство способно передавать эту энергию, передавать идею – энергию без массы. Суть искусства – воплощение идеального в материальном. Идея едина и неделима, она находит в самой себе то, что необходимо для ее вечного бытия вне зависимости от материи. Но чтобы стать явленной человеку, она должна пройти стадии превращения и только после этого воплотиться. Поскольку музыка является транслятором чистых идей, то оба этих начала объединены и не отделимы друг от друга, как в мире земных воплощений, так и во всем космосе. Только одно является содержанием, а другое его проявлением. Музыка являет нам идеи в доступной чувственной форме и поэтому ее с полным правом можно назвать феноменом.

Музыка И.С. Баха как феномен. Мы коснемся только одного аспекта – полифонического, связанного с аспектами тональности, символики и диалектики. В дальнейшем необходимо будет обратиться к восприятию музыки Баха в различные эпохи: барокко; классицизм и романтизм, XX в., так как сознание и восприятие обусловлены углублением чувствований, причины которых в предпочтениях и *разрешительной способности*[23] времени.

Рассматривая музыку И.С. Баха с точки зрения феноменологии, мы опираемся на два основополагающих фактора: восприятие пространства-времени; идеи и их воплощение. Пространство-время у Баха неразрывно и находится в диалектическом единстве. Полифоническая ткань в непрерывном реальном времени, обусловлена основой-идеей, пронизывающей все слои произведения. Этой идеей является Творец в его протестантском понимании. Бог разлит во всей природе, в каждом явлении, в каждом предмете. Поскольку *изображениями* музыки являются обобщенные, схематизированные эмоции, испытанные от восприятия того или иного явления природы или предмета, то каждая интонация, нота является носителем истины в ее божественном содержании – идея, воплощенная в материи. Эта идея придает произведению уникальный синтез всех элементов. Она влияет на отбор и обобщение эмоций, используемых в произведении по определенным признакам. Это налагает отпечаток на стиль произведений Баха, т.к. эти самые черты выделяются особым образом в ткани музыки. На передний план может быть выдвинуто и второстепенное свойство того или иного предмета, или один предмет может быть наделен свойствами другого, но имеющими непосредственное отношение к наиболее точному выражению идеи.

Полифония и тональность. Ярким выражением идеи божественного в природе является полифония, которая подобна пространственной глубине в живописи. Полифония в полном смысле этого слова появилась только в эпоху Возрождения. До этого существовали образцы полифонической музыки, но в них доминировал основной голос cantus firmus, к которому пристроены в интервал голоса. Последние не обладали самостоятельностью и всецело были подчинены основному голосу. Этот голос понимался как символ истины, но разнообразие и красота мира, которая позднее проявила себя в полной мере в других голосах, еще была в подчиненном состоянии. С возникновением строгого стиля в голосах появилась самостоятельность и особая выразительность, основной голос, конечно, сохранялся как символ Творца, но остальные стали его дополнять и приобрели относительную самостоятельность. В этих произведениях уже проявилось единство интонационное, ритмическое, но поскольку использовалась модусная система, то тональное единство пока отсутствовало, от этого в музыке строгого стиля возникало ощущение бесконечного повторения одного и того же, т.е. цикличность, возобновляемость и бесконечность отчасти бесконечная блуждаемость.

Модусная система подобна нескольким точкам схода линий в нидерландской живописи, из-за этого возникает ощущение не совсем точно выстроенной перспективы и нереальности предметов. Скорее всего, это было связано именно с восприятием мира, пониманием законов, по которым он действует. Воплощение должно было соответствовать содержанию. И.Бах преодолел эту своего рода систематичность и сумел достичь абсолютного единства упомянутых элементов с помощью тонального объединения. Тональность подчиняет себе все, элементы рождаются из нее и входят в нее же.

---

[23] Курсивом выделено уточнение составителя (В.К.).

Наряду с тональностью, способностью объединения обладает, в данном случае и закрепляет ее, принцип подобия. Он проявляется на тематическом уровне, мотивном, ритмическом, в характере эмоций и даже в аппликатуре.

Символика. С основной идеей произведений Баха в тесной связи находится числовая и интонационная символика. По сути в каждом музыкальном элементе закодирована информация о мироздании, его устройстве и жизни вообще. Многие философы писали о мире, который определяется числом. Некоторые считали саму Истину единицей, т.к. ею все измеряется, а сама она уже неделима. Для Баха число всегда связано с духовной сферой, со священным писанием. Есть множество примеров, где он размером, количеством нот, тактов или проведений тем буквально показывает число. Это либо апостолы, либо знак вечности, либо Троица. Тоже самое выражено в интонации и ритме, Но они уже связаны не только с числом, но и с библейским словом. Здесь может быть реальное изображение бичевания, спотыкания по пути на Голгофу, Креста, *Вознесения, Сошествия во Ад и др. Они написаны так ярко и в кантатах до такой* степени соответствуют текстам, что не возникает сомнений в значении, когда Бах воспроизводит их в инструментальной музыке. Интересно, что эти интонации не просто являются тем или иным символом, но еще наполнены глубоким философским содержанием предыдущих эпох, ведь одни и те же интонации использовались и в григорианском хорале, и в музыке древних. Они имели также глубокий сакральный смысл, в них сохранились слои языческого культа, исторических событий, человеческих переживаний. Известно, что европейская культура во многом наследовала Египетскую традицию, в которой ноты записывались иероглифами, и несколько лет назад некоторые гимны были расшифрованы. Смыслы этих интонаций накладываются друг на друга, но сквозь них просвечивает та же всеобщая идея целого.

Если говорить о вокально-инструментальной музыке Баха, то здесь очевидна структурная тождественность музыкальной и словесной фразы. В этом он достиг удивительного мастерства. Речь, которая не всегда удобна для восприятия облекается им в звуки и становится абсолютно ясной, конкретной, в этот момент отступает множество трактовок и очевиден только единый смысл. «У Баха же это согласие звука и слова представляет волнующее зрелище: при звуках музыки словесное предложение, как бы движимое высшей жизненной силой, сбрасывает с себя одеяние пошлости, чтобы явиться в своем подлинном виде»[1].

Толкование Бахом библейского текста необычно, оно пронизано ощущением предопределенности. Все происходит согласно закону, это событие лишь должно свершиться и обрести статус достоверности. «Нас поражает его музыкальное толкование слов причастия на Тайной вечере в «Страстях по Матфею». Никакого следа скорби. Музыка дышит покоем и величием; чем ближе к концу, тем величественнее движутся восьмые в басу. Бах видит, как Иисус с просветленным лицом поднимается перед учениками и пророчествует о том дне, когда он снова будет пить с ними чашу в царстве Отца своего. Композитор освободился от традиционного понимания этой сцены и благодаря художественной интуиции почувствовал ее правильнее всех теологов»[1].

Диалектика. Вариативность, которая свойственна всей музыке Баха согласуется со временем-пространством. Разнообразие не изменяет тему, а дополняет ее, подтверждает ее единство и неизменность во всех своих проявлениях. В ней содержится ВСЕ и части этого не могут существовать друг без друга. Становится очевидной диалектическая основа музыки, которая имеет свои истоки в понимании ее сущности. Единство в произведениях Баха подобно Духу, оно имеет то же основное свойство, что и Дух – бессмертие. Эти произведения

причастны к вечности, т.к. выражают идею вечности, неизменного. И поскольку основой их является такая субстанция как пространство-время, то диалектика проявляет себя не только в творческом методе, но и в самих композициях, но акцент сделан не на процессе, а на результате. Здесь нет явного эмоционального переживания и бессознательных страстей. В этой музыке всем правит Дух. Если сказать проще, то разум, контролирующий эмоции.

В этом плане интересен диалектический подход Гегеля к восприятию Троицы, которая у Баха присутствует практически всегда и везде. Он пишет: «< > христианское богословие понимает Бога, т е истину, как дух, рассматривая последний не как нечто покоящееся, пребывающее в пустом безразличии, но как нечто такое, что с необходимостью входит в процесс саморазличения, полагания своего другого и только через это другое, через сохраняемое снятие его – не через отказ от него – приходит к самому себе. Богословие выражает этот процесс в форме представления, как известно, таким образом, что Бог-отец (это просто *всеобщее, в-себе-сущее*), *отказываясь от своего одиночества, создает природу* (само для себя внешнее, вне-себя-сущее), порождает сына (свое другое «я»), но в этом другом в силу своей бесконечной любви созерцает сам себя, узнает свое подобие и возвращается в нем же к своему единству. Это единство не есть уже абстрактное, непосредственное, но конкретное, различением опосредованное единство: от отца и сына исходящий, в христианской общине достигающий своей совершенной действительности и истины святой дух»[2].

Диалектическое разделение и единство в равной степени относится ко всей природе, порожденной Богом. Относится так же к созданию произведений искусства и к рождению детей, т.е. продолжению рода. Все это действия, направленные на бессмертие, слияние с духом, со всеобщим, с миром идей, который неизменен и актуален всегда. Еще древние писали о том, что человек отражает все то, что существует в материальном мире, а материальный мир в свою очередь отражает мир запредельный, т.е. мир идей. Так если бы его не существовало, то ему нечего было бы отражать и не было бы жизни вообще. И.С.Бах освещал насущные вопросы своего времени и находил идеальную форму для воплощения идей, слитых в единстве Бога и природы, но прочтение его «послания» было осуществлено значительно позже.

Литература
1. А.Швейцер. И.С.Бах. М.; 2002. - С. 327.
2. Г.В.Ф.Гегель Философия духа. - М.; 1977. - Стр. 21-22

Тимошенко Анна Владимировна, магистрант факультета искусств, МГУ имени М.В. Ломоносова

Ю.А. Мальцева

ЧТО ТАКОЕ ШУМ? (ЭКОЛОГИЯ ЗВУКОВОГО ПРОСТРАНСТВА)

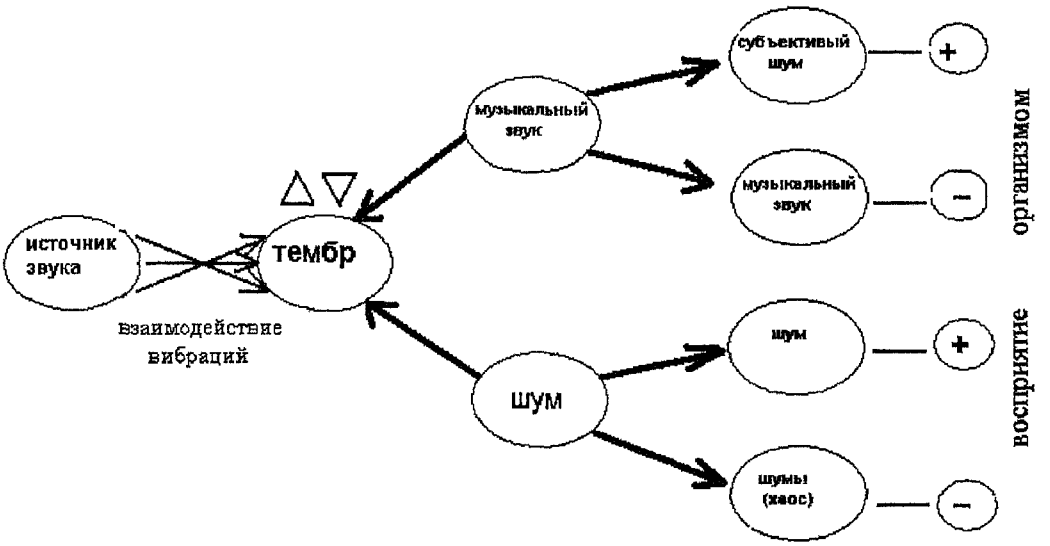
Когда-нибудь человеку придется ради своего существования столь же упорно бороться с шумом, как он борется сейчас с холерой и чумой.

Роберт Кох

Сегодня одной из глобальных проблем является экология состояния окружающей среды. Общепризнанными являются загрязнения воздуха, воды,

земли. В настоящей работе, мы хотим поднять проблему акустического загрязнения или шума.

Шум - беспорядочные, случайные колебания различной физической природы, отличающиеся сложностью временной и спектральной структуры. Хотя звук химически или физически не изменяет и не повреждает окружающую среду, как это происходит при обычном загрязнении воздуха или воды, он может достигать такой интенсивности, что вызывает у людей психологический стресс или физиологические нарушения. В этом случае можно говорить об акустическом загрязнении среды. На такое загрязнение нужно обращать внимание и искать способы минимализации воздействия.



Но только ли негативное воздействие оказывает шум? Доказано, что «колебательное поведение многих природных систем не нарушается при привнесении в них шума, а наоборот, поддерживается им. Присутствие шума - необходимое условие для самого стабильного существования той или иной экосистемы.» [Чансун Чжоу, сотрудник Потсдамского университета].

На наш взгляд, причина расхождения мнений о воздействии шума на человека кроется в структуре шума как процесса:

Основной составляющей шума является звуковой сигнал источника, выраженный вибрацией определенной частоты. Любой источник звука, по своей природе, создает сразу несколько вибраций. Их взаимодействие воспринимается человеческим ухом и называется тембром звука. Существование тембра характеризуется двумя видами движения. Назовем их условно: линейное и точечное.

Линейным движением является музыкальный звук. Точечное движение - это шум. Такой вид движения возникает в результате быстрого затухания звуковых вибраций, начало которых образуют точечную линию движения.

Музыкальный звук и шум в зависимости от сложившейся ситуации и установки мозгом слухового рецептора могут восприниматься по-разному, как положительно, так и отрицательно. Например, музыкальный звук может являться шумом (внезапно сработавшая ночью автомобильная сигнализация для владельца - полезная информация, но для остальных – шум). А шумовой звук может оказывать положительное воздействие (пр.: шум леса). Шум, представляющий собой хаос звуковых вибраций (пр.: от разных звуковых источников), воспринимается отрицательно.

Шум от нескольких источников не соответствует сумме шумов от каждого источника в отдельности. Существует такое понятие как «гармонический резонанс». Если один объект вибрирует достаточно сильно, другой, расположенный около него, начинает вибрировать (резонировать) вместе с первым, если у второго естественное вибрационное отношение с ним. Шумовой фон, до 60дБ оказывает активирующее влияние. Фон равный 60 дБ (пр.: говор 5 человек) оказывает влияние на физиологические реакции (изменение пульса, кровяного давления). Чем резче переход от тишины к шуму, тем неприятнее кажется звук. Распространяясь от источника, звуковые волны либо прямо попадают на слуховой орган человека, либо встречают на своем пути преграду - возбуждают в ней механические колебания. Те снова возбуждают звуковые волны, которые воздействуют на человеческое ухо. На этом принципе основан один из методов защиты от шумовых воздействий существует три основных способа защиты:

Звукоизоляция (использование преград);

Звукопоглощение;

Индивидуальные средства защиты.

Уровень воздействия шума во многом зависит от источника. По происхождению различают природные, промышленные (техногенные) и бытовые шумы. К природным относятся шелест листьев, журчание ручья или плеск волн, шум дождя, пение птиц и крики животных, свист ветра, раскаты грома и пр. К производственным — шумы двигателей, станков, мощных вентиляторов, «гудение» сердечников силовых трансформаторов, различных технических устройств в аппаратных залах (щелканье реле, треск телеграфных аппаратов). К производственным примыкают шумы транспортных средств (поездов, трамваев, автомобилей, двигателей самолетов и т.д.). Бытовые шумы создаются голосами людей, звяканьем посуды, действием домашних электроприборов (холодильников, бытовых компьютеров, кондиционеров, пылесосов).

Основными условиями существования шума являются время и пространство. От них напрямую зависит его функциональность.

«Шум в советском обществе характеризуется определенной структуризацией звукового социального пространства и времени. Звуковое пространство функционировало в соответствии с определенным ритмом (гудок завода, шум просыпающегося города, жилого дома и т.д.) той или иной социальной общности. Официальный шум обладал своим ритмом: на собраниях и митингах обнаруживался, например, символический звуковой обмен: голос-аплодисменты-голос и т.д. Шум выполнял в обществе многообразные функции:

функция социализации, т.е. вовлечения и приобщения индивидов к деятельности социума (группы).

функция контроля и мобилизации путем синхронизации восприятия и переживания (выбор повестки дня, актуальных проблем и т.д.).

благодаря шуму возможна сублимация и канализирование социальных чувств, выпуск стрессовых переживаний, протестных настроений и т.д.

Постсоветское общество. Шумы различных субкультур (молодежной, криминальной и пр.) получают право на существование и становятся достоянием общественности и СМИ. Коллективизация тишины сменяется ее приватизацией. Такая негативная приватизация проявляется в криках, скандалах, коллективных плачах, бесконечных ругательствах. Осваивая подобным образом социальное пространство, они тем самым расширяют подобный способ социальной коммуникации и так преодолевают атомизированность уже постсоветского общества. Вторая тенденция - это индивидуализация звуковой среды. «Я шумлю

по-своему, следовательно, я существую». Индивидуализация звуковой среды происходит различными путями: пассивным и активным. Пассивный вариант предполагает обособление посредством технического отъединения от окружающих – с помощью наушников, компьютеров и прочих технических средств. Активный вариант предполагает распространение своего частного звукового пространства на окружающих – в форме разговоров по сотовому телефону в общественном транспорте и театре, громкой музыки в доме, машине, парке культуры, на пикнике и т.д.» [Вершинин С.Е. Принцип шума или проблема звуковой толерантности].

Традиционная культура. Рассмотрим функции на примере календарных обрядов. «Практически все шумовые элементы наделяются сходными символическими значениями и не обнаруживают склонности к спецификации по функциям. Звуки, шумы и голоса маркируют время (особенно начало, середину и конец календарного периода), пространство, статус обрядового лица (молчание, шумы, неестественные звуки, характерные для ряженых) и др.

Ритуальные функции. С помощью языка звуков может быть передана значительная информация.

Функция превентивного оберега (защищающая людей, скот, культурное пространство и его объекты от зла вообще, от недоброжелателей и урочливых людей, от вмешательства нечистой силы, от стихийных бедствий, диких животных, болезней.)

Продуцирующая функция. Магическому воздействию подвержено все живое и растущее.» [Агапкина Т.А. Звуковое поле традиционного календаря].

Каждое время характеризуется определенной областью используемого пространства, которое включает как положительные, так и отрицательные воздействия шумов на человека. При возможности, человек способен управлять ими, и тем самым защищать себя.

Литература

1. Агапкина Т.А. Звуковое поле традиционного календаря // Голос и ритуал, материалы конференции М., 1995
2. Вершинин С.Е. Принцип шума или проблемы звуковой толерантности [Электронный ресурс]
3. Лобаданов А.П. Неприкладные искусства //Лекции по семиотике. Вып. 2.- М., 2006

Мальцева Юлия Алексеевна,
студентка 3 курса МТО ИИиД УдГУ,
специализация «Народный хор»

И.В. Пчеловодова

СВИСТ КАК ОСОБАЯ ПРАКТИКА В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ УДМУРТОВ

Освоение человеком окружающего мира и пространства связано с освоением, прежде всего, человеческого тела. Посредством человеческого голоса происходило знакомство с различными звуками, шумами, голосами птиц и животных и их воспроизведение. Этот ряд можно дополнить и таким явлением, как свист.

В традиционной удмуртской культуре свист занимает определенное место. Следует отметить, что свист, согласно мифам и легендам, является принадлежностью потустороннего мира. Всех мифологических персонажей

отличает громкий голос, вой, гул, шум, свист. При помощи того же громкого шума (свиста, треска и т.д.) люди изгоняли бесов, демонов из «своего» пространства. Ярким примером этого является удмуртский обряд *кушуй/кушой* (завятские), *кулэм потон уй* (южные), *великочетверик* (северные), проводимый накануне Великого Четверга перед Пасхой.

Свист применяется в отдельных хозяйственных работах. Студентами нашей кафедры зафиксировано несколько подобных случаев. Так, при помощи свиста в Шарканском районе УР в жаркую погоду пожилые женщины вызывают ветер. Эта же практика применения свиста для появления ветра в Киясовском районе УР может совершаться человеком любого возраста, будь то ребенок, парень/девушка или пожилой человек. В Граховском районе в безветренную погоду при веянии хлебов при помощи свиста вызывали ветер. При этом свист должен быть негромким, имитирующим ветер. В Татышлинском районе Республики Башкортостан при выполнении той же работы знающая пожилая женщина специальным заговором вызывает ветер.

Существуют также различные табу, запрещающие свистеть в определенное время суток, года и в определенном месте. Так, например, нельзя свистеть в полдень и в сумеречное время после захода солнца, т.е. в пограничное время. Согласно народным представлениям, именно в это время появляются различные духи. Запрет на свист в доме или на улице аргументируется появлением ветра в ненужное время. В период цветения акации пожилые люди не разрешали свистеть на свистульках из стручков акации, чтобы не наступили заморозки. Свист может повлиять на потерю денег, а, возможно, и жизни.

Следующей ступенью освоения пространства является появление музыкальных инструментов, которые можно трактовать как удлинение или продолжение человеческого тела: «...с помощью музыкального инструмента происходит "усиление через дублирование" именно тех частей тела, которые уже сами по себе обладают способностью к звукоизвлечению. Это, в первую очередь, конечности (руки, особенно пальцы, и ноги), а также голосовые связки, позвоночник и даже весь воздушный столб, используемый для дыхания и пения»[2]. При помощи музыкальных инструментов человек скрывает свой голос, отсутствие вербального текста способствует созданию особой формы общения – через голос инструмента. Игра на инструменте воссоздает звуки природы, «подражает голосам животных и птиц, или, согласно мифам и легендам, воспроизводит их "язык"»[3]. Как отмечает И.В. Мациевский, «в сознании самих носителей фольклора ее знаковая система должна противостоять словесному способу коммуникации. С животными и духами ведь нужно говорить на их языке!»[4]. Таким образом, музыкальные инструменты выступают медиаторами между человеком и тем, что его окружает.

Удмуртский этномузыковед И.М. Нуриева, анализируя этимологию слова *крезь* пришла к выводу, что древняя семантика этого слова могла означать пение особым голосом, которое должно было обладать магической силой: "Такой же магической силой, по представлениям древних, обладали и музыкальные инструменты, особенно вначале, вероятно, те, в воспроизведении звучания которых были задействованы язык, рот, гортань (*ымкрезь*)"[5]. Не случайно наиболее древний и архаический пласт в инструментальной культуре удмуртов составляют аэрофоны, связанные с такими видами хозяйственной деятельности как охота и пастушество.

Для обозначения удмуртских аэрофонов существует несколько определений. Мы остановимся на тех, которые связаны со способом звукоизвлечения с помощью свиста.

Шулан – наиболее распространенный термин, означающий 'свистулька'[6]. Название происходит от звукоподражательного глагола *шуланы* 'свистеть, свистнуть'. Наряду с этим определением могут употребляться и другие термины: *чипсон* 'свисток, свистулька, свирель, манок, дудочка, пищик'[7] от глагола *чипсыны* 'свистеть, разливаться трелью', и *пеллян* 'раздувать, нашептывать с целью излечения'[8], 'дуновение, дутье, раздувание, дудка'[9]. Анализируя этимологию слова *пеллян*, А.Н. Голубкова отмечает, что двойное значение слова – 'дуновенье, дутье, раздувание' и 'лечение нашептыванием, наговором' (*пелляськон кыл* 'лечебный заговор'), дает возможность предположить использование инструмента *пеллян гумы* в качестве обрядового в знахарской практике[10]. На данный момент нами зафиксирована информация об игре на глиняных свистульках – *сюй шулан* – во время праздника *гырон быдтон* (окончание пахоты), играть на них в другое время запрещалось[11].

Среди простейших музыкальных инструментов можно назвать *турын шулан* 'свистулька из травы', *туй шулан* 'свистулька из бересты'. Охотниками используются такие инструменты как *сяла чипсон/сяла пеллян* 'рябчиковый манок', изготавливаемый раньше из кости птицы или животного, в настоящее время из веток липы, побегов ивы, гусиного пера. Сюда же можно отнести *узьыгумы* 'тростниковую флейту' и *чипчирган* 'натуральную продольную трубу'.

Звучание музыкального инструмента может восприниматься как принадлежность окружающему «чужому» пространству, противопоставленному «своему», то есть выступает в качестве оппозиции человеческому голосу, о чем мы говорили выше. Однако инструмент становится и частью музыканта, его своеобразной душой. Обратимся к тем же духовым инструментам. Пока человек не свистнул = дунул в них, они до этого были «мертвыми», человек как бы вдыхает в них жизнь, оживляет. В инструментальной традиции многих народов посредством игры на инструментах рассказывали о том или ином событии. Пастухи с помощью рожков подавали информацию друг другу на большие расстояния. Более того, сами исполнители воспринимают свои инструменты не иначе как друга, собеседника. Таким инструментом в удмуртской традиции является *узьыгумы*.

Таким образом, свист в традиционной культуре удмуртов выступает в разных ипостасях. С одной стороны, он является принадлежностью потустороннего мира, с чем и связаны многие табу и правила своевременного использования свиста. С другой стороны, игра на музыкальных инструментах посредством свиста = дуновения отражает начало жизни во всех ее проявлениях.

Данная статья не исчерпывает всей информации относительно применения и понимания свиста в практике удмуртов. Необходимо дальнейшее изучение этой темы.

Литература, примечания

1. Из устной беседы с преподавателями и студентами кафедры хорового дирижирования УдГУ.
2. Величкина О.В. Музыкальные инструменты и человеческое тело // Живая старина. – 2003. – № 1. – С. 33.
3. Указ. соч. С. 32.
4. Мациевский И.В. О финно-угорских параллелях в русской народной инструментальной музыке // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами / Отв. ред. И. Рюйтел. – Таллинн, 1980. – С. 10.
5. Нуриева И.М. Удмуртский крезь: терминологическая загадка // Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука / Ред. кол.: Д. Абдулнасырова, Ю. Бойко, Е. Хаздан, И. Мациевский и др. – СПб, 2003. – С. 76.
6. Удмуртско-русский словарь: ок. 35 000 слов / Под ред. В. М. Вахрушева. – М.: «Русский язык», 1983. – С. 508.
7. Указ. соч. С. 475.

8. Борисов Т. К. Удмурт кыллюкам = Толковый удмуртско-русский словарь (ок. 15 тыс. слов). – Ижевск: УИИЯЛ УрО АН СССР, 1991. – 384 с. – (Памятники культуры Удмуртии. Лингвистическое наследие). – С. 217.
9. Удмуртско-русский словарь: ок. 35 000 слов / Под ред. В. М. Вахрушева. – М.: «Русский язык», 1983. – С. 337.
10. Голубкова А. Н. Роль музыкальных инструментов и инструментальной музыки в духовной культуре удмуртов // Вестник Удмуртского университета. – 1992. – № 6. – С. 66.
11. Научно-отраслевой архив УИИЯЛ УрО РАН, дело № 2Н-1383«б». – С. 6.

Пчеловодова И.В. кандидат филологических наук,
младший научный сотрудник УИИЯЛ УрО РАН
г. Ижевск, ул. Ломоносова, 4
e-mail: pchelka@ni.udm.ru

Е. Коротаева

ЗВУКОВОЕ ПРОСТРАНСТВО ПОЮЩЕГО: (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОТЯЖНОЙ ПЕСНИ) ВЗГЛЯД ИЗНУТРИ

«Протяжная песня занимает особое место в русской песенной культуре, являясь одной из форм лирической песни. Само определение «протяжная» утвердилось в литературе в XVIII веке. В народной же терминологии «существуют следующие ее названия: долгие, тяжелые, проголосные, волоковые, растяжные, прокладные, голосовые. Все эти понятия относятся к области специфической манеры исполнения таких песен,- их тянут, вытягивают, подымают песню»[1]. Песни, по мнению певцов, должны быть такими долгими, чтобы «хватило от одного конца села до другого»[2].

«Протяжную песню не спеть, коли душа коротка»[3]. А душа «созревает» к исполнению протяжных песен лишь ближе к 70 годам. Существуя только в ансамблевом изложении, протяжная песня реализует потребность в общении и удовольствии. «Овладеть высокой культурой такого пения невозможно без длительного и внимательного «впевания», без овладения исполнительскими традициями». Пение производится долгим, с протягом, тяжелым звуком, про который бабушки говорят «тут воздавать надо», или «пение-то храмовое».

Если перевести эти слова в область графического, то получается следующая схема: звуковая волна, идущая от каждого исполнителя, направляется вверх и «стелется», смешиваясь со звуком остальных участников ансамбля. В результате создается мощная вибрация, в зоне действия которой и оказываются исполнители (нужно заметить, что такое явление возможно только в достаточно спетом ансамбле). Чувства и ощущения людей, находящимся в самом ее эпицентре и является целью нашего небольшого исследования.

В процессе подготовки материалов данной работы было проведено анкетирование студентов музыкального колледжа и УдГУ (специализация «Народный хор»).

Вопрос: Давно ли вы пришли в традиционную культуру?

Ответы в среднем: 5-6 лет.

Вопрос: Нравится ли вам исполнять протяжные песни?

Ответы в среднем: да, в зависимости от состава исполнителей и места исполнения

Вопрос: Что вам в ней нравится, какое впечатление оставляет она у вас?

Ответы: нравится погружаться в песню, созерцать, нравится ее задушевность и широта, свобода в ведении голосов.

Вопрос: Что вы ощущаете в процессе пения?

Ответы: Оставляет какую-то таинственность, эмоциональный всплеск (волну), чувство удовлетворенности и грусти. Отзывается в душе, в груди, в области живота не отзывается. Возникает тяжесть при исполнении, но потом становится легко.

В опросе участвовали студенты нескольких национальностей, причем представители удмуртской ментальности показали, что получаемый при пении результат не находит отклика ни в теле, ни в душе. Они не получают удовольствия, после пения остается чувство физической и моральной тяжести, грустное впечатление.

Чем это обусловлено?

По определению С.И. Ожегова протяжный – это медленный, тянущийся долго. Корень слова протяжный – тяж, тяг означает тяжелый, тяжесть, тягостный. Соединяя понятия, мы получаем процесс протягивания, несения тяжести.

Смеем предположить, что в звучании песен заложена огромная информация, которую русский человек в процессе пения проносит, пропускает через себя и в результате получает тот эмоциональный всплеск, который и приносит ему удовольствие.

В удмуртском языке слово «кыстиськись» несет в себе другой смысл. Отличаются удмурты и по музыкальному поведению. В удмуртском пении характерно соблюдение четкой временной формы, прослеживаемой на протяжении всей песни. За рамки этой нормы поющий не выходит ни при каких обстоятельствах.

Принцип пения русских протяжных песен основан на растяжении, расширении музыкального времени. Это мелодии широкого дыхания, преодолевающие рамки слова. Несоответствие параметров музыкального времени и приводит к недопониманию удмуртами протяжных песен.

Если говорить о протяжных песнях в целом, то можно придти к выводу о том, что такие песни поют, прежде всего, для души. Их предпочитают исполнять люди преклонного возраста, поскольку в старости человек остается один на один со своими чувствами, мыслями, воспоминаниями. Эти песни, по моему мнению, являются успокоением души, поэтому эти песни поются спокойным голосом, как бы укачивая, успокаиваясь, наслаждаясь...

Литература
1. Енговатова М. Протяжные песни Ульяновского Заволжья.М.,1981
2. Камаев А.Ф., Камаева Т.Ю. Народное музыкальное творчество. М., 2005
3. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. М., 1972

Коротаева Екатерина,
студентка 2 курса РМК

О.В. Перевозчикова

НОРМАЛИЗУЮЩИЕ ФУНКЦИИ ЗВУКА В УДМУРТСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ

Движение за сохранение окружающей природной среды, сформировавшееся в XX веке, стало важным импульсом для появления и развития новых исследовательских направлений в разных сферах человеческого бытия, в том числе и культуре.

Экологический кризис на сегодняшний день представляет реальную опасность: мы становимся свидетелями стремительного развития кризисных ситуаций практически в каждом регионе - пожары, наводнения, землетрясения, засухи. Однако, решая конкретные вопросы охраны окружающей среды, мы забываем, что без знания законов существования и развития природы, все наши усилия направляются на борьбу с последствиями, а не с причиной, породившей конфликт между Человеком и Природой.

В качестве направления в природоохранной деятельности этноэкология выявляет причины природоразрушающего поведения человека и пропагандирует традиции возможных методов коррекции при неразрушающем природопользовании. Источники этих знаний хранятся в традиционной культуре, в сохранившихся до настоящего времени **окказиональных** обрядах.

Окказиональные обряды (от франц. *occasions* – случай, сподручность) - это внекалендарные обряды, имеющие спонтанный характер и совершающиеся «по случаю» при наступлении стихийных бедствий (град, буря, засуха, продолжительные дожди, ливни), заразных болезней (особенно чумы и холеры), при эпидемиях, эпизоотиях, нашествиях вредителей-насекомых. Эти обряды направлены на преодоление возможного или разразившегося кризиса в природе, обществе или психическом и биологическом состоянии человека и домашних животных.

С точки зрения Байбурина А.К., окказиональная обрядность связана со сбоями в установленных нормах и правилах в социальной и индивидуальной жизни человека. Какие-либо отклонения от нормы (или порядка) приводят в действие механизм защиты в живом организме Вселенной. «Виновниками» произошедших сбоев выступают те миры, которые непонятны и таинственны для человека, миры, имеющие «смелость» преступить черту человеческого мира. Это может быть в двух случаях: или было нарушено условия договора или же произошло ослабление границы между мирами. Мы рассматриваем нарушение границы между миром людей и миром насекомых (гусениц бабочек-капустниц).

Традиционная культура выработала свои способы стабилизации наступающего хаоса, укрепления границ между мирами. К одним из самых действенных мер относится ***звук,*** который является мощным орудием для всех живых организмов, в том числе и человека.

Звук характеризует собой живое настоящее в противоположность беззвучному потустороннему, являющемуся источником опасности. Степень воздействия на окружающую среду получают, как правило, звуки, интенсивные сверх обычного, нетипичные для данного существа, места или времени. Зачерчивание или перекрывание звуком некоего культурного пространства совершается для придания ему желаемых качеств (продуктивность, нормализация, защита, невосприимчивость к негативному воздействию). Градации изменения звука зависят от того, насколько человек близок к иному миру.

Современная наука различает два уровня звука: звуки шумовые и музыкальные.

Ритуальный **шум** используется в тех случаях, когда совершаются обряды изгнания «чужих», непрошеных «гостей». Искусственно созданный звуковой хаос призван «заместить» собой надвигающийся настоящий хаос.

Голосу (или музыкальному звуку) приписываются магические и ритуальные функции. Он может быть представлен в виде пения, крика, а также нарочито изменён. Пение – форма ритуального поведения, наделяемая

маркирующими, продуцирующими, апотропеическими, кодифицирующими функциями и регламентируемая целой системой запретов и рекомендаций.

В рассматриваемом нами обряде северных удмуртов *«Нумыр сюан/келян»* («свадьба/проводы капустных гусениц") в качестве магического, используется свадебный напев. Само название «свадебный» достаточно условно. Истинное значение его в традиционной удмуртской культуре может быть трактовано гораздо шире, поскольку напев может исполняться в разных ситуациях: *мудор сюан* – свадебный ритуал с перенесением *воршуда* из отцовского дома к отделившемуся сыну; *урбо сюан* («клопиная свадьба») – обряд проводов клопов; *сюан* – свадьба людей; *бусы сюан* – свадьба поля. Существует легенда о том, что под пение песни *сюан* крестьяне переселили озеро на новое место. Таким образом, оказывается, что данный напев является неким символом, маркирующим переломные моменты в жизни природы, человека, либо их взаимодействия.

По определению ученых, пение в древнем обществе удмуртов было «озвученным», точнее «интонируемым» криком. Оно представляло собой магическое заклинание-призыв, способствующее «покорить обитателей всех стихий» (1). Формы древнего интонирования могли быть связаны не только с темброво-динамическими характеристиками (пение-крик), но, например, и с ритмикой, в частности, многократными повторами одной ритмоформулы.

Свадебный напев северных удмуртов имеет все вышеперечисленные характеристики: многократный повтор одной ритмоформулы, монодийность исполнения с некоторыми расхождениями на квинту и терцию (влияние темперированной культуры), скандирование звука каждой ритмической доли. Энергичное исполнение подчеркнуто активным движением всего тела, что усиливает магическое воздействие. Тембр голоса отходит от привычного, стремясь вывести из равновесия повседневности, привести в экстатическое состояние. Рудименты такого пения ещё встречаются в некоторых локальных традициях. Например, как отмечает Нуриева И.М., «резким звучанием, скандированием каждого звука при акценте каждой ритмической доли отличается свадебный напев кукморских удмуртов»[2]. По определению З.В. Эвальд, такая подача звука характерна для музыки ранних общественных формаций.

Если говорить об исполнении обрядовых напевов в наше время, то, конечно, оно или стало другим, или хранится лишь в памяти старшего поколения. Изменилась смысловая наполняемость напева. Если в древности он имел ритуальную нагрузку, то в настоящее время выполняет лишь функцию звукового фона. На такие изменения повлияли многие факторы: исторически-временные, социальные и этнические.

Мы приходим к выводу, что ***звук***, определённым образом сформированный во времени и пространстве, способен привести в норму нарушившийся порядок. К сожалению, наработанная тысячелетиями традиционная звуковая практика оказалась невостребованной в сегодняшнем мире. С уходом старшего поколения мы рискуем навсегда потерять возможность придти на помощь миру.

Литература

1. Агапкина Т.А., Валенцова М.М., Левкиевская Е.Е. Славянские древности//Этнолингвистический словарь. Том 3. Москва, 2004г.
2. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб, 1993.
3. Валенцова М.М. // Толстой Н.И. Славянские древности // Этнолингвистический словарь. М., 1999: 550-552.

4. Гиппиус Е.В., Эвальд З.В. К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни // Записки УдНИИ. Вып. 10. Ижевск, 1941.
5. Голоса ритуалов / Тезисы конференций, май, 1995.
6. Ерёмина В.И. Ритуал и фольклор. Ленинград, 1991.
7. Нуриева И.М. Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов. Ижевск, 1999.
8. Нуриева И.М. Этномузыковедение Поволжья и Урала. Ижевск, 2002.
9. Хасанова Нигора Музыкально-эстетическая мысль энциклопедистов Среднего Востока и современная музыкальная критика Узбекистана. Ташкент, 2007.

Перевозчикова Ольга Владимировна,
педагог дополнительного образования
ГОУ УГНГ им. Кузебая Герда (г. Ижевск)

Е.Н. Ханнанова

В ЛАБИРИНТАХ ВОСПРИЯТИЯ: ОПЕРА А. ШНИТКЕ «ДЖЕЗУАЛЬДО» КАК ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ТЕКСТ

Имя Альфреда Шнитке (1934-1998) – ярчайшее в созвездии композиторов прошлого столетия, его творчество отразило сложность и неоднородность мира, его красоту и драматизм. Наследие композитора представлено многообразием жанров. Оно включает в себя более ста наименований: симфонии и концерты, камерная и вокально–хоровая музыка, Concerti grossi и балеты, музыка более чем к 60 кинофильмам, драматическим спектаклям, мультфильмам.

В последний период творчества, с 1985 года, особый интерес был проявлен композитором к оперному жанру. Поэтому справедливо считать, что именно опера является квинтэссенцией позднего стиля Шнитке. Будто на одном дыхании, в течение трёх лет, написаны три оперы - «Жизнь с идиотом», «Джезуальдо», «История доктора Иоганна Фауста». Каждое из этих произведений уникально с точки зрения как содержания, так и формы.

Опера «Джезуальдо» (1994) является пока наименее исследованной и о ней почти не высказался сам композитор. Однако яркость музыкального языка и глубина идей позволяют причислить это произведение к ярчайшим художественным достижениям гения.

Опера написана по заказу Венского оперного театра в 1994 г. в соавторстве с либреттистом Р. Блетшахером. Исполнена она была дважды - в Вене и в Москве.

В основу сюжета оперы легли события жизни высокоодаренного итальянского композитора XVI века Карло Джезуальдо, мало освещённые в литературе. Авторы касаются его личной трагедии, связанной с тройным убийством – жены, Марии д' Авалос, её возлюбленного Фабрицио, герцога Андрии, и малолетнего сына Джезуальдо. Эта леденящая душу история может быть прочитана по-разному, как и принято в трактовке текстов постмодернизма. Это и размышление композитора о композиторе в духе пушкинской «маленькой трагедии» о гении и злодействе, и love story, и своего рода триллер.

В опере семь картин, разбитых на тридцать две сцены, Пролог и Эпилог. Интрига развертывается с редкой стремительностью: поспешная свадьба, начало отчуждения супругов, страстная любовь за чертой брака, радость творчества, испытываемая композитором, огласка измены супруги, крушение счастья мужа, планы мести, чудовищное убийство. Слушатель не успевает перевести дух при переходе от одной сцены к другой. Действие развёртывается как в кино:

быстрое переключение действия, смена ракурсов в обрисовке ситуаций, разбивка картин на непродолжительные эпизоды-сцены, эффекты наслоения кадров, стоп-кадра, монтажа – всё это даёт специфическое ощущение пространства и времени

Эта опера, как и все поздние сочинения композитора, написана в соприкосновении с эстетикой постмодернизма. Она сложна с точки зрения восприятия, заставляет долго размышлять и искать ключ к пониманию. Опера пронизана символикой, необычно ёмка по содержанию, которое раскрывается не сразу. Она непроста, энигматична и, как любое позднее произведение, «...противится разгадке» (выражение Т. Адорно).

Полнота восприятия постмодернистских текстов, как известно, в большой степени обусловлена компетенцией слушателя. *Гиперпонимание* (термин постмодернизма) основано на том, что адресат «вычитывает» из сообщения больше информации, нежели входило в коммуникативные намерения автора. Интерпретатор, как пишет Е. Задворная, «может осуществлять произвольные смысловые «наращения» интерпретируемого текста за счёт любого, даже постороннего, не предполагаемого автором материала»[1]. Процесс поиска смысла бесконечен, и в проигравших остаётся тот, кто считает, что он всё понял. Б. Акунин сравнивает свои тексты с лаковыми миниатюрами в пятнадцать слоев, которые не обязательно видеть, но глубина которых чувствуется. О существовании «надводной» и «подводной» частей айсберга высказывался и Шнитке, подразумевая под «подводной» частью систему прекомпозиционных структур, а также конструктивную идею.

Отправной точкой наших размышлений об опере явилась позиция Умберто Эко о тексте как открытой структуре. «Текст – это открытый универсум, в котором интерпретатор может раскрыть бесконечные взаимосвязи»[2]. Эко считал, что даже самая дерзкая интерпретация имеет право на существование.

Эмблемой культового романа «Имя розы» самого Эко является *лабиринт*. Он представляет собой перекрещение дорог, из которых некоторые не имеют выходов, заканчиваясь тупиками, через которые надо пройти, чтобы открыть путь, ведущий к центру этой странной паутины.

Эко намеренно даёт в руки читателя «ключи» от разных «дверей». По логике автора, один читатель увлечётся напряженной приключенческой историей, другой - сложными теологическими разборками, а узкому специалисту предоставляется возможность наслаждаться игрой стилей и узнаванием.

Глубинный же смысл «расколдовывается» иначе. У Эко ни один из этих путей не приводит к логическому концу; разгадка находится «извне», а не «внутри». Главный герой, Вильгельм Баскервильский, стремится разыскать скрытую в лабиринте библиотеки монастыря рукопись «Поэтики» Аристотеля, посвящённую комедии. Поиски он ведёт в запутанном лабиринте библиотеки аббатства. Но, оказывается, что ищет он, прежде всего, истину, которая невозможна вне сомнения, как невозможен мир без смеха, вера без иронии. Жизнь без смеха – идеал средневекового аскетизма, но в свете сегодняшнего дня это и программа современного тоталитаризма. Автору близок путь к свободе через иронию. Ирония - дочь сомнения, а сомнение лежит в основе метода, допускающего существование другой версии.

Лабиринт - это и метафора постмодернизма вообще. Лабиринт *сетевой, ризоматический,* как в «Имени розы» - метафора нашего времени. Образ лабиринта актуализируется в таких устойчивых выражениях-метафорах как

«лабиринт жизни», «лабиринт мыслей». У разных авторов он фигурирует в названиях, например: роман «Два царя и два их лабиринта» Х.Л. Борхеса, книга «В лабиринте проклятых вопросов» Вик. Ерофеева, фильм «Лабиринт страстей» кинорежиссёра Педро Альмодовара.

Вспомним также принадлежащий перу самого Шнитке балет «Лабиринты» (1971) о психологических лабиринтах человеческих отношений, а также роман-симфонию для фортепиано «Лабиринты» Н. Сидельникова о Тесее, нашедшем выход из лабиринта с помощью путеводной нити Ариадны, «Лабиринт без выхода на площади Рюэль» Руи Мартинса, исполненный на фестивале «Московская осень – 2006».

Проецируя эту метафору на всё мироздание, Эко характеризует схему лабиринта как «ризому», устроенную так, что в ней «каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична»[3]. А путешествие в таком лабиринте есть ситуация постоянного выбора.

Идея лабиринта явилась важнейшей *конструктивной идеей* в опере. На наш взгляд, она может быть спроецирована на все уровни текста: философский, сюжетный, композиционный, жанровый, интонационный.

На композиционном уровне семь картин оперы могут быть восприняты как семь колец лабиринта, а в 1-й картине главные герои Карло и Мария блуждают, обходя бесчисленные комнаты в замке, что отсылает нас к подобным сценам романа У. Эко «Имя розы» и оперы Бартока «Замок Герцога Синяя Борода».

Комнаты выступают некими символическими кругами. Такая символика характерна как для интонационного языка (мотив circulatio), так и для драматургии («хождение» по «кругам» испытаний и выходом в новое, «четвёртое» измерение) ряда произведений Шнитке (например, балета «Пер Гюнт»).

Интонационный язык «позднего» Шнитке стал скупее, «словно бы цветное многомерное кино сменилось чёрно-белой графикой»[4]. Шнитке успешно применяет технику «перекодирования» смысловых единиц методом *анаграммирования*[5] Этот приём в музыке воспринят от способа создания *акростиха*. Практика языковых и словесных игр-лабиринтов восходит ещё к средневековью и пронизывает весь XX век.

«Джезуальдо» - немногонотная монолитная партитура, единообразная, без персонифицированности интонаций, тем. Фигуры креста, монограммы BACH и DSCH буквально «прошивают» весь текст, сплетаясь в бесконечную мелодическую нить.

На философском уровне лабиринт - символ Вселенной и человеческой жизни. Продвигаясь по лабиринту соблазнов и искушений, человек, подобно Тесею, может уповать только на спасительную нить Ариадны - Веру.

Альфред Шнитке – композитор-философ, поднявший ряд вопросов, ответы на которые человечество будет искать всегда. Понимая относительность истины, он как-то сказал: «Я нашёл относительный ответ, когда понял, что ответа нет».

...Каждый волен выбирать свой путь в лабиринтах страстей, сомнений, проклятых вопросов, жизни - в лабиринте, где нитью Ариадны служат наши убеждения, система ценностей, отношение к истине.

Литература
1. Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. А. Грицанов, М. Можейко. Минск, 2001. С. 163.
2. Там же. С. 162.
3. Там же. С. 404.
4. Савенко С. Любовь и кровь – черно-белый вариант // Общая газета 2000, 30 ноября–6 декабря (№48). С.10.
5. Анаграмма – способ создания слова посредством перемещения орфографического порядка букв.

Ханнанова Елена Николаевна, ст. преподаватель кафедры «Оркестровые инструменты» ИИиД УдГУ, аспирантка Российской академии музыки им. Гнесиных, класс профессора Дьячковой Л. С.
Контактные телефоны: 51 40 15 (дом. т.),
8 904 31 24 561 (моб.) e-mail: hanfe@ya.ru

Т.В. Кунгурова

ДИАЛОГ ТРАДИЦИЙ В КОНТЕКСТЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Ведущей тенденцией в культурном пространстве XXI века является новое восприятие традиций, основанное на принципах диалога, целью которого является постижение смысла Искусства. Именно Традиция является той нитью Ариадны, связывающей музыкальное искусство прошлого с настоящим и ведущая нас в будущее.

Идея о музыке как основе всего Мироздания, отражающей макро- и микропроцессы Вселенной проходит через учения и практики мыслителей и ученых на протяжении всей цивилизации человечества. В санскритском трактате XIII века говорится: «Звучанием образуется буква, буквами – слог, слогами – слово, а словами – наша повседневная жизнь. Вот почему наш человеческий мир зависит от звука» (3, с.8). В истории сохранились свидетельства, подтверждаемые современными открытиями благотворного влияния звука на энергетическое поле физического тела человека, например - вибраций гудящего колокола, традиционной и классической музыки. Однако звук может произвести и негативное, разрушающее воздействие, о чём с тревогой говорят врачи, наблюдая результат влияния некоторых современных направлений музыкальной культуры на человека и общество.

Согласно предположениям учёных (Мациевского И.В., Кирнарской Д.К.), Homo Musicus – человек музыкальный, играющий на инструменте, появился около 50 тыс. лет назад, а человек, поющий и говорящий – Homo Sapiens около 10 тыс. лет назад. Таким образом, человек музыкальный, исполняющий музыку и самовыражающийся через звуки старше, чем человек говорящий. В процессе игры на музыкальных инструментах, которые были даны самой Природой, древний человек познавал окружающие его предметы и мир, развивал своё тело и способности. Музыкальное искусство древних цивилизаций способствовало гармоничному развитию интеллектуального и эмоционального начал в сознании, научило человека мыслить в звуке и затем переносить свои умения, развитые способности в другие виды деятельности. Общепризнано значение музыки в становлении цивилизации, связанное с особенностью человеческой памяти. Так, именно ритмическая организация текста, положенного на музыкальную основу, делает возможным её колоссальное увеличение, таким образом: «мы в состоянии

запомнить так много, насколько велика наша память .....(а) возможности мозга астрономически велики» (2, с.144). На протяжении тысячелетий знания и культурное наследие передавались с помощью текстов в сопровождении музыкальных инструментов.

На территории Западного Приуралья свидетельства о бытовании музыкального инструментария нашли своё отражение в летописях, мифах, легендах и песенном творчестве народов, населяющих данный регион. Ученые отмечают, что наиболее распространенным и общим по типологии инструментом для данного региона, явились модели лирообразного типа, в конструкциях и форме которых ярко выявляется мифопоэтическое мировосприятие народа. Для удмуртов таким инструментом стал крезь, для татар - гусля, для марийцев – кюсель, для чувашей – гюсле.

Согласно легенде крезь был дарован удмуртскому народу Кылдысином (Творцом): «чтобы люди не слишком горевали по поводу его ухода и могли общаться с ним время от времени посредством этого инструмента» (1, с.53). В марийском фольклоре сохранились исторические предания «О взятии Казани», в которых повествуется о кюсельных мелодиях князя Акпарса, чьё исполнительское творчество вызывало восхищение слушателей. В варианте этого предания записанного у чувашей говорится: «Сначала заиграл он ее на грустный, печальный лад. Звук песен дошёл до сердца всего войска. И татары и русские пали на колени и заплакали под звуки мотива. За новую песню принялся татарский хан – песню радостную и весёлую, и все войска пустились в пляс. В третий раз начал он песню на новый мотив, и снова, павши на колени, заплакали все, кто только слышал её. После этого царь ударил свои гусли о стену мечети и разбил, а сам обернулся лебедем, вспорхнул и улетел далеко на юг к берегам молочного озера» (6, с.48).

Данные примеры раскрывают особенности восприятия и мышления человека традиционной культуры: способность выражать мысли посредством музыкально-поэтических образов, широту художественного ассоциативного ряда, способность переходить на разные уровни восприятия, использование метафор и латеральных или нелинейных стратегий мышления.

Прогресс в музыкальной культуре привел к формированию тонального типа мышления, который характеризуется возникновением некоего проектного звукового пространства, с его двумя измерениями вертикальным (высотным) и горизонтальным (временным). Таким образом, пьеса, зафиксированная в нотации, становится «технологической картой» которую необходимо собрать. Параллельно с тональным мышлением, в процессе исполнения, у музыканта развёртывается модальный тип мышления. «Модальность» это распространённая категория в музыкознании определяемая как «монодический лад» (МЭ с.134), что не совсем точно, учитывая семантику данного слова, основой которого является латинский корень mode, не имеющий эквивалента в русском языке. Российский музыковед Г. Орлов определяет смысл данного понятия в более широком значении как «образ поведения, следования образцу» и представляет концепцию тональное и модальное в виде двух музыкально-экологических систем, с соответствующими им психологическими установками, выраженными в поведении и опыте музыкантов. Модальное трактуется учёным в «широком значение образа поведения, следования образцу» (4, с.147).

В 70-х годах 20 века американскими учёными Р. Бэндлером и Д. Гриндером был разработан в психотерапии метод нейро-лингвистического программирования, в котором категория «модальность» понимается как сенсорно

репрезентативная система, с помощью которой человек воспринимает, кодирует, хранит, использует и перекодирует информацию.

Таким образом, понятие «модальное мышление» определяется нами, как когнитивный процесс деятельности человека, определяемый сенсорной системой индивидуума и его социальными репрезентациями. Активное развитие модальное мышление получает в традиционных формах обучения музыкальной деятельности.

«Нотное мышление» это когнитивный процесс деятельности индивидуума, обусловленный нотацией и музыкальной логикой языка, получающий приоритетное развитие в академической форме обучения, на фоне параллельного развёртывания модального мышления.

Данные типы мышления это последовательные стадии социокультурного развития человека, формирующегося и развивающегося под влиянием генетических, социальных факторов и педагогических условий обучения. На практике, разделение данных понятий достаточно условно, но на наш взгляд необходимо, поскольку будет способствовать творческому моделированию когнитивной и поведенческой компетенций учащегося, их корректировки для большей продуктивности в музыкальной деятельности. Для понимания различий в системах академического и традиционного обучения сопоставим соответствующие им принципы обучения:

академическая форма обучения, основанная на доминирующем развитии тонального мышления	традиционная форма обучения, основанная на развитии модального мышления
- Обучение начинается с определения понятий, объяснения.	- Обучение начинается с полного погружения в стихию музицирования.
- Процесс основан на письменной традиции, ограничение нотацией творческой инициативы исполнителя.	- Устное творчество, развитие умения варьировать, сжимать и расширять музыкальный материал, сохраняя его узнаваемость, традиционность.
- Формирование опыта музыканта на основе музыкальной логики, преобладания теоретического подхода в познание: дробление целого на элементы, осмысление и «собирание» частей в музыкальную форму.	- Синкретичность восприятия-мышления, эстетический подход как основа обучения; категории устанавливаются посредством сличения с архетипом. Длительное формирование интуитивного ощущения системы.
- Важная, а порой и определяющая роль технического уровня обучения в профессиональной судьбе музыканта на всех ступенях его обучения.	- Технический уровень обучения практически отсутствует или сообщается как заключительные штрихи в конце обучения.

Из этого краткого сопоставления можно сделать вывод: как обедняет себя современный исполнитель академической школы обучения, не соприкоснувшийся с методами традиционного обучения. В памяти встают кадры из фильма о выдающемся скрипаче XX века Иегуде Менухине, который с увлечением

музицировал с индийскими музыкантами в традиционном стиле рага, великий музыкант ценил и понимал значимость традиционной школы исполнительства и обучения.

Вечный вопрос, обозначенный Асафьевым как постижение «интонируемого смысла» актуален и в настоящее время. Б.Я. Яворский писал: «интонация может быть моторная (движение, жест, мимика), воспринимаемая зрением, осязанием и звуковая, воспринимаемая слухом» (5,с.129), Леонардо да Винчи приравнивал «знание» к обладанию по крайне мере тремя различными планами изучаемого объекта. Таким образом, актуальным вопросом педагогики музыкального творчества является разработка методов развития модального мышления, которое формировалось в процессе традиционного обучения в цельном единстве, выраженном энергийным состоянием, наполняющим процесс музицирования, с направленностью на совершенствование творческих способностей индивидуума.

Недооценка творческого потенциала традиционной педагогики в современной технократической цивилизации привела к ряду противоречий и регрессивным явлениям. На рубеже XX-XXI веков идея прогресса как непрестанного усложнения форм и музыкального языка изжила себя. Музыканты констатируют дефицит качества творческого мышления, порождённого определёнными методами в воспитании, когда все больше принципы обучения строятся на приоритете левополушарной функции мозга, утраты ценности процесса музицирования, как основы творческой самоактуализации. Прагматичность в подходах, нацеленность на результат – стали основой современной жизни в искусстве. В связи с чем, теряется широкий, богатый художественными ассоциациями модальный ряд восприятия-мышления, так необходимый для творческого становления музыканта.

Именно диалог с традицией даёт возможность осознания многоуровневого характера процесса мышления, актуализации прапамяти, осмысление принципов и методов обучения в традиционной культуре. И именно так и через творчество Настоящего осуществим диалог традиций Прошлого с Будущим.

Литература

1. Владыкина Т.Г. Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики. - Ижевск, 1997. - 356с.
2. Иванов Вяч. Вс. Наука о человеке. - М., 2004. - 195с.
3. Любовский Л.З. Что есть музыка. О предмете музыки его постижении и познании постижимого. - Казань, 2000. - 36с.
4. Орлов Г.А. Древо музыки. – Вашингтон – Санкт-Петербург, 1992. - 408 с.
5. Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка. – М., 1972. – 1 т.,447с.
6. Яковлев В.И. Традиционные музыкальные инструменты Волго-Уралья. – Казань, 2001. - 320 с.

Кунгурова Татьяна Владимировна,
доцент кафедры народных и традиционных
инструментов ИИиД УдГУ,
преподаватель Респ. Муз. колледжа (РМК)
тел.512-584, tat-kungurova@yandex.ru

Т.А. Горячева

ГЕДОНИЗМ ИЛЛЮЗИЙ – ИЛЛЮЗИЯ ГЕДОНИЗМА В МАССОВОЙ МУЗЫКЕ ПОСТМОДЕРНА

Последняя четверть XX века, вероятно, войдёт в историю искусства как эпоха зрителя. Ориентация на визуальные виды коммуникаций (TV, видео, компьютерная графика) повлияла на массовые музыкальные коммуникации, уменьшив в них долю музыки как вида искусства и создав парадокс: тотальное «омузыкаливание» всех сфер жизни привело к потере ценностной значимости музыки, свело её функции к звуковому дизайну среды.

Освобождение постмодерна от бремени прежних ценностей акцентировало психофизиологическую сторону жизни, способствуя эвдемонизации бытия. Гедонизм, исподволь проникавший в европейскую музыку с XVI-XVII веков через мадригал, belcanto, concerti grossi, никогда не сводил её роль только к чувствованию удовольствия. Opus-музыка имела эстетический идеал – прекрасное, возвышенное, являясь, по сравнению с музыкой Африки, Латинской Америки, «культурой ограниченного гедонизма» (термин В. Холоповой).

В XX веке проводником «чувствуемого», ощущаемого удовольствия стал джаз, внесший в европейскую музыку несвойственную ей телесность и специфическое для молодёжных субкультур понятие «балдежа», отказа от рациональной деятельности сознания, погружение в чувственность. Во второй половине века джаз заменили рок и поп-музыка, ставшие источником «музыкальной одержимости, охватившей западный мир».

Распад иерархий, децентрализация, плюрализм в искусстве постмодерна привели к образованию «центрально-маргинальных» структур, где центр всюду, а периферии нет. Кризис «идеи центра» и современные цивилизационные процессы вытеснили характерное для XIX века представление об искусстве, как об одном из высших видов духовной деятельности человека, раскрывающей смысл жизни и мира. Понятия «центра» и «периферии», по карнавальному принципу, поменялись местами. Благодаря НТП художественные идеи и техники, создаваемые музыкально-интеллектуальной элитой культурных центров, стали доступны многочисленным социально-возрастным субкультурам (подростки, домохозяйки, заключённые и т.д.) и массовой художественно-подобной деятельности: рекламе, СМК, шоу-бизнесу. «Высокие» технологии вступили в контакт с маргинальным типом художественного мышления, начали работать на чуждые им цели, воплощать несвойственное их природе маргинальное содержание, благодаря чему оно приобрело масштаб и влияние, ранее свойственное центру. Образовался «мутант» центрально-маргинальной системы массовой культуры и музыки, детищем которой стал симулякр, продукт художественно-подобного творчества «общества потребления», сохранивший формальные признаки произведения искусства, но лишённый его способности быть носителем эстетического чувства и эстетической ценности.

Место музыкального произведения в массовой культуре занимает симулякр-шлягер – основной жанр поп-музыки, сохранивший форму, выразительные средства музыкального произведения, но лишённый уникальности художественного образа. Моделью для него стала песня, доказавшая свою состоятельность в фольклорной и профессиональной музыкальной культуре всех

стран Европы, сведённая к структуре для моделирования и клонирования, исключающих авторское понимание взаимосвязи исторического времени и художественного смысла, типичное для художественного произведения.

Характеристики шлягера – телесность, немузыкальность и «рассчитанное слабоумие» (Т. Адорно). По мнению К. Акопяна, шлягер – «особый тип отношения к музыкальному произведению, характерный как для потребителя, так и для изготовителя». Суть отношения – травестизация, «снижение». При статусе музыкального произведения, шлягер снижается до уровня продукта коммерческой музыкальной индустрии, опровергающего понимание художественной ценности, как меры индивидуального, неповторимого. Он характеризует создавшее его общество и одобряемое им состояние сознания, в котором «все духовные структуры сведены к простой функции потребления». Шлягер не имеет самодостаточности песни, обусловленной интрамузыкальным содержанием жанра, связывающего песню с жизненной практикой (плясовая, обрядовая, лирическая, страдания, частушка, протяжная и т.д.). Форма его бытования – клип, «объясняющий» и показывающий отсутствующее в звучащей реальности содержание. Практиковать «живое» исполнение шлягера, без визуального оформления, отодвинувшего на второй план музыкальный ряд, до сих пор никто не решался.

Поп-музыка обращается напрямую к телу, имитируя крик, стон, сексуальное возбуждение. Низкие частоты, остинатный ритм вызывают эйфорию. Уровень динамики «глушит» инициативность сознания. Практика показывает, что молодые люди сегодня часто ощущают себя беспомощными и беззащитными в тишине. Отсутствие развлекающего и отвлекающего от жизни фона вынуждает обратить взор на себя, к чему они, чаще всего, не готовы.

Поп-музыка использует произведения академических жанров. Шлягеры создают из мелодий оперных арий, симфоний, помещаемых в чуждый для них контекст, разрушающий изначальный смысл, объективированное звуком содержание, что позволяет говорить о вторжении «шлягеризации» в академическую музыку. Знакомство с музыкой И.С. Баха, А. Вивальди зачастую происходит через шлягер, замещающий целостное содержание её феноменов. «Бахизмы», выделяемые из музыкального текста, создают иллюзорное ощущение приобщённости к высокой культуре. Стилизация, цитата для шлягера – способ уподобления музыкальному произведению.

Шлягер обозначил проблему приватности в массовой музыкальной культуре. Его преимущественная тематика – любовная лирика, отвергающая любые табу, подобие манифеста для всех и ни для кого, что размывает её родовые признаки в музыкальном творчестве. Привлечение внимания к традиционно оберегаемому от постороннего взора обнаруживает тенденцию «эксгибиционизации» массовой культуры, стремящейся завладеть аудиторией любым путём. Вероятно, одной из социальных функций шлягера стала легитимизация скрываемых эмоций-аффектов, связанных с чувством стыда, преодолеть который помогает доминирующий в музыкальном шоу смеховой контекст, переводящий действие в игровой план.

Массовая музыка актуализирует размышления К. Пигрова о Тексте, как способе властвования, технике осуществления власти, тесно связанной с лицедейством. Шлягер, как пример музыкального текста, демонстрирует способ в действии. Техникой осуществления им власти становится мода. Она – панацея для человека, боящегося быть самим собой. Следуя моде, человек попадает в

зависимость, создающую иллюзию свободного выбора. Мода становится материальным проявлением духовного инфантилизма.

Шоу, шлягер занимают в сознании человека нишу музыкального искусства, превращая человека из самостоятельной, рефлектирующей посредством звука Личности в объект манипуляций, что меняет отношение к профессии композитора. В поп-музыке, ориентированной на исполнителя, «лицо программы», он превращается из создателя новых художественных смыслов в «обслуживающий персонал», компилятора, работающего с привычными звуковыми формулами и образами и престидижитатора, фокусника-иллюзиониста. Статус композитора приобретается без долгого обучения этой «штучной» профессии, подразумевающей определённый образ мышления и жизни.

Идея Р. Барта о «смерти автора» получает в шоу-бизнесе неожиданный поворот. Автор убыточен в жёстком графике производства и продажи шлягера – высокодоходного товара с «ограниченным сроком годности». Коммерческая необходимость самоопережения приводит к эстетическому исчерпанию, хотя эстетическая оценка, как деятельность сознания, не предусмотрена «форматом» массовой музыки. Понятия эстетических категорий гармонии, прекрасного из неё исчезли. Она ограничилась определениями «телесного» ряда: соблазнительное, гламурное, сексуальное и т.д., что говорит о принципиальном отказе от понятийного мышления в рамках феноменов массовой музыки. Поля категорий прекрасного, возвышенного, трагического в поп-музыке опасно сократилось, сузив горизонты жизненного мира массовой музыкальной культуры.

Массовая музыка, по мнению Адорно, «триумф чистого, наличного бытия над взглядом сознания, не сумевшего этому бытию противостоять». Её симулякры помещают людей в жизнь иллюзорную, удовлетворяющую ожидание сконструированной реальностью, избегающей активности сознания. Симулякры воспринимаются без усилий, доставляя удовольствие и способствуя маргинализации мышления. Массовая музыка связана только с топосом удовольствия, измеряемого общединамической шкалой (подъём-спад; напряжение-разрядка). Его качественные характеристики исключаются. Оно общедоступно, равнодушно к понятиям истины, лжи и на время своего действия создаёт иллюзию «социальной взаимности» (термин М. Рюминой), становясь экзистенциалом культуры постмодерна, «сладким трансом счастья» (М. Кундера), маскирующим разрыв разума и плоти. Доминирование удовольствия в массовой музыке ведёт к распространению инфантилизма (пуерилизма), способствующего формированию игровых общностей людей (фан-клубы поп-звёзд, общества геймеров, зрители на концерте и т.д.), ограничивающего мир видимым и чувствуемым удовольствием, исключающим интеллектуальную активность.

Развлекательность шоу возвращает карнавал в качестве образа жизни. Он не меняет местами «верх» и «низ», а игнорирует их иерархию, визуально подтверждая это отменой ценностно-маркированных топологем человеческого тела, все части которого на сцене, в клипе одинаково легитимны. Опасность карнавала как образа жизни, элиминирующего личность, подтверждают события отечественной истории. Карнавализация сознания, навязываемая СМИ, корнями уходит в «машкерады» Ивана Грозного, ассамблеи Петра I, пиры «ближнего круга» И. Сталина, также использовавшие влечение к зрелищам.

Современные массовые музыкальные шоу также, в первую очередь, «зрелища», элиминирующие индивидуальность. Удовольствие в них оборачивается хаосом, смешивающим и смещающим ценностные ориентиры,

способствующим маргинализации социального быта, юродству поведения. Такое удовольствие – признак негативизма, разложение понятия духовной ценности. По мнению М. Кундеры, массовая музыка вернулась в состояние «до первого раздумья, до первой постановки вопроса». Это музыка без мысли, памяти, цель которой – утверждение детской инфантильности как образа будущего. Понимание её культурно-исторического смысла можно сформулировать как **гедонизм иллюзий и иллюзия гедонизма.**

Литература
1.Эвола Ю. Оседлать тигра -СП-б, издательство «ВЛАДИМИР ДАЛЬ», 2005, -с.320
2.Акопян К.З. XX век в контексте искусства /история болезни как повод для размышления/ -М.: Академический проект: РИК, -2005, -с.246
3.Адорно Т. Философия новой музыки /пер. с нем.Б.Скуратова/ -М.: Логос, -2001, с.72
4.Пигров К.С. Шёпот демона: опыт практической философии. -СПб.: Изд.-во С.-Петерб. ун-та, 2007, с.5-7
5. см. сноску 3, с.59
6. Кантор В. Карнавал и бесовщина «ВФ» 1997, №5
7. Кундера М. Книга смеха и забвения: Роман /пер.с чеш.Н.Шульгиной/ - СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2006, с.252

Горячева Т.А. заслуженный работник культуры УР,
кафедра хорового дирижирования

Секция
«ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ КАК РЕСУРС ОБРАЗОВАНИЯ»

М.В. Ботя

ПРОБЛЕМЫ ОЦИФРОВКИ ОБЪЕКТОВ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В эпоху всеобщей компьютеризации доступ широких слоев исследователей к оцифрованному культурному наследию, по-прежнему является нерешенной задачей. Проблем, связанных с этим, несколько. Остановимся на двух. Это проблема трудности поиска ресурса (его описания) и проблема, связанная с авторскими правами на ресурсы.

Трудность доступа к цифровым ресурсам по культурному наследию определяется необходимостью поиска информационных ресурсов различной природы:

- нетекстовых (мультимедиа образы реальных предметов - изображения, аудио, видео),

- текстовых, но изложенных в традициях другой культуры (с частично утраченными связями с повседневной практикой),

- на иностранном языке.

В такой ситуации основным средством организации доступа является описание объектов (артефактов) на промежуточном концептуальном языке, при этом данный ресурс должен иметь связи с естественным языком пользователя.

Таким ресурсом мог бы стать Тезаурус по архитектуре и искусству (The Art and Architecture Thesaurus, далее - тезаурус AAT), развиваемый фондом П. Гетти для описания предметов материальной культуры.

В настоящее время тезаурус AAT содержит около 30 тысяч дескрипторов и более 130 тысяч англоязычных терминов. Терминология тезауруса охватывает искусство, архитектуру, декоративное искусство, материальную культуру, архивные материалы с античности до наших дней.

Дескрипторы тезауруса подразделяются на 7 фасетов: *АССОЦИИРОВАННЫЕ ПОНЯТИЯ, ФИЗИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА, СТИЛИ И ПЕРИОДЫ, АГЕНТЫ (люди и организации), ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, МАТЕРИАЛЫ, ОБЪЕКТЫ.*

Наиболее полное покрытие тезаурус обеспечивает для терминологии по искусству Западной Европы и Америки, включает широкий круг межкультурных понятий, однако в настоящее время недостаточно описывает терминологию по культуре Российской Федерации.

Проблема в том, что недостаточно перевести тезаурус AAT на русский язык, необходимо снабдить дескрипторы тезауруса русскоязычными синонимами, терминологическими вариантами.

Для создания полноценного двуязычного лингвистического ресурса и системы автоматизированного индексирования описаний музейных предметов предстоит выполнить ряд шагов:

- Во-первых, необходимо пополнить русскоязычную часть имеющегося сейчас тезауруса РуТез. Пополнение должно осуществляться в двух направлениях. Первое направление – это пополнение русскоязычными синонимами, терминологическими вариантами. Кроме того, необходимо пополнить набор дескрипторов тезауруса дескрипторами в области русского искусства, искусства

народов России, которые в настоящее время в тезаурусе AAT представлены явно недостаточно.

- Во-вторых, необходима доработка создаваемого программного и лингвистического обеспечения на основе реальных музейных описаний, контактов и демонстраций для специалистов ведущих музеев России; проведение ряда экспериментов по интерактивному описанию музейных предметов, двуязычному поиску в музейных коллекциях на основе созданного программно-лингвистического комплекса.

Помимо описания и систематизации цифровых ресурсов большую проблему представляет и правовая сторона этого вопроса.

Законодательство устанавливает определенные ограничения для учреждений культуры, касающиеся предоставления электронной копии документа во внешних электронных сетях, в частности в сети Интернет. Так, в соответствии Законом Российской Федерации «Об авторском праве и смежных правах» от 20.07.2004 г. № 72-ФЗ, ст. 19, п. 2 учреждениям культуры, музеям, библиотекам и архивам практически запрещается создавать новые информационные продукты.

В условиях развития новых информационных технологий, направленных на развитие деятельности по оцифровке культурного и научного наследия, обеспечение свободного доступа к информационным ресурсам российских музеев, библиотек, архивов, современным учреждениям культуры приходится перестраивать свою работу в соответствии с требованиями законодательства об авторском праве.

Во многих законах не отражены радикальные изменения, произошедшие в деятельности учреждений культуры, касающиеся активного использования электронных информационных ресурсов. Это направление деятельности частично регулируется Федеральным законом РФ «Об информации, информационных технологиях и о защите информации» от 27.07.2006 г. № 149-ФЗ. Данный закон регламентирует общественные отношения, возникающие при осуществлении права на поиск, получение, передачу, производство и распространение информации, применении информационных технологий, правовой охране результатов интеллектуальной деятельности. Учреждения культуры, создающие информационные системы, обладают, предоставляют и распространяют информацию, в том числе и документированную, накапливаемую в своих фондах. В законе содержатся также определения таких понятий, как «информация», «информационная система», «информационные технологии», «информационная телекоммуникативная сеть», «обладатель информации», «доступ к информации», «предоставление информации», «распространение информации», «документированная информация», которые могут быть использованы в практической работе музеев, библиотек, архивов по оцифровке культурного и научного наследия.

Таким образом, при оцифровке культурного наследия мы сталкиваемся с рядом проблем не столько технического характера, сколько ресурсного и законодательного. Решение этих проблем позволит сформировать единый информационный ресурс по культуре, истории, искусству и науке России.

Ботя Марина Валерьевна, кандидат педагогических наук, зав. кафедры компьютерных технологий ИИиД УдГУ

Д.Ю. Драгомиров

ПАМЯТНИКИ АРХИТЕКТУРЫ В ИНТЕРАКТИВНОЙ ИНФОРМАЦИОННОЙ СРЕДЕ

Современная искусствоведческая наука имеет возможность расширить арсенал традиционных методов исследования за счет привлечения новейших компьютерных технологий, которые начинают все чаще использоваться при изучении памятников архитектуры, и особенно в процессе их реставрации. С помощью электронных технологий могут создаваться трехмерные модели архитектурных ансамблей, отдельных зданий и интерьеров.

На сегодняшний день концепция более широкого внедрения достижений компьютерной техники в искусствоведческую науку еще не сложилась, и пока чрезвычайно трудно найти и определить ту грань, за которой компьютер может и должен стать инструментом историка искусства. [1]

Создание компьютерных моделей в принципе возможно для любого исторического памятника, частично сохранившегося или полностью утраченного. Для пространственного позиционирования, прежде всего, необходимо наличие планового решения, а дальнейшая точность 3D модели находится в прямой зависимости от полноты исторического материала, собранного исследователем – историком архитектуры.

До недавнего времени большинство важнейших архитектурных ансамблей прошлого документировалось в виде фотографий и чертежей ортогональных проекций сохранившихся структур, причем в этой информации было много нестыковок и ошибок. Сегодня 3D-реконструкция позволяет качественно изменить картину документирования древних архитектурных сооружений.

Когда вы строите 3D-модель, любая нестыковка сразу оказывается очевидной. В случае воссоздания архитектурных ансамблей прошлого САПР используется для того, чтобы представить, как могла выглядеть некогда существовавшая структура, и чтобы в нее точно вписывались все элементы, дошедшие до наших дней. При этом САПР-модели могут исходить не только из геометрических построений, но и из условий прочности, устойчивости и т.п.

Кроме того, трехмерные модели могут отображать как архитектурные сооружения, так и иные археологические объекты, доступ к которым ограничен, прежде всего, во избежание их порчи или разрушения.

Проектом, который должен был стать базисным манифестом Виртуальной Архитектуры, является проект Виртуального Музея Гугенхейма. В нем сконцентрировались многие возможности виртуальной интерактивной среды.

По словам Хани Рашида разница между виртуальной и обычной архитектурой в том, что первая использует цифровые технологии, чтобы расширить возможности реального пространства и времени. Обычная архитектура основана на постоянстве и неоспоримости принципов традиционной геометрии. Виртуальная архитектура базируется на изменении реальности и отображает текущие, трансформируемые геометрические формы. Важно отметить, что хотя большинство атрибутов виртуальной архитектуры кажутся далекими от практического строительства в его обычном понимании, в будущем два мира объединятся. Сегодня цифровые технологии сильно влияют на многие аспекты нашей жизни, включая исследования генома человека, клонирования, биотехнологий, изучение космоса. Управление действительностью с помощью виртуальной реальности - неотъемлемая часть такой "революции".[2]

Объекты, пространства, здания, и учреждения могут теперь быть созданы, исследованы, постигнуты, испытаны и управляемы через глобальную сеть. Это -

новая архитектура текучести, потока, и переменчивости, опирающаяся на технологические усовершенствования и питаемая основным человеческим желанием - исследовать неизвестное. [3]

Виртуальный Музей Гуггенхейма не только обеспечит глобальный доступ ко всем Музеям Гугенхейма и их службам, удобствам, архивам и коллекциям, но также создаст уникальную и неотразимую пространственную окружающую среду, которая будет испытываться-исследоваться виртуальным посетителем. Кроме того, виртуальный музей - идеальное пространство для развертывания экспозиций и испытание искусства и событий, определенно созданных для интерактивной цифровой среды, где возможно одновременное участие, и наблюдение за объектами искусства аудитории, распределенной вокруг всего земного шара. Как предполагается Асимптотой и руководством музея, Виртуальный Музей Гуггенхейма появится из сплава информационного пространства, искусства, торговли, и архитектуры, чтобы стать первым важным виртуальным формированием в 21-м столетии. [4]

Это - интерактивный интерфейс, который исследует новые возможности пространственного и художественного опыта. Освобожденный от физических пределов, он развивается в новых топологических конфигурациях, и расширяет пределы музея настолько, насколько мы можем представить себе. [5]

Согласованность трехмерной модели и эффектов изображения, звука, движения и света формирует текучую и колеблющуюся окружающую среду, которая, в отличие от физического пространства, может зависеть от навигационного пути пользователя и непрерывно приспосабливаться к изменению контента.[3]

Необходимо отметить глубочайший разрыв между возможностями виртуальной интернет-среды и тем, как реально она воспринимается и используется обществом. Это заметно по самому популярному виртуальному миру Second Life, существующему в пространстве Интернета. Мир создают сами участники игры. При этом большинство материальной среды транслировано из реального мира, не смотря на то, что герои игры обладают возможностью летать и телепортироваться от пункта к пункту. Вместе с этим в мире, где интерактивность должна была стать ключевой характеристикой, существует музей Интерактивной архитектуры. Этот мир - явный пример инертности общества в назревшей необходимости смен парадигм восприятия мира, входящих в конфронтацию с техническим миром.

В конце концов, оказалось, что современный мир – это соединение реального и виртуального. Везде – вымысел, везде – вымышленные истории. Общество очень завязано на «открытых» сценариях. Поэтому сегодня невозможно ничего предсказать – мы можем только реагировать на этот «расплывчатый» мир. [6].

Литература

1. Е.Я. Кальницкая. Трехмерное моделирование как новый инструмент историка архитектуры.http://conf.cpic.ru/upload/eva2005/reports/tezis_725.doc
2. Реальности Хани Рашида, Петр Кудрявцев, Современный дом, №1, 2002
3. The Design Implications of Mass Customization - Tim Crayton
4. 'Guggenheim Virtual Museum' Special Exhibits
6. Расплывчатый мир с сильной концепцией - Петр Кудрявцев, АРХ, 2005. №02

Драгомиров Дмитрий Юрьевич, старший преподаватель кафедры Компьютерных Технологий ИиИД УдГУ

С. Н. Зыков
Е. В. Овчинникова

ДЕРЕВЯННОЕ ЗОДЧЕСТВО В ЗАДАЧАХ ТРЕХМЕРНОГО ЭЛЕКТРОННОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ ДИЗАЙНА СРЕДЫ

Растущая урбанизация жизни и техногенная нагрузка на психику современного человека приводит к тому, что основная масса городских жителей предпочитает видеть в городской среде больше парков, участков естественной природы - скверов, бульваров, приспособленных для семейного отдыха, прогулок по тенистым аллеям, отдыха под кронами деревьев и активных спортивных занятий [2]. Эстетическое дизайнерское решение таких средовых пространств в российских городах, в частности, может быть почерпнуто из образов культурного и исторического наследия каждого конкретного города с традициями деревянной архитектуры. Натуральные материалы, теплые естественные цвета создают комфортную атмосферу для спокойного отдыха, независимо от возраста человека. Стоит также отметить, что сохранение в проектируемых пространствах исторического культурного образа необходимо, прежде всего, для молодежи, чтобы она помнила и осознавала свои родовые корни. Возвращение городам России их исторической памяти – важнейшее условие духовного возрождения.

Использование программных средств трехмерного геометрического моделирования представляет собой неотъемлемую часть проектного моделирования в современном средовом дизайне. С точки зрения сохранения исторических черт средового пространства, качественная трехмерная электронная визуализация объектов среды позволяет на различных этапах проектирования оценивать и вносить своевременные коррективы в организацию пространств с учетом их неповторимого колорита и исторического своеобразия места расположения. Немаловажно и то, что электронные геометрические модели средовых объектов могут являться первичными исходными данными для создания технической документации при практической реализации проектов.

Рассмотрим пример дизайн-концепции организации части набережной г. Сарапула. На рисунке 1 представлены этапы проведения работ по виртуальному моделированию проектируемой зоны отдыха на набережной г. Сарапула.

1. Выбор концептуального решения

Прообразом данного проекта послужило обращение к русскому деревянному зодчеству. В дереве, как в наиболее доступном строительном материале, на большей части территории Древней Руси были выработаны многие архитектурные формы задолго до появления каменных построек (рисунок 2, 3). Именно в деревянной архитектуре были найдены многие строительные и композиционные приемы, отвечавшие природно-климатическим условиям и художественным вкусам народа, оказавшие позднее немалое влияние на формирование каменного зодчества. Все типы построек, соответствовавших русскому бытовому укладу, первоначально сложились в дереве [1, 4].

Для определения размеров будущих построек русскими плотниками была выработана целая система, тесно связанная со средними размерами человеческого тела. Значит, говоря языком современного дизайна, все архитектурные формы русских деревянных построек отвечали эргономическим требованиям. Методы пропорционирования, характерные для деревянного зодчества, позднее перешли и в каменную архитектуру [5]. Шатровые деревянные постройки (рисунок 2, 3) как традиционные для русского северного деревянного зодчества нашли свое отражение в разработанном дизайн-проекте.

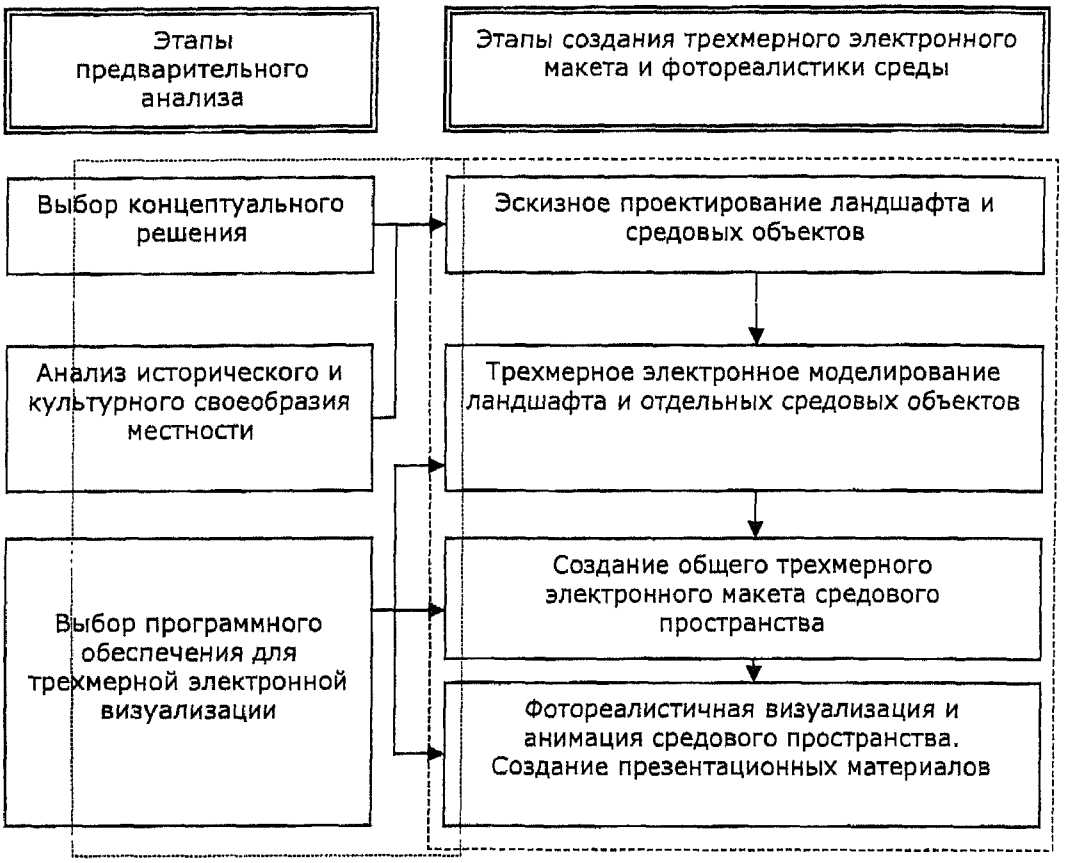


Рисунок 1 - Схема формирования и использования трехмерного электронного макета в средовом дизайне набережной г. Сарапул

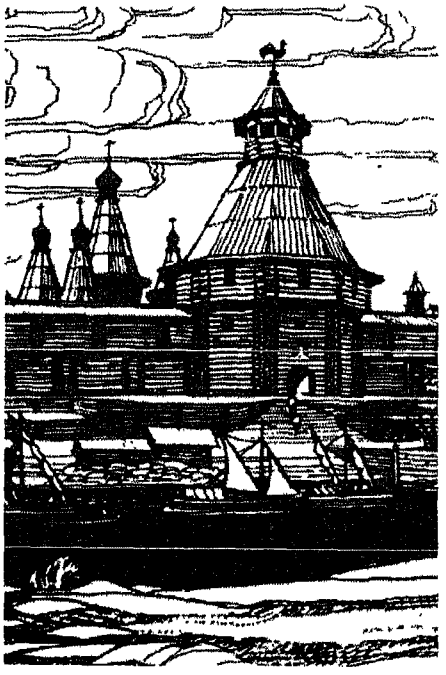


Рисунок 2 - Вид на Никольскую башню со стороны реки Мегреги. Реконструкция Ю.С. Ушакова и М.И. Мильчика

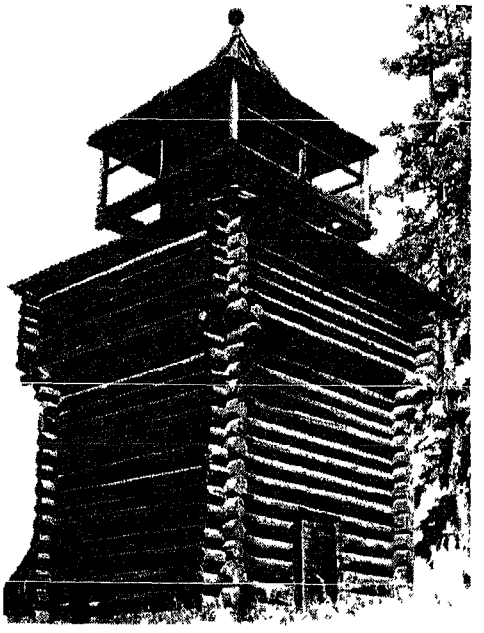


Рисунок 3 - Смотровая башня в селе Бельском (кон. XVII в.)

2. Анализ исторического и культурного своеобразия местности

Сарапул - один из старейших городов на реке Кама. В описании герба Сарапула есть такая фраза: "В серебряном поле на высокой горе рубленый деревянный город, которым зданием оное место примечания достойно" [3]. Это связано с тем, что изначально Сарапул возник в качестве оборонительного сооружения на реке Кама. Расположенный по склону Старцевой горы, с прямыми улицами, с рядами каменных зданий и белыми церквями и пристанью, он встречал приезжающих сюда водным путем (рисунок 4) [6].

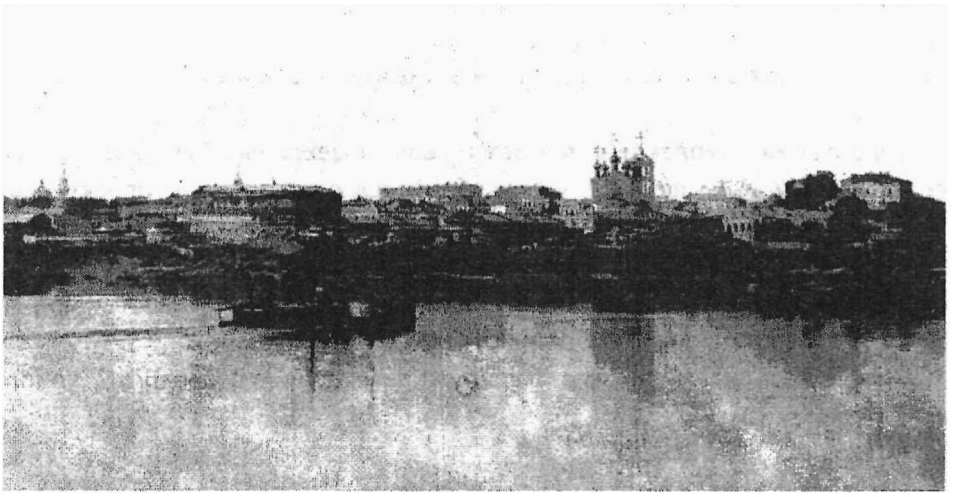


Рисунок 4 – г. Сарапул. Вид с Камы

Лицом города были его набережные. Исходя из этого, и была предложена концепция современной организации зон отдыха набережной с использованием деревянных архитектурных композиций.

3. Выбор программного обеспечения для трехмерной электронной визуализации

Выбор программного обеспечения для трехмерного электронного моделирования паркового ансамбля набережной г. Сарапула был определен большой насыщенностью композиции элементами деревянной архитектуры, что предполагало наличие значительного количества мелких конструктивных элементов (фермы, брус различного профиля, доски, резные балясины и т.д.), что требовало использования программных продуктов с хорошим инструментарием геометрического построения, качественной визуализации. CAD-системы «тяжелого» класса, такие как CATIA, решают эти задачи в рамках одного программного продукта. Они имеют мощный арсенал средств параметрического моделирования и получения фотореалистичных изображений надлежащего качества. Кроме того, стоит отметить наличие в этих системах модулей генерации на основе 3D-моделей двухмерных векторных изображений для создания электронной чертежной документации.

4. Эскизное проектирование ландшафта и средовых объектов

Концепция эскизного проектирования включает в себя формирование набора средовых объектов, согласно выбранному стилю русского деревянного зодчества (представлена на рисунке 5).

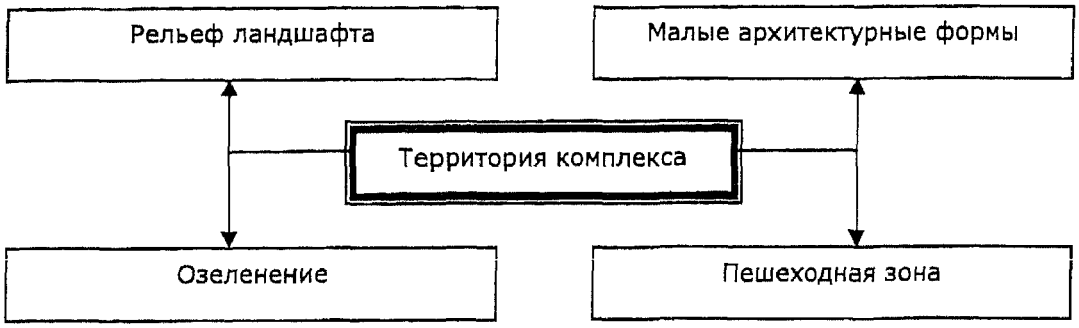


Рисунок 5 – Схема концепции эскизного проектирования

Территория комплекса включает в себя пешеходные бульвары, тропинки, малые архитектурные формы. Формообразующую роль при проектировании пешеходного бульвара сыграл характер малых архитектурных форм и элементов благоустройства, таких как резные ограждения, входная группа, беседки, пирсы, искусственные водоемы с деревянным настилом, смотровые башни и др., что в комплексе и создает единый гармоничный объем набережной.

Выразительность общего формообразования средового комплекса достигается за счет:

- *ступенчатого рельефа;*
- чередования высоких и низких объемов;
- различных конструкций крыш;
- размещением объектов проектирования на различных высотных отметках.

Рельеф ландшафта:

Ландшафт имеет искусственно созданный рельеф с тремя перепадами высот, укрепленных подпорными стенками, линии которых проходят радиально. Между ними расположен искусственный водоем с деревянным настилом криволинейной формы, скамейками, резными мостиками и ступенями на перепадах рельефа.

Пешеходная зона:

От входной группы параллельно друг другу идут два бульвара, вымощенные брусчаткой. Тропинки располагаются криволинейно и, огибая группы деревьев, обеспечивают постоянную смену перспектив на водную гладь.

Озеленение:

Деревья располагаются группами по два-три растения разных возрастов. Такая структура посадки не мешает обзору водоема, обрамляет и подчеркивает открывающиеся перспективы, а также создает открытые поляны.

Малые архитектурные формы:

В представленном дизайн-проекте являются открытыми пространственными структурами из дерева разных пород:

1) Пирс-пристань

Вдоль береговой линии проходит бульвар, по ступеням которого можно спуститься на пирс, где расположена своеобразная пристань для катеров, перекрытая легким теневым навесом.

2) Надводные смотровые башни (рисунок 6,в)

Два пирса различной длины заканчиваются смотровыми башнями с различными уровнями высот видовых точек.

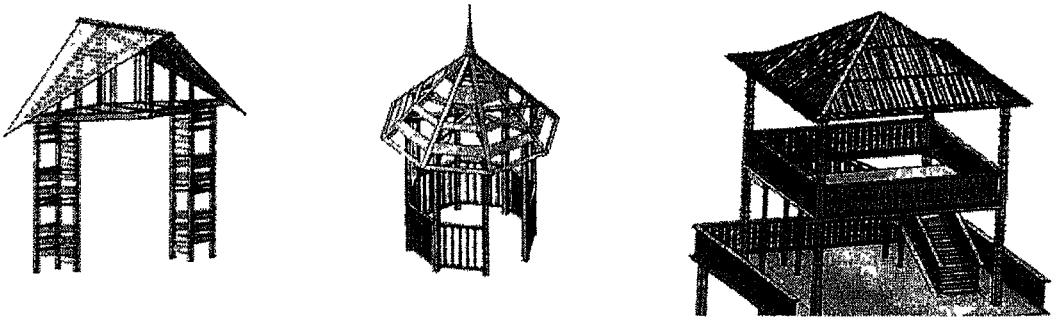
3) Беседки (рисунок 6,б)

Беседки, расположенные как вдоль береговой линии, так и в глубинах парка, одинаковы по форме, но различны по объему. Поэтому они могут являться объектами для отдыха и в них могут располагаться сувенирные лавки, кафе и т.п.

4) Входная группа (рисунок 6,а)

Ворота с открытой стержневой структурой и резным ограждением.

5. Трехмерное электронное моделирование ландшафта и отдельных средовых объектов основано на идее модульности формообразования конструкций как основном принципе построения объемов малых архитектурных форм. За основу модулей были взяты мелкие конструктивные элементы, характерные для русского деревянного зодчества (брус квадратного профиля переменного сечения, резные балясины и т.п.). После создания трехмерных электронных геометрических моделей каждого из этих элементов путем многократного дублирования и трансформации происходит формообразование каждого конкретного архитектурного объема (рисунок 6).



а) входная группа б) беседка в) надводная смотровая башня

Рисунок 6 - Малые архитектурные формы проекта

5. Создание общего трехмерного электронного макета средового пространства.

Инструментальные средства трехмерного моделирования «тяжелой» CAD-системы позволяют в интерактивном режиме производить общую компоновку всего ландшафтно-архитектурного паркового комплекса с немедленной ее визуализацией и корректировкой. Предварительно построенные отдельные архитектурные объемы помещаются в общую сборку непосредственно на смоделированный рельеф местности в предполагаемом положении и в желаемом количестве.

6. Фотореалистичная визуализация и анимация средового пространства.

Создание презентационных материалов. После окончательной виртуальной компоновки ландшафтно-архитектурного паркового комплекса наступает этап создания презентационных материалов и технической документации. Использование специализированных программных продуктов для генерации фотореалистики (таких как 3D-MAX) в данном случае представляется сложным из-за большого количества мелких модульных элементов, что усложняет процедуру импорта в эти системы построенных электронных геометрических моделей, а также их качественной визуализации. Универсальные CAD-системы (например, CATIA), где производится первичное виртуальное моделирование объектов, располагают всеми инструментальными возможностями фотореалистики. Упрощенная, по сравнению с 3D-MAX, генерация фотореалистичного изображения в данном случае является достаточной для создания качественных презентационных материалов средовых объектов архитектурно-паркового комплекса (рисунок 7). При этом все процедуры осуществляются в едином графическом пространстве CAD-системы, что значительно ускоряет работу.

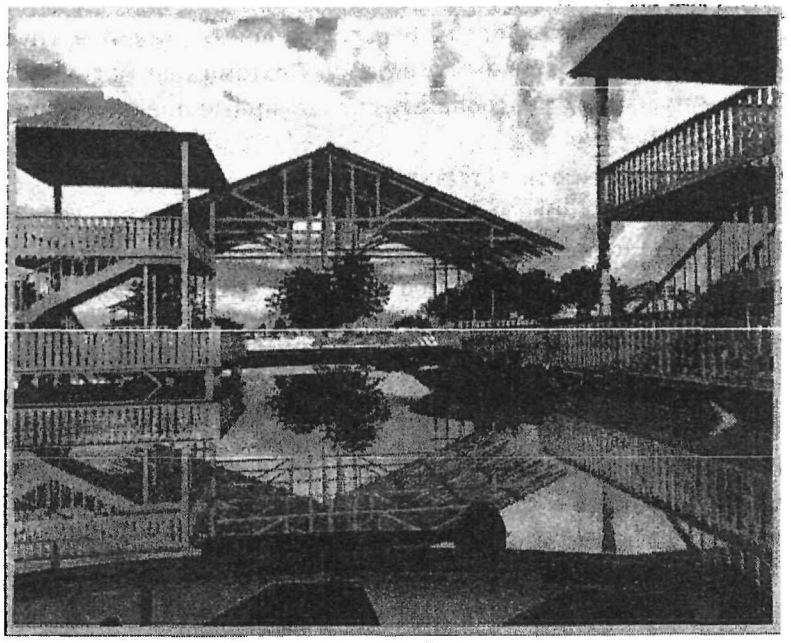


Рисунок 7 - Фотореалистичное изображение дизайн концепции архитектурно-паркового комплекса в г. Сарапул

Представленный проект архитектурно-паркового ансамбля прибрежной зоны г. Сарапула является примером разработанной дизайн-концепции, которая предполагает сочетание исторических, этнокультурных особенностей Прикамья, традиций деревянного зодчества и современных компьютерных средств трехмерного виртуального моделирования.

Литература

1. Бубнов Е.Н. Русское деревянное зодчество Урала. – М: Стройиздат, 1988. – 188с.
2. Горохов В.А. Зеленая природа города. – М: Архитектура-С, 2005. – 589с.
3. История Удмуртии XV- нач.XX вв. – УУИЯЛ УрО РАН Ижевск, 2007. – 544с.
4. Кошаев В.Б. Традиционное жилище народов Западного Приуралья. Культурогенез. Классификация. Искусство. – Ижевск: Удмуртский университет, 2001. – 370с.
5. Красовский М. Энциклопедия русской архитектуры. Деревянное зодчество. – СП-б: Сатись, 2005. – 382с.
6. Сарапул 1596-1985. Документы и материалы. – Ижевск,1987. – 378с.

С.Н. Зыков, к.т.н., доцент кафедры компьютерных технологий ИИиД.

Е.В. Овчинникова, 5 курс специальности дизайн ИИиД ГОУ ВПО Удмуртский Государственный университет

В.Б. Кошаев, В.В. Пастернак

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В УДМУРТИИ ДО 2002 г.

Существующие архивные документы, свидетельства истории изобразительного искусства в регионе Поволжья и Приуралья позволяют проследить с конца XVIII в. и до наших дней этапы развития, совершенствования

художественного творчества и образования. Основой формирования художественной среды в регионе стало промышленно-экономическое развитие и повышение роли крупных промышленных центров Приуралья – Ижевска и Воткинска, возникших как города-заводы в XVIII в. и вошедших вместе с городом Глазовом после отделения соответствующих уездов Вятской губернии в состав Удмуртской автономии в 20-е гг. XX столетия. Другим условием изобразительного творчества явились традиции русской художественной школы, которые принесли с собой в регион талантливые художники. Близость Казанской художественной школы способствовала упрочению подготовки специалистов, их дальнейшему творческому росту в академической среде. Благодаря этому потребности обучения изобразительному искусству получили необходимое основание [2, с. 4-5].

До начала 20-х годов прошлого века, на территории, где возникает будущая Удмуртия еще не сложилось целостной образовательной системы. Центром художественной жизни региона долгое время оставался город Казань. Казанская художественная школа, открытая в 1895 г., непосредственно оказала влияние на становление традиций Удмуртского профессионального искусства, поскольку многие художники Удмуртии первое профессиональное образование получили именно здесь.

20-е годы XX в. отмечены высоким подъемом культурной жизни Удмуртии. Освоение азов искусства проходило в изостудии, которую открыли в 1919 г. выпускники казанской школы С.П. Ковалев и Н.В. Балагушин. Студийцы по сути были художниками-оформителями, агитаторами искусства. Один из членов студии Н.А. Косолапов, получив образование в казанских архитектурно-художественных мастерских (АРХУМАС), впоследствии возглавив художественное училище, вместе с Н.В. Балагушиным стоял у истоков профессионального искусства Удмуртии. Оба оставили благодарную память о себе как о педагогах. Позже их привлекают к работе в удмуртском театрально-художественном техникуме (УТХТ), преобразованном в 1930 г. из театральных курсов. Выпускники УТХТ были призваны обеспечивать все стороны культурной и художественной жизни республики.

Первоначально в составе УТХТ было два отделения: театральное и художественное. Позднее открылось и музыкальное. Изменилось название. Теперь заведение стало именоваться художественно-музыкальным (УХМТ). Директором был И.С. Булдаков. В сентябре 1937 г. училище разделилось на два самостоятельных: театрально-музыкальное и художественное.

Существенные изменения произошли, когда для повышения творческой подготовки учащихся пригласили ленинградских художников: А. Козырева, В. Новикова, В. Григорьева, Ф. Иванова, М. Коркина, с чьей помощью учащиеся активно осваивали школу реалистического искусства. К началу Великой отечественной войны в республике сложилась живая художественная среда, закрепленная созданием в 1939 г. Союза Художников.

Во время Великой отечественной войны училище прекратило свое существование, но Союз Художников остался и просуществовал и в эти тяжелые годы. В члены Союза художников вступили выпускники училища. Многие из них стали профессионалами, участниками выставок: Н.М. Галанов – заслуженный работник культуры Удмуртии, Г.Е. Векшин – заслуженный художник Удмуртии, член Союза художников России, А.Н. Сенилов – член Союза Художников России. Роль училища, как среднего профессионального звена в обучении изобразительному искусству была значительной, и только после открытия училища и первого выпуска можно говорить о серьезном отношении к профессиональному искусству. В годы войны из-за перенесения в Удмуртию ряда промышленных предприятий из других городов еще более меняется культурная

среда. В 50-е годы Ижевск становится крупным промышленным центром. Город строится. В этот период возникла потребность в труде художника-оформителя, художника-станковиста, архитектора, позднее – художника монументалиста. Встала проблема эстетического воспитания в школе. Возникла необходимость создания детской художественной школы.

Таким образом, до времени открытия в Ижевске художественно-графического факультета в 1959 г. художественная культура Удмуртии уже имела достойную историю, сложились начатки образовательных традиций профессионального искусства. С возникновения художественно-педагогического образования начинается новая страница в истории художественной жизни Ижевска и Удмуртии. На физико-математическом факультете Удмуртского Государственного Педагогического Института (УГПИ) в 1959 г. открывается специальность учитель черчения, рисования и труда, а затем и само художественное отделение. Практически сразу же, в декабре 1959 г., организуется первая выставка работ студентов и преподавателей. Стало ясно, что факультет унаследовал высокую культуру художественной подготовки. На этой выставке особенно отличились студенты Б.А. Постников и А.Е. Ложкин – будущие мастера кисти, заслуженные художники России. В 1960 г. отделение становится факультетом. Главную роль в организации художественно-графического факультета сыграл ректор УГПИ М.П. Бабин. Он не только инициировал открытие специальности, но и пригласил для преподавания выпускников МГХИ им. Сурикова – А.П. Холмогорова и Г.И. Якушева, которые и организовали первый прием студентов, и осуществляли учебный и организационный процесс [3. С.3]. А.П. Холмогоров трудился на факультете до 1978 г.

Для повышения профессионализма будущих художников и преподавателей были так же приглашены в 1960 г. выпускники художественных вузов страны: графики В.Н. Тупченко и Р.К. Тагиров (МГХИ им. В.И. Сурикова), скульптор Б.К. Волков (ХГХИ г. Харьков). С 1961 г. на факультете работают харьковские выпускники П.С. Семенов, С.И. Горбунов, и закончивший Тбилисскую Академию художеств Минасян. В разное время в Ижевск приехали выпускники центральных вузов и академий С. Циркин, Г.А. Репин, Н.Я. Попов, Г.Г. Верещагин, В.П. Любарец, В. Цибульник. Они преподают на факультете и пополнили Союз художников Удмуртии.

В 1964 г. был осуществлен первый выпуск учителей рисования, черчения и труда. Выпускники факультета в недалеком будущем составят основное ядро Союза художников [1. С.176].

Преобразование в 1972 г. Удмуртского государственного педагогического института в Удмуртский государственный университет поставило перед педагогами сложную задачу. Фактически университет был ведомственно переподчинен. Если прежде он относился к сфере Министерства просвещения, то теперь – Министерства высшего образования. И хотя худграф сохранил образовательный профиль и по прежнему готовил учителей, но вхождение его в систему классических университетов способствовало изменению общих целеполаганий: углублению значения общегуманитарной подготовки как фундамента образования, с одной стороны; и возможности творческого развития направлений художественной подготовки, с другой. Характерно и то, что руководила в это время факультетом историк по профессии А.Д. Игнатьева. В стране в то время было только два художественно-графических факультета: в Удмуртском и Краснодарском госуниверситетах. Опыт этих двух вузов оказался уникальным. Оба отличались прекрасной общехудожественной подготовкой,

крепкими базовыми основаниями в черчении, многопрофильных послевузовских специализациях.

Для Удмуртского госуниверситета, который возглавляет в это время ректор, кандидат технических наук, инженер Б.Н. Шульга, наступают времена экспериментов. Вначале на художественно-графическом факультете возникла идея создания направления художественного конструирования («производственная эстетика»). Была организована соответствующая кафедра. Благодаря Т.А. Лебедевой, первому в Удмуртии кандидату искусствоведения, почетному профессору УдГУ (1994 г.), члену выставкома зональной выставки «Большая Волга», исследования которой по изобразительному искусству петровского времени вошли в анналы российского и мирового искусствоведения, повысился авторитет истории искусств и наметились плодотворные линии ее развития. С 1977 по 1982 гг. под руководством ведущих педагогов факультета П.С. Семенова, Н.Я. Попова, Р.К. Тагирова по программам художественной академии изучаются специальные дисциплины в рамках организованных на факультете специализаций живописи [4. С. 14]. Деканом в этот период была Л.Б. Рылова, защитившая к этому времени кандидатскую диссертацию в области методики преподавания изобразительного искусства.

Творческая среда, существовавшая в тот период на факультете, была своеобразным полем, на котором взросло уникальное педагогическое мастерство ряда известных художников: П.С. Семенова, Б.А. Постникова, Г.А. Репина и др. Мы отмечаем это особенно, так как опыт преемственности в искусстве строится только на глубокой привязанности педагога к ученику, на формировании особой художественной «школы» и взаимоотношений, порождающих творческую среду. Многие преподаватели работали в области станковой и книжной графики и сотрудничали с ведущими книжными издательствами. Некоторые из выпускников того времени преподают ныне в Институте искусств и дизайна УдГУ.

Особое значение в развитии факультета принадлежит декану В.Л. Круткину (1982 – 1987 гг.). Философ по образованию, он не мог не реагировать на новые вызовы развития университетского образования, которое, как он полагал, должно сочетать в себе и творческие и теоретические основания. По его инициативе несколько выпускников факультета были направлены в очную аспирантуру МВПХУ (б. Строгановское). Во многом с их деятельностью связаны судьбы художественного образования в Удмуртии впоследствии.

Следующий период развития факультета, наметился с середины 80-х гг. Необходимо отметить определяющую позицию ректора вуза В.А. Журавлева, который с самого начала поддерживал проекты факультета, какими бы, на первый взгляд, они казались не достижимыми. С приходом на факультет выпускников аспирантуры МВХПУ (б.Строгановское) кандидата искусствоведения А.М. Ермакова (1986), А.Г. Шамшурина (1987), В.Б. Кошаева (1988) намечаются новые направления в развитии художественно-графического факультета: прежде всего в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства и дизайна. Художественно-графический факультет с 1988 по 2002 г. возглавляет В.Б. Кошаев. За этот период факультет существенно вырос. В 1992 г., ввиду открытия различных специальностей и расширения сферы потребления выпускников, он превратился в факультет искусств. В 1997 г. из него выделился факультет дизайна, а в 2002 г. при слиянии двух названных факультетов был создан Институт искусств и дизайна.

За этот период на факультете было сформировано 14 кафедр, получены дополнительно лицензии на 4 специальности высшего и 5 - среднего профессионального образования, организованны три высших колледжа, Худо-

жественный музей, учебно-методическая, учебно-технологическая лаборатории и ряд других подразделений.

С середины 80-х гг. на факультете определилось несколько направлений развития. В рамках специальности изобразительное искусство, черчение, труд были открыты следующие направления углубленной подготовки:

- живопись (зав. кафедрой живописи С.Н. Виноградов);

- станковая графика, скульптура (зав. кафедрой рисунка и скульптуры П.С. Семенов);

- декоративно-прикладное искусство (роспись и резьба по дереву, керамика, художественный текстиль – батик и гобелен, художественный металл, кожа и войлок (зав. кафедрой ДПИ А.Г. Шамшурин). На основе начатой работы создана учебно-технологическая база направления ДПИ, благодаря чему с 1999 г. открыта художественная специальность декоративно-прикладное искусство и народные промыслы (зав. кафедрой В.И.Быковский);

- дизайн. В 1999 г. образован колледж дизайна, а затем и факультет дизайна (декан до 2002 г. А.М. Ермаков);

- в 1993 г. на факультете искусств открылась специальность народное художественное творчество (НХТ) и два отделения: музыкальное и хореографическое (зав. кафедрой балетмейстер Государственного театра оперы и балета И.Г. Есаулов).

Классическое искусствоведение, связанное с именем Т.А. Лебедевой, оказалось хорошим фундаментом для научных исследований в области искусства и художественного творчества. Проведенная работа позволила сформировать ряд крупных российских программ и проектов: «Народная художественная культура в проблемах знания, образования, творческой практики и производства» (1993 – 1997), «Художественная культура и искусство регионов России» (1998 – 1999), «Научное и научно-методическое обеспечение художественного и художественно-педагогического образования» (2000) – научный руководитель, в то время декан факультета В.Б. Кошаев). На их основе сформировался международный проект «культура и искусство в полиэтническом регионе в «Программе поддержки кафедр (факультетов)» ИОО Дж. Сороса (научный руководитель зав. кафедрой К.М. Климов). Проекты помогли укрепить кадровый потенциал. К 1998 г. на факультете работало уже 6 кандидатов наук. В разных аспирантурах страны в этот период обучалось 14 преподавателей и сотрудников факультета. К 2001 г. защищены две докторские и несколько кандидатских диссертации в области искусствоведения, общей педагогики. На факультете к этому времени преподают четыре доктора наук.

Большое значение для учительской профессии имел Региональный центр художественно-образовательных систем - РЦХОС (1993 – 2000), объединивший проектом «Искусство и образование» Минкультуры, Минобразования Удмуртской Республики и Удмуртский госуниверситет. Разработки педагогов направлены на решение проблем использования средств искусства при методическом обеспечении образования для различных возрастных групп детей: дошкольная и семейная педагогика (Л.Ю. Климова), программы образования, направленные на подростков (Г.В. Юрина). Важнейшей частью школьной образовательной инновации явилась программа «Проектирование в школе», разрабатываемая коллективом авторов, как эксперимент в школах Удмуртии (идея - В.Б. Кошаев, руководитель - доцент А.И. Шершевская, дизайнер, член Союза дизайнеров Л. Маев и др.). Развитие данных направлений осуществляется в тесной связи с производством, со школьной и вузовской средой образования, послевузовской переподготовкой.

Одним из важных экспериментов было создание в 1998 г. Высшего художественно-эстетического колледжа (ВХЭК – рук. Н.Рыжонок; просуществовал до 2002 г.), целью которого являлась реализация программы непрерывного образования «школа – училище – вуз». В рамках ВХЭК на базе факультета и школы №54 были осуществлены два выпуска специалистов дизайнеров с дипломом о среднем профессиональном образовании [4. С. 22]. На его основе было открыто заочное отделение института (рук. Н.С. Ворончихин), направленного преимущественно на сферу дополнительного образования, районные отделы образования и культуры, школы искусств, студии, Дома творчества и ремесел на всей территории Удмуртии. Как показало время, это сыграло важнейшую роль для культуры Удмуртии, где показатели по специалистам с высшим образованием одни из самых высоких в России. К 2009 г. заочное отделение выпустило более 500 специалистов для сферы культуры.

Одной из последних инициатив перед созданием ИИиД, предоставляющей новые возможности в развитии и совершенствовании художественного творчества в Удмуртии, является лицензирование в 2000 г. специальности «Художественное проектирование изделий текстильной и легкой промышленности». Для ведения образовательного процесса по данной специальности в УдГУ создана учебно-методическая база: в 2000 г. – открыта мастерская «Лаборатория проектирования костюма», (рук. кандидат исторических наук Л.А. Молчанова). В 2002 г. специальность переименована в «Художественное проектирование костюма». Подготовку специалистов вначале осуществляла кафедра «Дизайн одежды» (зав. кафедрой И.А. Сазыкина), впоследствии была организована отдельная кафедра и «Лаборатория моды» (зав. каф. и рук. лаборатории Н.А.Завражных). Всего в 90-е - начале 2000-х гг. на факультете было открыто около двадцати специализаций профессионального образования. Факультет стал центром научных исследований, реализовал научные российские и международные проекты.

В формировании образовательной среды на факультете большую роль сыграл Удмуртский республиканский музей изобразительного искусства Министерства культуры Удмуртской Республики (УРМИИ). Благодаря его интересу к творчеству признанных и поддержке инициатив начинающих художников, организации совместных выставках факультета и Удмуртского отделения Союза художников России художественное творчество получило интенсивное развитие. Создание Союза дизайнеров в начале 90-х гг. и перенесение несколько позднее его управление в УдГУ (председатель СД А.М. Ермаков) определило ряд новаций, прежде всего, в выставочной деятельности.

И, наконец, слияние в 2002 г. факультета искусств и факультета дизайна и создание Института искусств и дизайна (ИИиД) подвело черту под тридцатилетней историей стремительного развития вузовского художественного образования в классическом университете и определило новый рубеж художественной жизни и образования в Республике, концепция которого вырастает из инициатив и потенциала предыдущего периода и предполагает не только ответ на вопросы социальной и пространственной среды, Нои формирование потребностей к изменению этой среды.

Таким образом, история художественного творчества и образования является важной составляющей духовной жизни Удмуртии. «На сегодняшний день – это разветвленная цепь взаимосвязанных творческих и образовательных элементов, которая имеет обширное профессиональное и послевузовское пространство творчества в образовании, культуре, искусстве. Его продолжение можно видеть в полиграфии, архитектуре и дизайне, телевизионной рекламе,

хореографическом, вокальном, инструментальном творчестве, театральной режиссуре» [4].

Внимательное изучение процесса становления художественного творчества и образования в УдГУ формирует оценку их состояния. Результаты развития факультета показывают, во-первых справедливость расширения числа образовательных программ, которые позволили увеличить количество выпускников более чем в десять раз. С учетом того, что выпускники и педагоги участвуют в работе художественных отделений других вузов: ИжГТУ, МВЕУ, КИТ, также Дебесского педагогического училища, Ижевского училища культуры, Ижевского педагогического училища и других можно говорить о существенном вкладе художественно-графического факультета – факультета искусств и в развитие всей системы художественного, педагогического, музыкального образования в республике. Образование в средних учебных заведениях, школах искусств, участие выпускников в художественных и социальных проектах, фестивалях, конкурсах, оказывают неизмеримо огромную услугу жителям Удмуртии. Это не остается незамеченным, например в 2007 г. четырем выпускникам факультета была вручена Государственная премия Удмуртской Республики за развитие народного искусства.

Литература

1. Емшанова Н.А. Выпускники худграфа - художники станковисты // Вестник Удмуртского университета, №5, 1994. – Ижевск, УдГУ. – С. 175-180.
2. Емшанова Н.А. Из истории художественного образования Удмуртии // Творчество,
3. №1, 2001. – Ижевск, УдГУ. – С. 4-5.
4. Емшанова Н.А. Из истории художественного образования Удмуртии. Творчество,
5. №2, 2001, – Ижевск, УдГУ. – С. 3-4.
6. Кошаев В.Б. Роль факультета искусств в формировании культурного пространства Удмуртской Республики / Совершенствование художественно-педагогического образования в России: Материалы всероссийской конференции 2-5 ноября 1999. –Ижевск, УдГУ, 2000. – С. 12-31.

Кошаев Владимир Борисович, доктор искусствоведения, проф. МГУ им. М.В.Ломоносова, проф. УдГУ

Пастернак Валерия Валерьевна – ркуоводитель школы изобразительного искусства

Л.С. Федосов

НОРДУРБОЛОГИЯ КАК ИННОВАЦИОННАЯ ДИСЦИПЛИНА ДЛЯ СТУДЕНТОВ, ОБУЧАЮЩИХСЯ АРХИТЕКТУРЕ И ДИЗАЙНУ

Нордурбология рассматривается автором как теория северного градостроительства, в которой аккумулируются принципы и методы градостроительства, выработанные практикой проектирования и строительства городов северной Европы, а также американского и канадского Севера. Рассмотрение производится сквозь призму их устойчивого развития, при этом особая роль отводится выявлению роли государства в градостроительном освоении экстремальных регионов.

Нордурбология как *теория северного градостроительства* первоначально задумывалась автором как специальная дисциплина для факультативного преподавания студентам - архитекторам Ухтинского государственного технического университета в Республике Коми.

Побудительным мотивом послужило осознание необходимости более тщательного изучения особенностей градостроительства на Севере, поскольку до сих пор в учебные планы включаются градостроительные дисциплины, рассчитанные на страну в целом или на некий ее средний регион. Все, что явно отличается от усредненных условий, называют градостроительством в экстремальных условиях, куда наряду с экстремальным Севером, относят экстремальный Юг, горные, сейсмические и другие регионы, имеющие какие либо аномальные условия. Упоминание об этих условиях дается вскользь и потому у студента не может сформироваться устойчивое представление об их особенностях.

Идея учета региональной северной специфики в архитектурном образовании не нова. В разные годы ее высказывали А.В. Яковлев (1987 г.), Б.М. Полуй (1987 г.), Т.А. Алексеева (1987 г.), М.Р. Колпакова (2000 г.). Каждый из названных исследователей делал акцент на той части единого целого, именуемого северным градостроительством, которая по их мнению является наиболее важной именно в условиях Севера. У А.В. Яковлева – это учет особенностей строительной физики (управление климатом), у Б.М. Полуя – это особенности экологических требований к архитектуре и градостроительству на Севере, у Т.А. Алексеевой - учет необходимости разработки новых видов материалов и строительной техники для Севера.

Отличие авторской концепции заключается в том, что она направлена на формирование мировоззрения будущего архитектора или дизайнера и по сути своей является задачей стратегического плана. Конечная цель удалена во времени и предполагает формирование личности художника Севера в патриотическом, а не ортодоксальном значении этого слова.

Курс построен на учете главенства трех основных принципов:

1. *Принцип контраста.* Студенты сами являются северянами, выросшими в аскетичной среде северных городов. Они могут реально оценить ее недостатки, поэтому первостепенно важно показать, что можно проектировать, строить и в конечном итоге создавать среду иначе и такие примеры есть не только в зарубежной, но и отечественной практике (Анадырь, Кагалым, Ханты–Мансийск и т.п.).
2. *Принцип пионерности.* Север, как и космос, может и должен рассматриваться как полигон для отработки новейших решений и технологий в градостроительстве, архитектуре, дизайне. Результаты такой деятельности затем могут использоваться в не экстремальных регионах.
3. *Принцип участия.* Студенты, начиная с первых курсов, должны принимать участие в реальном проектировании, способствуя тем самым гуманизации среды обитания их родных городов и населенных пунктов.

При рассмотрении принципов градостроительства, выработанных практикой проектирования и строительства городов канадского и американского Севера обращает на себя внимание то обстоятельство, что в освоении территорий американского Севера есть много общего, что во многом связано с тесными экономическими связями между США и Канадой. Однако канадский Север территориально более обширен и по структуре проживающего населения более близок к российскому. В связи с этим интересна трактовка канадскими архитекторами пяти этапов градостроительного освоения канадского Севера.

На первом этапе использовались традиционные временные или сезонные поселения коренного населения Севера, жившего охотничьим промыслом и сбором грибов и ягод. Тактичное отношение к природным богатствам позволяло создавать жилища и поселения в гармонии с природным окружением.

Второе поколение посёлков в Субарктике были предназначено для первопроходцев и разведчиков природных богатств. Бездумное использование ими природных ресурсов приводило к гибели естественного ландшафта, нарушению гармонии человеческой деятельности и природы. Экономия энергии и ресурсов не являлась ни экономическим, ни моральным критерием.

Третье поколение посёлков и городов - "городов нового типа" – создавались крупными промышленными компаниями для своих рабочих и служащих, занятых разработкой ресурсов. Для них была характерна неплотная застройка с неэффективным зонированием территории по образцу пригородов крупных промышленных центров.

Четвёртое поколение населённых пунктов характеризовалось продолжением копирования функциональной структуры городов спутников, но все общественные и коммерческие здания и сооружения объединялись в компактные объёмы, возводившиеся в центре застройки.

Наконец, пятое поколение – проектировалось в семидесятых годах прошлого столетия, когда одним из главных критериев являлась экономия энергии и рациональное использование солнечной радиации для энергообеспечения поселений.

В реализованных комплексных проектах пятого поколения канадскими архитекторами были осуществлены чёткие градостроительные принципы, положенные в основу планировочной концепции. Примерами комплексного подхода к проектированию и строительству северного поселения могут служить не только города Радиссон, Фермонт, Иеллоунайф, Инувик, а также рабочие поселки, но и села иннуитов и индейцев северной Канады, отличащиеся высоким уровнем инженерно-технического оборудования [1].

Наиболее детально принципы северного градостроительства в Европе изложены в авторской концепции шведского архитектора Ральфа Эрскина, который имеет реализованные проекты как в Европе, так и в Канаде.

Градостроительное освоение экстремальных районов Севера, которые в зарубежной Европе охватывают территорию Норвегии, Финляндии и Швеции, расположенную севернее 64 широты, общую площадь 430 тыс. кв.км. с населением 1,7 млн. чел., и примерно на 2/3 территории лежащую за Полярным кругом, имеет устойчивую тенденцию, особенно сильно проявившуюся в послевоенные годы. Происходящая активизация хозяйственной деятельности в прежде экономически слаборазвитых и малонаселенных северных районах зарубежной Европы вызвана довольно сложным комплексом социально - экономических причин: повышение спроса на собственное сырье в связи с общим ростом промышленного производства, стремление к сглаживанию социально - экономических противоречий путем обеспечения стабильности и более оптимальной структуры хозяйства, нехватка земельных участков в густонаселенных и промышленно развитых южных районах, необходимость транспортного освоения важных в военно-стратегическом отношении районов.

Северные районы Норвегии, Швеции и Финляндии специализируются не на трудоемких, а на капиталоемких, материало- и энергоемких производствах и, в отличие от севера Канады и Аляски, не испытывают недостатка в рабочей силе.

Большая часть промышленных центров расположена в районах с довольно суровыми природными условиями, и очаговый тип раселения позволяет сократить

необходимые для этого затраты. В регионе вообще нет крупных городов: три самых больших города на шведском и финском севере насчитывают от 50 до 100 тыс. жителей, а на севере Норвегии все города имеют численность менее 40 тыс. жителей.

Характерная черта территориальной структуры промышленности западно-европейского Приполярья – раздельное размещение сырьевых и обрабатывающих отраслей. Если первые, в соответствии с локализацией природных ресурсов, размещены в глубинной части района, то вторые сосредоточенны в портовых центрах на побережье Ботнического залива и Норвежского моря. Между родственными сырьевыми и обрабатывающими центрами существуют устойчивые производственно - транспортные связи.

Заслуживает внимания комплекс Норрботтена – крупнейшего центра по добыче и переработке железной руды всего Зарубежного Севера. Его специализированные центры (Кируна и Елливаара – предприятия по добыче железной руды, Лулео – предприятия черной металлургии) располагаются в пределах узкой полосы территории, вытянутой на 260 км вдоль железной дороги. В целом в этой полосе проживает около 120 тыс. человек, на которых 80 – непосредственно в трех названных центрах [2].

По мнению автора, аналогичная полоса расселения может сложиться в Республике Коми между городами Сыктывкар и Ухта. Общая протяженность полосы расселения 325 км, суммарная численность населения около 450 тысяч человек.

Создание комфортной среды обитания на Севере зарубежной Европы базируется на относительно высокой степени зрелости развития производительных сил. Здесь возникли металлургия, машиностроение, целлюлозно – бумажная и химическая промышленность, а так же отрасли, непосредственно обслуживающие население – пищевая, полиграфическая. Развита инфраструктура, достаточно зрелый характер носят системы и формы расселения.

В настоящее время авторское понимание нордурбологии значительно шире первоначального. Кратко это можно сформулировать в виде следующего определения: ***нордурбология*** как теория создания оптимальной среды обитания в условиях Севера. При таком (средовом) подходе к северному градостроительству, вполне целесообразно рассмотрение отличительных черт северного дизайна, который взял на себя целый ряд задач, решением которых ранее занимались архитекторы.

Некоторые особенности дизайна в странах северной Европы можно проследить на примере финского дизайна потому, что часто, когда говорят о дизайне в скандинавских странах, подразумевают в первую очередь дизайн в Финляндии.

А. Аалто и Е. Сааринен – пионеры финского дизайна, оказавшие большое влияние не только на развитие дизайна в своей стране, но и на развитие мирового дизайна в целом. Будучи прежде всего архитекторами, они обращались и к другим видам искусства, среди которых дизайн занимал особое место, как наиболее близкая архитекторам сфера формирования предметного мира человека. Во многом именно ими была сформулирована философия финского дизайна, в том числе такая его привлекательная черта как обращенность к человеку.

По сути своей весь финский дизайн является *средовым*, независимо от того к какой ветви дизайна он принадлежит: индустриальному, графическому дизайну или дизайну мебели, одежды, оборудования для медицины или лесного и сельского хозяйства. Это происходит потому, что «финские дизайнеры стремятся к гуманизации предметной среды, создавая вещи рациональные, практичные, максимально полезные, которые находились бы в гармонии с человеком и служили ему» [3, с.23].

Зарубежный опыт по созданию комфортной среды обитания на Севере средствами градостроительства, архитектуры и дизайна необходимо использовать в российской, в частности республиканской, практике хозяйственного и градостроительного освоения северных территорий при ее совершенствовании, равно как и богатый опыт, накопленный российскими исследователями. Весьма конструктивны в этом отношении исследования по *урбоэкологическим моделям,* построенным на взаимосвязи комплекса природных и антропогенных факторов как системы функционирования объектов различного назначения. Одним из первых структуру модели предложил Колосов А.В. в 1991 году [4].

Это в значительной степени помогает предвидеть совокупность перемен в урбоэкологии, которые могут возникнуть со временем, но такая структура модели, по мнению автора, недостаточно информативна для условий республики. Ее необходимо дополнить данными о медико-биологическом районировании, по которому территория республики делится на непригодные, малопригодные и благоприятные районы для проживания пришлого населения. Анализ данной особенности позволил предложить для каждого из районов соответствующие типы поселений: мобильные, мобильно-стационарные и стационарные, которые были подробно рассмотрены автором в диссертационном исследовании на соискание степени кандидата наук (1992 г.).

В связи с предложенной моделью и невозможностью приведения существующей системы расселения в соответствие с ней из-за большого количества стационарных населенных пунктов, расположенных в зонах Крайнего и Среднего Севера, на ее основе можно сформировать политику градостроительных ограничений для различных видов деятельности в существующих и во вновь создаваемых градостроительных образованиях (смотри таблицу №1). Авторская позиция по отношению к градостроительному развитию городов Крайнего и Ближнего Севера является своеобразным компромиссом между двумя полярными точками в оценке их перспективы. С одной стороны, абсолютно нереально «закрыть» эти города и тем самым решить эту проблему раз и навсегда. С другой стороны абсолютно недопустимо использование прежних подходов к развитию, когда рост городов на Севере практически не ограничивался.

Таблица № 1

№ п/п	виды деятельности по формированию среды обитания	города на Крайнем Севере		города на Среднем Севере		города на Ближнем Севере	
		нов.	сущ.	нов.	сущ.	нов.	сущ.
1	Расселение	+ моб.	-	+ моб.	-	+ моб.	+ раб. пос.
2	Градостроительство	-	-	+ моб. /ст.	+ лок.гп пр.зас.	+	+
3	Архитектура	-	+ рек.	+	+	+	+
4	Дизайн городской среды	+	+	+	+	+	+
		2	2	4	3	4	4

В этой ситуации логичным, по мнению автора, является предложение о своего рода «градостроительной консервации» этих городов, которая будет заключаться в переносе акцента в градостроительной деятельности на вопросы создания комфортной городской среды в уже существующей застройке при одновременном отказе от нового строительства. Это не исключает возможности появления новых элементов в существующей системе расселения, равно как и новых объектов в существующих городах и населенных пунктах (например, в связи со строительством газопровода Ямал-Запад по территории республики).

В ситуациях, когда появление новых элементов расселения и новых объектов различного назначения будет действительно необходимо, предлагается использовать исключительно мобильные объекты и градостроительные образования из них, с тем, чтобы по окончании разработки месторождения или завершении строительства магистрального трубопровода, а также при завершении жизненного цикла других производств, имеющих циклический характер, их можно было передислоцировать в другой регион.

Таким образом, градостроительная политика в отношении различных районов Севера должна быть строго дифференцирована. Создание оптимальной среды обитания достигается методами различных видов деятельности. Для Крайнего Севера – это преимущественно методы дизайна городской среды, дополненные методами реконструктивной архитектуры. Для Среднего Севера – это дизайн среды в сочетании с архитектурой и локальным градостроительством. Для Ближнего Севера – это весь арсенал методов дизайна среды, архитектуры и градостроительства, способствующий гуманизации среды обитания.

Литература

1. Суханов Н.В., Путинцев Э.П. Северный город. Северный дом. – Красноярск: Стройиздат, 1984.
2. Экстремальные районы: вопросы хозяйственного освоения и структурных сдвигов. Сб. научных трудов под ред. Кибальчича О.А., Лаженцева В.Н. – Сыктывкар, 1991.
3. Сычевая В.А. Дизайн в экономике и культуре Финляндии // Техническая эстетика, 1983, №6. С.16-23.
4. Колосов А.В. Экологические условия развития территории. – М.: ВНИИНТПИ, 1993.

Л.С. Федосов кандидат архитектуры, профессор кафедры дизайна, Сыктывкарский государственный университет, г. Сыктывкар

А. Г. Красильников

ЭТНОСАУНДТРЕК КАК ФИЛОСОФСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ КУЛЬТУРНЫХ ИНТЕРФЕРЕНЦИЙ

Начало XXI века к старым тревогам о культуре добавило новые. Взволнованность и смятение творцов культуры усилились. Сама культура стала беспокойней. Заговорили о призраке новой угрозы, которая встала во весь рост. Но действительно ли континуум (непрерывность) культуры оказался под угрозой?

Культурология как наука знает несколько способов распространения культуры. Важнейшие среди них – культурные заимствования и культурная диффузия. При всей схожести конечного результата – проникновения элементов

одной культуры в другую – они различаются в деталях, которые, как известно, являются местоукрытием дьявола.

Культурные заимствования представляет собой инсталляцию в другую культуру идей и артефактов, которая стороной-реципиентом воспринимается как выгодоприобретение. Здесь заимствуется то, что способна оценить и использовать принимающая сторона. Заимствования происходят более или менее сознательно и селективно, очень часто под контролем элит. При этом новые элементы, которые представляют угрозу уже существующей в обществе аксиологии, безжалостно отсекаются.

Культурная же диффузия есть стихийный процесс инфильтрации идей, ценностей и артефактов при контакте культур. Как камень «стихийно» впитывает влагу почвы, что часто грозит разрушением самой структуре камня, так и культурная диффузия может вызвать эрозию системы ценностей одной из взаимодействующих сторон. Как раз второй способ стал доминирующим к рубежу XX - XXI веков. Именно стихийное, неконтролируемое проникновение в общественную ткань чужеродных ценностей стало восприниматься как реальная угроза национальным культурам. Об этом заговорили теоретики, творцы и в меньшей степени потребители культуры.

Причины бурно идущего процесса, однако, кроются не в злой воле культуринквизиции или в тайном заговоре конспирологов. Они лежат на поверхности объективных экономических интересов людей, порождаются силой гравитации капитала, усиливаются тектоническими столкновениями страстей корпораций, банков, инвесторов, производителей товаров. Все это именуется одним емким современным термином – глобализация.

Экономические процессы все туже стягивают народы и государства в общую мировую систему. Бурное развитие скоростных транспортных средств и современных способов коммуникации лишь катализирует наметившийся тренд. Культурные контакты умножаются, культурные заимствования принимают все более хаотичный, неподконтрольный элитам характер. Эту неподконтрольность последние, как правило, воспринимают как реальную угрозу, характеризуя ее в категориях унификации, стандартизации, истощения культуры.

Но действительно ли культуры истощаются? Атомом культуры является человек. Что происходит с ним в коллайдере глобализации? Проведите мысленный эксперимент. Просто прислушайтесь к себе. Окиньте внутренним взором какой-либо отрезок своего личного жизненного опыта. Опыта, длиной в одну минуту, прямо сейчас. Опыта детства. Или опыта вчерашнего вечера, когда вы, уставшие от трудов дня, лениво листали с дивана кабельные телевизионные каналы. Или вспомните опыт летнего отдыха за пределами родного города на берегах Балтики или Средиземного моря. Или же опыт международной конференции, зарубежной поездки.

И вы увидите вспышку в коллайдере, неожиданно поймете, что уже давно не являетесь атомом, кружащимся в поле притяжения только одного культурного ядра. К вам внезапно придет ясное понимание, что, находясь в движении, вы постоянно проникаете из одного вещества в другое, оказываетесь на различных инокультурных орбитах, что вы, как атом культуры, интерференционны (лат. inter между + ferens несущий, переносящий).

У этой интерференции, или взаимопроникновения, много причин. Прежде всего, это уровень образованности современного общества. Достаточно большая часть людей является билингвами. Часто встречаются люди, особенно среди молодежи, хорошо владеющие и третьим языком. Открытость границ и увеличивающаяся внутренняя мобильность населения, миграция, туризм также

способствуют интерференции. Наконец, невиданная экспансия современных средств массовой информации.

Телевидение открывает вам дверь в дом американца, юрту кочевника, хижину обитателей тропиков. Обычаи и манеры многих соседствующих этносов не являются для вас тайной за семью печатями. Переключая телевизионные каналы, вы воочию видите пластику их танцев, улавливаете мелодику песен, даже заимствуете кулинарные рецепты. А включая компьютер и выходя к океану Интернета, общаясь в чате на иностранных языках, вы серфингуете на волнах многих традиций, обычаев, нравов.

Инокультурный опыт можно легко обнаружить и в ваших воспоминаниях о летнем отдыхе где-нибудь в Греции, Египте или на Кипре, и в реалиях вашего повседневного окружения. Возможно, даже ваша супруга, друг или коллега являются представителями другой культуры. А ваше «культурное растворение» в шедеврах французской живописи, английской литературы, немецкой музыки?

Представив это, вы неожиданно понимаете, что уже не принадлежите полностью какой-либо одной культуре, что полотно вашего личного жизненного опыта соткано не только из нитей культуры ваших предков, но в него вплетено много разноцветных нитей, тянущихся с веретен других миров и традиций.

Открытие своего существования в параллельных мирах разных культур братья Кинке называют *этносаундтреком*, от ethnos гр. народ + sound англ. звук + track англ. след. Формулируя мысль с лапидарностью хрестоматии, они определяют этносаундтрек как умосостояние человека, находящегося между языками и культурами, как особый мультилингво - кросскультурный менталитет. «Культура этносаундтрека, - заявляют они, - есть звукослед нескольких культур, записанный на одной дорожке, состояние, когда в моносознание вдруг прорывается мелодия другого языка, другой этнотрадиции, вызывая полифонию культурного опыта». Многие уже сегодня обладают этносаундтрековым сознанием. А человек будущего обречен им быть.

Культуры не истощаются. Меняется человек. В новом мире он обречен жить между культурами и, уподобляясь пчеле, питаться нектаром лугового разноцветья, перелетая с одного культурного стебелька на другой. Этническое прошлое не проходит бесследно. Оно вычерчивает контуры судьбы. Так - Давно Минувшее надевает одежды Грядущего.

Красильников А. Г., профессор, доктор философских наук, ректор ИПКиПРО УР, зав. каф. культурологии Удмуртский госуниверситет

Е.О. Плеханова

ДЕТСТВО И ОБРАЗ РОДНОГО ДОМА В ЖИВОПИСИ ХУДОЖНИКОВ УДМУРТИИ

Пространство, окружающее человека, не просто слепок с его пластического тела, это отпечаток души народа, его мировоззрения. Все мы «родом из детства». Пространство детства контаминируется в вещах и запахах, цветах и звуках, как «опорных точках» памяти, воплощающих связи с родными, собственную этническую историю.

Колористическая гамма, созданная удмуртской традицией особенная, непохожа на другие. Традиционные цветовые сочетания кодируют представления народа об окружающем его мире. «Национальное цветоведение» – это лексикон

особенного народного языка, структура более древняя, чем вербальное общение. Цветовая гамма менялась в зависимости от области ее применения, так же, как самый язык. Разговаривая с богом, человек употреблял иные, чем в обыденной жизни слова, иначе строил фразу. В одеждах, одеваемых на моления, он использовал иные цвета, чем в одежде будничной. Не только словами, но и чувственно передавал народ благоговейное отношение к матери-природе, гармонией цветов выражал гармонию единения с ней. Изучение этого языка – вот что становится главным для художника Семена Виноградова.

Пластическая и живописная сторона жизни реализовывалась в интерьере избы, где домотканые полотенца, половики, резные деревянные вещи, выстраивались в ансамбль. Во время праздников в традиционном удмуртском интерьере с помощью вещей создавалось пространство невероятной красоты: в дополнение к уже существующему, из сундуков доставалась и становилась частью общей обстановки традиционная одежда.

Посещая родной дом только по праздникам, **С. Виноградов** каждый раз восхищался его яркостью, нарядностью, сказочностью. Традиционно удмурты воспитывали детей лаской, и в доме удивительную атмосферу создавала эта доброта. От маминых сказок возникало чувство защищенности: дом охранялся незримыми существами. Дом представлялся мальчику «покинутым раем», в который он обязательно должен был вернуться. (*«Праздничный день в удмуртской избе»)*. Цветовая гармония становится для художника символом родного дома. В Москве про него говорили, что «этот парень способен создать гармонию из любого цветового диссонанса, заставив краски звучать «в лад».

Из детства цвет приходит и к **Петру Елкину**: «Помню, когда мама ткала, очень точно попадала в форму, в цвет». Цвет, как особое таинство, как магия, идущая из глубины детства, «заколдовывает». Мир воспринимается через колорит, понимание цвета становится главным в процессе творчества. Детские воспоминания живут внутри художника, и передавая окружающий мир с помощью бесчисленных цветовых нюансов, он говорит, что картины его тоже получаются *«многотканные»*. П. Елкин ищет цветовое выражение каждого заинтересовавшего его мотива: «Новая картина - новый колорит» - это кредо художника, не эксплуатирующего раз и навсегда найденную цветовую гамму.

Для этнической традиции удмуртов характерно понимание природы как цельного единого организма, поклонение ей. Даже христианизация не смогла разрушить это мировосприятие, да и последователи натуралистического политеизма, согласно Библии, «меньше заслуживали порицания», потому что их вера рассматривалась как искания истинного Бога: «от величия красоты созданий сравнительно познается Виновник бытия их» (Прем.13:5). «Видимые совершенства» - прекрасные и величественные явления природы - проявление Бога, воплощение истины и добра, соглашается **Александр Ложкин**, добавляя: «Бог создал и людей, что запечатлевают эту красоту». На полотнах возникает пейзаж не «натурный», а «внутренний» - пейзаж как *впечатления* самого художника, как ответ на мысли, его волнующие. Пейзаж А. Ложкина возникает как портрет самого художника в том или ином душевном состоянии: момент появления первой весенней зелени, короткий и трепетный как ожидание свидания с любимым человеком (*«Снег сошел»*), предвкушение осени, ощущаемое в переливах сближенных тонов (*«Рябина»*). Пейзаж, в понимании А. Ложкина, – ответ на духовную потребность человека, эмоциональный диалог с природой: "Для меня с детства любое дерево одухотворено. Я сравниваю его мысленно с человеком – старухой, молодой, мальчиком, девочкой. Вот ели спускаются с горы, словно люди с моления идут и беседуют. Деревья навстречу друг другу двигаются. Так вот

думаешь, когда пишешь, а потом в своем же пейзаже прочитываешь новые мысли". Восприятие окружающего мира, самый строй мыслей – вот в чем проявление национальной сущности. А. Ложкин считает, что если все время думать о передаче национального в произведении искусства, проявление его будет нарочитым, не соответствующим самой сути. Настоящее искусство от Бога, и если национальное в тебе есть, оно невольно выразиться. Так и в пейзажах А. Ложкина - его мироощущение, его система ценностей. Пейзаж для мастера не жанр изобразительного искусства, а *язык общения*.

Этническое культурное пространство - это естественная среда обитания искусства. Этническое заложено в нас, это корни, которые под землей: пусть их не всегда видно, но они есть. Пока они будут держать, и питать нас, будет жив национальный художник. Корни детства ощутимы и в творчестве художника Вячеслава Михайлова: «Я все думаю, а как бы я увидел это в детстве, с точки зрения ребенка. У меня даже есть страх, что если не смогу вспомнить – не сделаю картину. Все мое творчество – это воспоминание».

Ребенок, выросший в культурном этническом пространстве, – это путь сохранения национальной культуры. Этническое мировоззрение, запечатленное в мифах, сказках, легендах, раскрывает ребенку мир его предков. Сумеречная таинственность обстановки, магия слов и звуков, яркие образы сказочных героев, вошедших в самое пространство избы, ярко переживались и запоминались. Только тогда ребенок становится демиургом, от которого, как от центра, отсчитывается вновь создаваемый им мир. Как сказал художник В. Михайлов: «Если не сохранять детских воспоминаний – неинтересно будет жить».

Получается, что категория «национальный художник», объединяющая разнообразие художественной жизни республики в единое этническое культурное пространство, как дерево, сильно корнями - детством. И эти корни – залог будущего развития.

Плеханова Елена Олеговна, доцент кафедры истории искусств ИИиД УдГУ, ул. Университетская, 1.
тел.916-104 (раб.), 9127514570 (личн.)
e-mail cherkas91@mail.ru

Л.Ю. Климова

СЕМЕЙНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РЕСУРС

Объективным фактором выбора темы исследования является малая изученность и незначительная практика использования средств искусства в семейном воспитании.

Предшествующие исследования [1] и педагогический опыт позволили установить, что эффективность приобщения детей к художественной культуре зависит, в первую очередь, от степени заинтересованности родителей в этом процессе. Успешная практика гуманитарно-художественного образования детей совместно с их родителями подвела нас к научному обобщению материала, определяющего «арсенал» педагогических средств воспитательного воздействия искусства. Это выразилось в виде действующей модели художественного образования, обеспечивающей формирование семейной традиции занятия творчеством.

Основополагающим принципом данной образовательной системы является "сотворчество" в воспитательном треугольнике "ребенок - родитель - педагог". Каждый уровень образовательной деятельности отражает определенный аспект педагогического взаимодействия и формирования традиции:

1. ШКОЛА РОДИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ обеспечивает принцип раннего художественного воспитания детей, так как начинает образовательную деятельность семья, включая дородовый период развития ребенка через художественно-эстетическое воспитание будущих родителей. Забота о беременных, как правило, сводится лишь к медицинскому аспекту данной проблемы. Но, исследования в области этнопедагогики [3] предоставляют возможность расширить диапазон перинатальной подготовки.

Идея раннего художественного воспитания предполагает сотрудничество и диалог взрослых (педагогов и родителей) как эффективное средство эстетического воспитания детей. На практике эта идея нашла свое отражение в специальном образовательном комплексе. Школа родительской культуры предполагает три ступени воспитания родителей:

1 ступень - дородовая подготовка, где семья, ожидающая появления ребенка включена в цикл занятий гуманитарно-художественного профиля.

2 ступень - педагогический патронаж, где аналогично медицинскому патронажу, семья, имеющая ребенка до двух лет, может получить психолого-педагогическую помощь и консультации специалистов по актуальным темам семейного воспитания. А так же членам семьи предлагаются учебные курсы по развитию художественного творчества.

3 ступень - "школа игры", где семья, имеющая ребенка до трех лет, включена в цикл занятий по подготовке к освоению приемов организации художественного творчества, составляющих методику художественных игр.

Содержание образовательных курсов "Школы родительской культуры" разрабатываются специалистами Удмуртского Государственного университета.

Учитывая исследования [4], которые показывают, что родители при воспитании детей нуждаются в помощи специалистов, мы аргументируем акцент предложенной модели как школы художественно-педагогической компетентности родителей.

2. СЕМЕЙНАЯ ТВОРЧЕСКАЯ СТУДИЯ обеспечивает принцип клубного характера коммуникации наставника и родителей с детьми дошкольного возраста (3-7 лет). В группах организуются совместные художественно-образовательные игры. Известные нам такого рода образовательные системы, с привлечением родителей, недостаточно учитывают долю участия семьи в построении содержания образования детей, отсекая возможность включения родителей в режим совместного художественного развития.

Сложившиеся в студии традиции содействуют созданию особой атмосферы общности в коллективе, и взаимодействия художественно-эстетическом пространстве. К таким традициям относятся: выпуск календаря к встречаемому новому году, который иллюстрируется детскими произведениями; тематические сезонные праздники, к которым совместно готовятся специальные пригласительные билеты и подарки; Рождественские пряники ручной работы, которые расписываются всей семьей; «Вертеп» - рождественская мистерия, разыгрываемая каждый год как семейный спектакль; «жаворонки», выпекаемые родителями по эскизам детей; «писание» пасхального яйца, где семьи делятся узорами «крашенок»; собственная практика родителей в художественно-творческой деятельности и т.п.

Подобные мероприятия направлены на актуализацию роли ребенка в семье посредством внимания к его художественно-творческим способностям [2]. На данном этапе сотворческой деятельности наиболее актуальным становится сопровождение художественного процесса, поддержка эмоциональной комфортности ребенка в творческом акте.

3. ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКИЕ МАСТЕРСКИЕ реализуют принцип действия "новой среды", где акцент педагогического участия смещается в сторону делового сотрудничества. Сотворчество проявляется и в эффективном сотрудничестве педагогов – специалистов разных направлений и видов художественного творчества, которое выражается в форме их взаимодействия в сменяющемся режиме педагогического процесса. По принципу «два разных педагога – два разных театра». Студийцы (школьники и их родители) получают возможность общения со специалистами различных областей искусства (изобразительного, музыкального, театрального, экспозиционного и т.п.). Приобретают опыт художественной деятельности в различных видах изобразительного творчества (живопись, графическое тиражирование, роспись, ткачество, оформление - дизайн и т.п.). Занятия проходят в форме "мастер-классов" художников-педагогов.

На данном этапе образовательной деятельности наиболее актуальным становится педагогическое сопровождение "продукта" художественного творчества. Это проявляется в различных формах его популяризации: регулярные коллективные и персональные выставки семейного художественного творчества, организованные с экспозиционным сопровождением (пригласительный билет, открытие, экскурсия и т.п.); выпуск печатных изданий с иллюстрациями студийцев; совместные драматургические постановки, завершающие тематические образовательные проекты. Подобные мероприятия повышают степень мотивации занятий художественным творчеством не только детей, но и родителей.

Польза родительского сопровождения детского художественного творчества становится очевидной и для родителей, что проявляется, по их же определению, в различных аспектах взаимоотношений с детьми. Во-первых, происходит "открытие" неповторимости и уникальности удивительного периода детства и собственного ребенка для самого родителя, во-вторых, взрослые получают возможность более тесного "духовного контакта" с ребенком на почве творческого взаимодействия. И, наконец, немаловажно и то, что взрослые сами могут получать эстетическое наслаждение от самовыражения через практику художественной деятельности.

Аргументом в пользу актуальности данной художественно-образовательной системы служит её востребованность, которая обнаруживает себя на примере деятельности «Семейного творческого факультета» в течении пятнадцати лет.

Таким образом, современная тенденция родительского стремления к раннему развитию и эстетическому воспитанию ребенка получила развитие в форме семейного увлечения художественным творчеством. Социальный (родительский) заказ послужил основанием модульной интеграции дополнительного образования с университетской структурой как гарантией научно-технического, методологического, кадрового и программного обеспечения образовательного процесса. Широкий спектр научно-практических исследований в области художественного образования в Удмуртском Государственном университете позволил реализовать данный проект в рамках эксперимента.

Литература
1. Климова Л.Ю. Игра как педагогическая технология художественного образования детей. Дисс. ... канд. пед. наук. Ижевск, 2003. 151 с.
2. Мелик-Пашаев А.А., Новлянская З.Н. Ступеньки к творчеству: Художественное развитие ребенка в семье. М.: Редакция журнала «Искусство в школе», 1995. 144 с., ил.
3. Морева О.Л. Этнопедагогизация процесса полихудожественного воспитания младших подростков. Автореф. канд. дис. ... канд. пед. наук. М., 2000. 20 с.
4. Хямяляйнен Ю. Воспитание родителей: Концепции, направления и перспективы. / Пер. с фин. А.В. Вийк. М.: Просвещение, 1993. 112 с.

Климова Лариса Юрьевна – кандидат педагогических наук, доц. каф. психологии развития и дифференциальной психологии УдГУ

А.Л. Кочеткова

СОТВОРЧЕСТВО КАК ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РЕСУРС РАЗВИТИЯ ДЕТСКО-РОДИТЕЛЬСКИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ.

«Общение - взаимодействие двух и более людей направленное на *согласование* (курсив здесь и далее наш - К.А.) и объединение их *усилий* с целью налаживания отношений и *достижения общего результата*». [7] К тому же морфология слова «общение» подсказывает направляющую данной деятельности, это ее общий *мотив* (цель и интерес). Понимание того, что интересы и цели детей и родителей разняться уже по социальному признаку, заставило нас вести поиск общего поля такого взаимодействия. И это оказалось творчество – «общечеловеческое качество», получающее начало в детской игре и не покидающее его во «взрослой» деятельности. Проблемы сегодняшних поколений заставляют обращать внимание на *созидательность* художественного творчества, которая является гарантом и регулятором человеческих взаимоотношений. «Искусство есть красота, выступающая как один из регуляторов человеческих взаимоотношений, способствуя тому, чтобы они становились в полной мере человеческими. Благодаря красоте люди интуитивно тянутся к добру еще до того, как идея добра будет осмысленно воспринята их моральным сознанием. [8]

Психологи утверждают, что человек продукт общественных отношений и полноценной личностью может стать только в обществе. Но при этом способность к общению не является врожденной, она формируется в процессе приобретения жизненного опыта. Ведущую роль в накоплении этого опыта играет семья, точнее - родители.

Современное сообщество, существующее как потребительское, почти разучилось отдавать, дарить, делится. Мы хотим брать больше, чем нужно, и проблема здесь в том, что среди нас есть те, которые еще только учатся жизни, это наши дети. Они берут пример с нас, а нам некогда, в погоне за лучшей жизнью мы забываем о них. Дети растут, как Маугли в «каменных» джунглях, выдумывая свой язык, свои правила поведения, понятные только им.

Детям нужно наше сочувствие, сопереживание их жизни. Здесь можно выделить еще одну проблему в детско-родительских отношениях - это недостаток знаний и умений, необходимых для полноценного общения и понимания ребенка. Знания и мудрость народного воспитания постепенно уходят из нашей жизни. Молодые мамы не поют колыбельных песен, не знают потешек и пестушек, придуманных для того, чтобы повеселить, успокоить ребенка. Мы исключили

детей из «взрослых» дел, обесценивая их возможности и отдаляя от реальной жизни. Воспринимая подобную ситуацию как должное, наши дети растут инфантильными. Если мы хотим приблизиться к пониманию мира детства, для этого нам необходимо общение в совместной созидательной деятельности.

Используя научно-практический опыт художественно-педагогической мастерской УдГУ (рук. Л.Ю. Климова), мы занялись исследованием принципов, обеспечивающих духовное общение детей и родителей, *соединяющее* их в *совместном* творчестве. Тем более, что *принцип сотворчества* обозначен как основной в действующей педагогической технологии семейной студии художественного творчества «ТУТ КАК ТУТ», где нами организована экспериментальная деятельность.

В своих исследованиях мы исходили из положений о ведущей роли искусства как важнейшего фактора целенаправленного эстетического воздействия на личность. Основные эстетические категории - прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное, трагическое и комическое, героическое - раскрываются как своеобразное проявление эстетического освоения мира в каждой из областей человеческой жизни. Детям свойственно деление окружающих людей и сказочных персонажей на плохих и хороших, добрых и злых. Им необходима оценка поведения, которую дают взрослым, детям, персонажам рассказов и сказок люди, к которым ребенок привязан, мнение которых для него наиболее авторитетно. [5] Детям важно наше мнение, им интересно все, что связано с миром взрослых. Стараясь понять нас, дети играют во взрослых. Отражаемая в детских играх действительность становится сюжетом ролевой игры. Чем шире сфера действительности, с которой сталкиваются дети, тем шире и разнообразнее сюжеты игры. Чаще всего сюжетом этих игр становятся самые яркие события взрослой жизни. И в наших силах, чтобы эти события имели позитивный характер.

Рассматривая принцип сотворчества, обозначенный нами как фактор развития детско-родительских отношений, мы выделяем три составляющих организации педагогического процесса как события:

1. «сочувствие»,
2. «согласие»,
3. «создание».

Хотим подчеркнуть важность сюжета события являющегося почвой для взаимодействия. Мы обращаемся за сюжетами к литературным произведениям детских писателей - классиков, к народной сказке. Подтверждение правильности нашего выбора мы находим в исследованиях В.Я. Проппа: «Сказка - это этнографическое свидетельство посвящения в мир взрослых », Сказка – сложная форма иносказания с многозначностью народной речи, художественно-образным богатством и композиционно-сюжетной вариативностью. [11] Это тот жанр, в котором объединились развлечение и наставление, для которого нужны двое - слушатель и сказитель. И еще один факт: ребенок сказку обязательно, так или иначе «проигрывает» - игрушками, действиями, или просто словом и пантомимой: сказка определяет форму его активности. [12] Событием на наших занятиях может стать также любой календарный или семейный праздник.

К примеру, выбрав в качестве сюжета сказку «Колобок» мы скребем и метем по листу, как по коробу, собирая муку, добавляем сметану и масло, роль которых понарошку исполняют краски, и замешиваем тесто тоже понарошку. Мы вместе, как мама, как бабушка, месим тесто и катаем колобок и здесь уместны советы и рекомендации опытных хозяек. И колобка мы не дадим съесть, вернем его бабушке и дедушке. Событием для ребенка не должны быть только

подаренные игрушки и съеденное угощение, а само ожидание, подготовка подарков для всех членов семьи. В День Святого Валентина, когда все друг другу «дарят сердца», приходит время поговорить о любви. На занятии мы смастерим открытку и откроем свое сердце любимому человеку. А в сердце каждого из нас хранится капелька тепла, нежности и когда две капельки соединяются, рождается любовь и дети, вырезав из бумаги две капельки, соединяют их вместе и видят, что получилось сердце, в котором живет любовь.

Чтобы сказка или праздник стали событием сотворчества необходимо соблюдать условия, которые, как нам кажется, облегчат достижение поставленной нами задачи. Условия обозначены нами как: сочувствие, согласие, создание.

1. **Сочувствие.** *Не случайно нами выдвинуто на первое место.* Под сочувствием подразумевается эмоциональное отношение или эмпатия – постижение эмоционального состояния, проникновение-вчувствование в переживания другого человека. Развитию эмпатии способствует художественное творчество и игровая деятельность. Художественное творчество – процесс человеческой деятельности, создающий качественно новые материальные и духовные ценности [8], а игра – это творческая переработка пережитых впечатлений, комби-нирование их и построение из них новой действительности. [2] Делая вывод из данных определений, можно вывести термин: художественная игра – это событие, в котором действительность поднимается на более высокий уровень (от бытия к искусству).

Для нас важны совместные детско-родительские чувства и соучастие в событии. Поэтому родитель в нашей студии не пассивный наблюдатель, а активный участник. Педагог задает сюжет события, с заранее обозначенной ролью родителя. Родитель может стать участником спектакля, диалога, художественной деятельности, обучая и воспитывая ребенка на своем примере.

Например, играя в теремок, родители заранее знали роли и, когда педагог рассказывал сказку и называл героя, взрослый выходил и должен был сыграть свою роль, что было для детей сюрпризом. Дети очень переживали за своих родителей, подсказывали, смущались, любовались. А затем пришла очередь детей стать актерами и даже самые нерешительные справились с задачей. В завершение мы «построили» каждому персонажу свой удобный домик-теремок и собрали их вместе в одну деревню, где все звери - добрые соседи, то есть у нас получилась коллективная работа в технике аппликации. Примером сотворчества и сочувствия может стать занятие, событием которого был выбран осенний праздник - Арбузник. На большой стол-лист мы кладем - рисуем круглый и зеленый арбуз, который оказывается не спелым, белым по середине. Вспоминая, какой арбуз внутри мы разрезаем настоящий и раскрашиваем нарисованный. И вот приходит момент поделить между родителем и ребенком нарисованный арбуз, разрезав лист пополам и отдать ту половину, что не жалко маме или папе. Теперь у каждого своя часть листа-стола, которую мы «накрываем» скатертью для гостей. Но мы не должны забывать, что у нас две половинки одного арбуза и когда мы соединим части они должны остаться целым, то есть, раскрашивая скатерть и рисуя угощения, родитель и ребенок договариваются между собой и творят в согласии. А после угощения понарошку, приходит время угостится настоящим арбузом.

2. **Согласие.** Итак, мы заговорили еще об одном условии сотворчества, обозначенного нами как согласие, под которым мы подразумеваем диалогическое общение между ребенком и родителем. Диалог есть всеобщая основа человеческого взаимопонимания. Диалогические отношения – это почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение.... Где начинается сознание, там начинается и диалог. [8] Нам хотелось создать условия

для активного диалога, чтобы в общении «я» собеседника воспринималось не как объект, а как другой субъект. Только в общении, во взаимоотношении человека с другим человеком раскрывается «человек в человеке», как для других, так и для себя самого. [8]

Родители, обычно привыкшие диктовать свои условия, придя на занятие, учатся договариваться и прислушиваться к своим детям, хвалить их и гордиться ими.

Вот мы рисуем пугало, которое раздарило свои соломинки, став легким, оно было подхвачено ветром и улетело в небо. А в небе радуга ему за каждое доброе дело подарила по цветной ниточке для нового наряда. Нарисовав пугало, дети и родители должны, прежде чем нарядить его, назвать доброе качество на первую букву каждого цвета. Это оказалось довольно трудно и для детей и для родителей, бурно дискутируя и споря, мы постепенно договорились. Счастье «окрылило» пугало, оно «засветилось» от радости – мы дорисовываем пугалу крылья и нимб вокруг головы. Превратившись в ангела, существо призвано теперь отпугивать зло, подлость, лень, капризы.

На наших занятиях часто картинка создается постепенно. Поэтапно разворачивая сюжет события, мы одновременно рисуем на бумаге все, о чем рассказываем. Примером может быть занятие по сюжету сказки «Лягушка – царевна», которая начинается с того, как три брата в поисках невесты стреляют из лука. Взяв карандаши, будто стрелы стреляем, рисуя их на листе. Как в сказке, одна падает на боярский двор, другая на купеческий, а третью нужно еще отыскать. Мы превращаем-дорисовываем изображение стрел в терема, а вокруг рисуем рамку, обозначающую дорогу, по которой Иван пойдет искать свою невесту. Так, следуя сюжету сказки, мы постепенно создаем картину, переживая за героев и преодолевая вместе с ними трудности.

3.**Создание.** Третье условие сотворчества обозначено нами как создание. Под этим условием мы подразумеваем непосредственно художественную деятельность – деятельность, в процессе которой создается и воспринимается произведение искусства. Художественная деятельность включает в себя различные виды человеческой деятельности (преобразовательную, познавательную, оценочную, воспитательную, коммуникативную, игровую), которые входят в художественную деятельность благодаря присутствующему в них эстетическому аспекту. [8]

Практическим примером условием создания может служить занятие «Мышиный лес». На занятии мы «наметаем» сугробы, тонируем лист. Затем как мыши роем круглые норки, то есть пальчиком, словно лапками, рисуем белые кружочки. В кружочках-норках есть ходы, мы рисуем их и придумываем где у мышей спаленка, а где кладовочка. В кружочках появляется рисунок похожий на ветки дерева и мы, посмотрев внимательно, увидим, что мыши живут под деревьями, стоящими на снежной поляне. Играя и рисуя, мы неожиданно получаем картинку созданную по сюжету события.

Условие создания позволяет нам организовать практическое пространство сотворчества. Пространством в нашем случае является лист бумаги, но в его рамках действуют особые условия искусства, которые призваны объединить ребенка и родителя. Мы назвали их условиями сотворчества и обозначили как событие, сочувствие, согласие, создание – потому что нам важно соединение детей и родителей с целью духовного общения и формирования общего дела.

Литература

1. Бахтин М.М., Эстетика словесного творчества. - М., Художественная литература, 1979.
2. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. - СПб., СОЮЗ, 1997.

3. Волков Г.Н., Этнопедагогика. М., АКАДЕМИЯ, 1999.
4. Климова Л.Ю.Развитие детского изобразительного творчества. - Ижевск, 2006.
5. Мухина В.С. Детская психология. ЭКСМО-ПРЕСС, - М., 1999.
6. Мелик-Пашаев А.А., Новлянская З.Н., Трансформация детской игры в художественное творчество / Искусство в школе. №5, - М., 1995. С. 9-18.
7. Лисина М.И. Проблемы онтогенеза общения. - М.,1986.
8. Философский словарь. Под редакцией Фролова И.Т. - М., 1991.
9. Чернецкая Л.В., Развитие коммуникативных способностей у дошкольников. Ростов на-Дону, 2005.
10.Эльконин Д.Б. Психология игры, - М., Владос, 1999.
11. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. - СПб.: Университет, 1996.
12. Захарченко М. Сказка сказывается...
http://www.spbappo.ru/modules/xfsection/article.php?articleid=73

Кочеткова Анна Леонидовна аспирант УдГУ,
м.н.с. УРМИИ

В.М. Овчинников

К ПРОБЛЕМЕ ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА КАК ОПРЕДЕЛЯЮЩЕГО ФАКТОРА РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

Активный всплеск последних десятилетий в науке, искусстве, общественном сознании по внедрению в жизнь национальных культурных традиций присущ и профессиональному изобразительному искусству. Попытки использования родового опыта как основы для осмысления самих задач искусства, повсеместные опыты по использованию наработок народного творчества в профессиональном искусстве – все это не случайно. Схожесть искусства всех народов Поволжья и Урала лишь подчеркивает органичность возрождения и сохранения аутентичной культуры.

Это дает общественные и общественно-политические результаты, выраженные в росте самосознания того или иного народа, введении символики государственных национальных образований, накапливании и упорядочении своего культурного наследия и т.д.

Этнопроцессы в искусстве народов региона, несмотря на различную степень внимания к ним общественности и государства, столкнулись с проблемой пластического языка, аутентичного языка. Основная масса художников, участвующих в этнодвижении, сделала резкую попытку отказаться от изобразительных навыков, полученных во время художественного обучения, основанных на принципах искусства Возрождения с культом реалистичной пластики, композиции и цвета, опирающихся на видимую глазом природную сущность изображаемых явлений). Вначале этот отказ оказался продуктивным, оживил художественный и в целом культурный процесс.

Но последующие выставки показали, что результат пластической переработки мифов, легенд, сказок различных по родовым смыслам, событиям, географическим признакам, оказался не так разнообразен, как первоисточники. Мифы как носитель языка со множеством ценностных для данного народа понятий и язык как хранитель и соавтор мифов в его глубины и разнообразия оказались труднопередлагаемыми на пластический язык, далеко не такой же разнообразный, и не всегда родной, как язык внутринационального общения.

Определенная однородность пластического языка, словно прибой гальку, шлифовала и округляла творения художников, разные по своим истокам, делая их как произведения искусства в чем-то очень важном иногда неуловимо, но

непреложно похожими друг на друга. Появилась явная опасность возникновения своего рода художественно – пластического «эсперанто».

Резкий отход художников от реализма был оправдан и как протестная реакция на засилье помпезных, пустых произведений, на перерождение у нас реализма в реализм с приставкой «соц-». Как шутили сами художники, «соцреализм – это обслуживание понятных начальству идей в понятной начальству форме».

С данных позиций отошли, но куда? Оказалось, что отходить особо некуда. Непонятно откуда возникший и куда канувший Египет, совсем далекие от нас Китай и Япония, Возрождение, идеологически во многом выродившееся у нас в соцреализм, и знаковая система, под коей спряталось абстрактное искусство и которая также имеет своих родителей. Остальные пластические наработки в истории искусства – скорее симбиоз - синтез вышеназванных, хотя нередко и с высоким художественным результатом.

Современные художники восприняли в основном систему знаковую, соответствующую процессам глобализации. Восприняли в попытке сразу прорваться из быта в БЫТИЕ, часто минуя приметы самого быта (особенного современного). Прорваться сразу к горизонту, а может быть, и за горизонт, поймать какой-то родовой смысл в его историческом, современном, а может быть и во вневременном контексте. Это всегда было магистральной задачей искусства.

Но пластических, изобразительных знаков оказалось гораздо меньше родовых смыслов-символов (которые чаще выражены словесно, а также в танце, музыке и т.д.) Приемы организации изображения оказались подчинены выбранному художником пластическому языку и ограничены им. Остается талант, а это явление редкое.

Следствием стало возникновение какой-то своеобразной (по крайней мере для нашего региона) «новой похожести» произведений, совершенно разных по смысловым и родовым истокам. Похожие приемы организации и обработки поверхности изображения, стремление избавиться от бытовых примет и т.д. Иногда кажется, что все обучались в одной школе и разница только в уровне дарования.

Наиболее странным является то, что совершенно различные по исходному материалу явления приводятся к одним похожим знакам – пиктограммам с их иногда не вполне ясными и неширокими информационными границами. Возникает вопрос – выживет ли большинство работ подобного толка, если их лишить концептуальной (словесно-литературной) кураторской поддержки.

Наиболее способные и мыслящие художники, общаясь с теоретиками искусства из других регионов, стран задают себе вполне закономерный вопрос, можно ли создать аутентичное искусство неаутентичными, инокультурными средствами? Это проблема, не решив которую не будет возможности, несмотря на все усилия и искренность попыток, ввести национальное искусство в общемировой контекст.

Вопрос возникновения, развития и сохранения пластического языка идентичен процессам в языке общения. Заимствования, особенно неадаптированные обществом и историческим процессом, наряду с несомненными приобретениями, таят в себе опасности. Язык – всегда система понятий: цеховых, общекультурных и т. д., но – родовых, основанных на системе ценностей социума – автора этой языковой системы. Мышление на определенном языке априори ведет к определенной образной системе, ибо только в пределах данной системы язык и может действовать как логичный и цельный организм с определенной системой ценностей. Это присуще и языку пластическому.

Следует отметить, что в изобразительном искусстве, особенно современном, за стилевую основу часто берется не какой-либо пластический язык, а языковое наречие, диалект, не имеющие онтологической самостоятельности и культурной всеохватности полноценной языковой системы.

Современный художественный процесс задает много вопросов, талантливый художник может многое, но есть пределы. Художнику нужен материал, который бродит в общественном и национальном сознании, нужна забота и мощь государства.

Данные заметки скорее обозначают проблему, это приглашение к разговору на эту живую для искусства и в целом для культуры тему. Углубление, сравнительный анализ, определение тенденций - все это должно быть, когда пройдет «натиск восторга», успокоится жизнь, станет мудрее общественное мнение. Тем более, что схожие проблемы есть и в других «пластических искусствах» - балет, танец и т.д.

В заключение необходимо отметить, что вышеназванные проблемы присущи всем национальным движениям в изобразительном искусстве: от самого немногочисленного северного народа до русского. И попытки найти свою «особинку», стремясь в общий поток мирового художественного процесса, требуют усилий и неустанной работы культурных и государственных элит любого народа, а не только отдельных творческих личностей.

Овчинников Виктор Михайлович, профессор, заведующий кафедрой рисунка и скульптуры Удмуртского государственного университета, член СХ России

Т.А. Масленникова

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ БЫТОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОГО БАШКИРСКОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

В XX в. художественная система башкирского народного искусства постепенно утрачивала свою цельность. Социально-экономические потрясения первых десятилетий, затем реорганизация сельского уклада жизни и активное проникновение городской культуры в крестьянский быт, а также научно-технический прогресс предопределили полное исчезновение скотоводческого хозяйства. Сначала происходила замена традиционных бытовых предметов, которые по разным причинам переставали отвечать требованиям времени. Многие вещи, такие как вооружение, конская упряжь, кожаная посуда вышли из обихода ещё к началу XX в. Перестали изготавливать и использовать занавеси-***шаршау***, так как деление внутреннего пространства на две половины мужскую и женскую, после 1917 года по идеологическим причинам потеряло свою актуальность. В результате, в состав убранства жилища всё активнее включаются изделия фабричного производства. Первоначально сравнительно небольшое их количество довольно органично вписывалось в устоявшуюся структуру взаимосвязей. Однако повсеместное использование подобных вещей в быту из-за их массовости и доступности, а также расширение номенклатуры последних, в конечном счёте, нивелировало своеобразие оформления традиционного жилища и костюма. Занавеси сохраняли лишь как семейную реликвию. Коврики-***намазлыки*** надолго заняли своё место в сундуках, как и старинные скатерти, салфетки, элементы

костюма, головные уборы, нагрудники, еляны, камзолы и проч. Ещё до начала XX в. перестали изготавливать элементы костюма, украшенные строчевыми и счётными вышивками, головные покрывала, пояса и др. и такие его аксессуары как ювелирные украшения.[24] Однако народный костюм – основной компонент предметно-пространственной среды до середины XX в. частично сохранял своё значение. Как отмечают этнографы, в 30-40-е годы традиционную одежду – неподпоясанные рубахи, штаны с широким шагом, просторную верхнюю одежду, головные уборы носили люди пожилого возраста. Вплоть до 50-60-х годов во многих семьях имелись старинные вещи, которые женщины надевали на праздники.[25] Сегодня же мало у кого можно найти элементы традиционного костюма. Теперь они в большинстве своём являются достоянием музеев.

После вытеснения из бытовой среды различных предметов, стали перестраивать и жилища, тем самым, изменяя привычную конфигурацию жилого пространства. Усиление влияния русской культуры, развитие промышленности привели к изменению уклада жизни, переходу к новым материалам и конструктивным приёмам в области жилищного строительства, в том числе и в сельской местности. В 60-х годах XX в. исследователями было отмечено то, что увеличиваются размеры сельских домов, применяются новые приёмы строительства, в частности, появляются основательные фундаменты из камней или кирпичей, скреплённых цементом, а традиционное покрытие крыш тёсом, дранкой или корой заменяется современными материалами – шифером, железом и черепицей. Получает распространение обшивка домов тёсом.[26] Архитектурный декор становится всё более разнообразным. Например, как отмечают этнографы, «при возведении двускатной крыши в наши дни большое внимание уделяют оформлению фронтонов, ...в главных фронтонах в последние годы часто прорезают слуховые окна, нарядно оформляя их в унисон с наличниками окон дома».[27] Внутри дома жители стремятся сделать не одну, а несколько комнат, чего не было раньше, а в убранстве интерьера всё более заметное место занимает современная мебель. Перестают отвечать современным требованиям и сами традиционные жилища. Уже к концу XX века в башкирских деревнях стало довольно сложно встретить старинные постройки, вместо них возводятся новые дома по типовым или индивидуальным проектам.

Также со сменой хозяйственного уклада изменился облик усадеб. Скотоводство перестало быть основным занятием населения, поэтому отпала необходимость в отдельном загоне для большого количества скота. Усадьбы становятся более компактными. Их планировка уже включает не три как раньше, а два отделения. Главный двор, на котором расположен жилой дом, расширяет границы и сохраняет своё значение наиболее выгодной и благоустроенной части усадьбы. С одной стороны, согласно сведениям Б.Г. Калимуллина, жилой дом обрамляется садом, с другой – в глубине располагаются хозяйственные постройки. Как бы второе отделение усадьбы составляет огород.[28] Хозяйственных построек стало значительно меньше и они сооружаются из того же материала, что

---

[24] Бикбулатов Н.В. Башкирский аул. Уфа.: Башк.кн.изд., 1969. С.204.
[25] Шитова С.Н. Традиционные черты башкирского национального костюма и их использование в современной одежде // Традиции башкирского народного искусства в современной одежде. Уфа. 1988. С.20.
[26] Кузеев Р.Г., Шитова С.Н. Современное колхозное жилище северных башкир // Археология и этнография Башкирии. Уфа. 1962. Т.1. С.269-271.
[27] Там же. С.272.
[28] Калимуллин Б.Г. Планировка и застройка башкирских деревень. Уфа.: Башк.кн.изд., 1959. С.92-94.

и жилище, поэтому современный облик усадеб отличается большей однородностью. Вместо округлых по форме кочевых жилищ из различных материалов /шалашей, ***аласыков***/, ещё в XIX в. ставившихся в центре дворе, сегодня можно встретить стационарные бревенчатые домики, расположенные в боковой части усадьбы, которые используются как жильё в летнее время, в частности, в юго-восточных районах Башкирии. Нередко принадлежность главного двора составляют летние печи, устраиваемые под навесом. Для скота применяются небольшие крытые загоны, отнесённые вглубь участка. Все эти элементы усадьбы органично дополняют жилой дом – главную постройку. Поселения со временем разрастаются, всё дальше отходя от первоначальной планировки и исконного облика. Постепенно планировка деревень из хаотичной преобразуется в правильно упорядоченную. Вместо одной, как было раньше в башкирских деревнях, основой планировки становятся несколько улиц. В отличие от старинных, эти улицы уже имеют двухстороннюю застройку.[29] Равные условия, созданные для населения, повлияли на относительную одинаковость размеров, планировки и характер оформления сельских жилищ, что определило единообразие облика поселений, в целом.

Вместе с тем, самым популярным материалом для строительства в сельской местности по-прежнему остаётся дерево. Несмотря на все изменения, в деревне возводятся преимущественно одноэтажные дома, что обуславливает востребованность трёхчастной структуры в их строении. Даже больших размеров современные постройки в своей основе имеют три конструктивных уровня. Нередко можно встретить однокамерные жилые сооружения, интерьер которых разгораживается занавесью и лёгкими деревянными перегородками. Точки связи с внешним миром – окна продолжают украшать резным декором, который со временем становится всё более разнообразным, а двери акцентируют различными предметами – занавесками, изречениями из Корана, подковами и проч. Особое внимание уделяют оформлению фасада сооружения, ведь именно он в первую очередь формирует визуальное впечатление от деревенской улицы. Теперь границей усадьбы служит основательный забор с воротами, а не лёгкая изгородь как раньше, тем не менее, сама идея отделения обжитого пространства двора от улицы осталась прежней.

В последнее время активно идёт процесс восстановления старых и возведения новых мечетей в башкирских поселениях. Культовые сооружения, как и в былые времена, видны издалека и вновь обретают статус композиционного центра деревень.

Сегодня черты местного своеобразия в наибольшей степени присущи организации внутреннего пространства и убранству жилища. Основные конструктивные элементы, которые определяли зоны интерьера в целом остались. В любом сельском доме есть печь, матица, окна, вход. Матица обычно располагается в центре потолка, обозначая геометрический центр внутреннего пространства. Напротив входа устраивают как бы гостевую половину, в которой часто находится сундук со сложенными на него одеялами и подушками, как это было в традиционном жилище. Интерьер современного дома продолжают украшать паласами, короткими занавесками ***кашага*** и полотенцами. Как и в прошлом, в наши дни люди старшего возраста стараются сохранить нары, которые всегда занимали самое заметное место в структуре жилища. Даже на рубеже XX и XXI вв. в юго-восточных районах республики их можно встретить в интерьере вновь возводимых домов. Иногда их сооружают в летнем доме, который находится

[29] Там же. С.34-41.

в пределах усадьбы. Как и раньше гостевое место на нарах обозначают постельные принадлежности, /в основном одеяла и подушки/ сложенные стопкой на сундук, стоящий на деревянной подставке. Чрезвычайно редко, но всё же можно увидеть стопку из старинных войлоков, разноцветных лоскутных одеял и подстилок достигающей потолка как, например, в д. Аминево Баймакского района Башкирии у Г.Т. Саньяровой. Даже там, где нет нар, гостевая половина интерьера сохраняет своё первоначальное значение наиболее эффектной части жилища. Она оформляется яркими тканями, занавесками, полотенцами иногда элементами одежды, в частности, декоративными фартуками, а также ценными для хозяев предметами – часами, зеркалами и проч., которые привычно развешивают на стены. Печь своим положением обозначает хозяйственную часть, в которой, как и раньше, находится различная посуда и утварь. Надо отметить то обстоятельство, что люди нередко наряду с современной, сохраняют и традиционную деревянную посуду, но пользуются ею редко. В некоторых домах встречаются деревянные посудные шкафы ручной работы, изготовленные в начале XX в. и в довоенные годы. Например, подобные предметы мебели можно увидеть в северо-восточных и юго-восточных районах республики. Дополняя шкафы, здесь же под потолком обычно размещается жердь для одежды и полотенец, как отголосок старой традиции.[30] Таким образом, несмотря на все изменения, произошедшие с бытовой средой за последнее столетие, основы формообразования оказались довольно устойчивыми и отчасти востребованными в современной жизни.

Помимо сохранения элементов народной культуры в их естественной среде бытования – в башкирской деревне, можно выделить ещё несколько направлений возрождения и использования традиций. В настоящее время значительно усилился интерес к изделиям народного быта. Для того чтобы сохранить старинные предметы, в деревнях и в районных центрах организуются музеи, в которых сегодня находится большая часть подобных вещей. Научно-исследовательские институты и крупные музеи Башкортостана также активизируют свою собирательскую и исследовательскую работу, чему немало способствуют и постановления правительства республики последних лет.[31] Эта положительная тенденция показывает стремление народа не растерять духовное наследие прошлого.

Народные традиции являются благодатной почвой для вдохновения профессиональных художников, которые используют сюжеты фольклора, орнаментальные и цветовые решения изделий башкирского народного декоративно-прикладного искусства в своих работах. Удачно стилизованные элементы традиционной изобразительной системы всегда обогащают образный строй произведений современных мастеров.

Промышленные промыслы, существующие в республике с 1963 года, частично опираются на традиции башкирского народного искусства. Вместе с тем, производственное объединение «Агидель», долгое время разрабатывавшее стиль «башкирской хохломы» и лаковой миниатюры, в своих поисках довольно далеко отошло от собственных местных традиций. Об этой проблеме в своё время писали многие специалисты, изучавшие народное искусство, его место и перспективы

---

[30] Мечетлинский р-н РБ д.Теляшево Деревянный шкаф для посуды в доме Т.Суннагатова, д.Лемез-Тамак в доме М.Ахтямовой, в д.Таишево. Научная командировка 1999г.; Баймакский р-н РБ д.Старый Сибай, жердь для одежды в доме Б.Х.Исмагиловой, д.Ишмурзино, деревянная полка для посуды. Научная командировка 2001г.

[31] Постановление Кабинета Министров Республики Башкортостан. О комплексной Программе развития культуры и искусства Башкортостана до 2005 года // Ведомости Государственного Собрания, Президента и Кабинета Министров Республики Башкортостан. 2000. апрель. №6 (108). С.665-666.

развития в современной жизни.[32] Пожалуй, наиболее приближённым к исконным ремёслам можно назвать производство паласов, тканых и вышитых изделий. Хотя и здесь, в основном, используются уже переработанные на современный лад композиции, которые более разнообразны по вариантам, чем традиционные, тесно не увязаны с назначением предмета, как было раньше, строго геометрически правильны и рассчитаны на создание исключительно эстетического эффекта. Также активно перерабатываются и элементы традиционной орнаментики, слишком яркой становится цветовая гамма, что не вполне соответствует традиции. Однако анализ подобных явлений требует специального исследования. Упоминая об этом, мы лишь указываем на одно из направлений применения народных традиций в наши дни. Художественные промыслы представляют собой целый пласт сегодняшней культуры. Они пользуются спросом, на них как на образцы народного искусства ориентирует реклама и средства массовой информации. На самом деле, в силу того, что подобные изделия созданы в отрыве от естественной среды бытования и представляют собой результат сознательной стилизации народных мотивов их нельзя отнести к традиционному башкирскому искусству.

Отдельные элементы традиционного быта реконструируются во время народных праздников. Так, например, на самом торжественном весеннем празднике, посвящённом окончанию весенних посевных работ, ***сабантуе*** и аналогичных народных гуляниях обязательно ставится импровизированная юрта, не всегда из войлока, чаще из современных материалов, фабричных тканей и проч., но имеющая форму настоящей юрты – исконного кочевого жилища башкир. Внутри юрты также, насколько возможно, воспроизводится традиционное убранство. Здесь же, рядом с праздничной площадью в форме круга, в больших котлах варится национальное блюдо ***бишбармак***. На традиционных видах состязаний, борьбе, скачках и пр. победителям вручаются призы в виде тканых и вышитых изделий, в основном платков и полотенец. Конечно, люди, за исключением пожилых, которые иногда украшают себя нагрудниками, уже не надевают старинной нарядной одежды, однако, праздники не обходятся без выступления фольклорных коллективов в народных костюмах. Подобная одежда сильно стилизована, в её облике воплощены лишь основные отличительные особенности костюмного комплекса башкир, тем не менее, артисты своим одеянием как бы расставляют необходимые в данных случаях декоративные акценты. Можно сказать, что именно праздники в какой-то мере воссоздают элементы традиционной предметно-пространственной среды сегодня.

Таким образом, закономерности художественной организации среды в башкирском народном искусстве складывались на протяжении длительного времени, под воздействием множества факторов. В силу установившейся гармонии между человеком и природой предметно-пространственная среда обрела законченное художественное выражение. Меняющиеся культурно-исторические условия позволили ярче выделиться традиционным элементам, входившим в обиход. Художественное решение бытовых предметов и жилого пространства вписывались в систему мировосприятия. Всё это обусловило своеобразие изделий и комплексов и в свою очередь сформировало целостный ансамбль народного искусства.

---

[32] Разина Т.М. Искусство художественных промыслов как одна из форм современного народного творчества // Народные художественные промыслы и современная культура. Сборник трудов НИИХП /под ред. Н.В.Черкасовой М. 1980. С.83.; Канцедикас А.С. Пути возрождения народных художественных промыслов и создания новых производств с использованием ручного творческого труда // Народные художественные промыслы и современная культура. Сборник трудов НИИХП /под. Ред. Н.В.Черкасовой. М. 1980. С.125-126.

Развитие цивилизации, постепенный отход от природы повлёк за собой разрушение жизненного уклада и отказ от традиций народной культуры. И всё же башкиры, и сегодня стремятся использовать в быту традиционные предметы, что даёт стимул к развитию современных промыслов и позволяет отдельным видам народного искусства оставаться востребованными до сих пор. Бытовые вещи, выполненные из природных материалов, как и прежде в определённой степени сохраняют традиционное художественно-образное решение. В современном сельском интерьере угадываются отдельные черты устойчивых взаимосвязей предметов обихода. Произведения башкирского народного искусства, выполненные с учётом исконных требований и, ещё встречающиеся в башкирских деревнях старинные изделия являются высокими образцами традиционного творчества. Именно это позволяет народному искусству занять достойное место в современной жизни.

450103 г. Уфа ул. С.Перовской 44/2 кв. 86.
Масленникова Татьяна Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры ИЗО художественно-графического факультета БГПУ им. М.Акмуллы,
д. т. 256-32-36.

М.В. Курочкин

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ БЛАГОВЕЩЕНСКОГО ЖЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ Г. САРАПУЛА, ВЯТСКОЙ ГУБЕРНИИ

Благовещенский общежительный женский монастырь (1881 – 1923 гг.). Благовещенская церковь (1877 – 1923 гг.). Александровская домовая церковь (1899 – 1923 гг.).

Указом Св. Синода от 22 сентября 1881 г. № 3683 женская община сестер трудолюбия переименована в Сарапульский Благовещенский общежительный женский монастырь. Под монастырь отведены земли в северо – западной части города. Религиозные обряды отправляли в каменной церкви, построенной в 1877 г. на средства пермского купца 1 гильдии Никандра Алексеевича Дедюхина. В церкви имелось 3 придела: главный - в честь Благовещения Пресвятой Богородицы, правый (в теплом храме) во имя Всех Святых, левый - во имя Св. Равноапостольных Кирилла и Мефодия.

В 1882 г. для послушниц монастыря открыта школа грамоты, в монастыре они также обучались пению, рукоделию, иконописи и другим искусствам.

Рукоделие послушниц монастыря славилось не только в Вятской губернии, но и за ее пределами. В 1897 г. за представленные рукодельные работы на Всемирной колумбийской выставке монастырь получил почетный диплом и бронзовую медаль. В 1904 г. по результатам Первой всероссийской выставки монастырских работ Благовещенский монастырь «за отличное исполнение рукоделий» награжден дипломом и малой серебряной медалью.

Позднее, в 1899 г., на пожертвования купца Николая Ивановича Дедюхина построена в ограде домовая церковь, освященная в честь Мученицы Александры.

Монастырь и церкви закрыты на основании постановления Сарапульского окр. исполкома от 14 ноября 1923 г., помещения переданы под детский городок.

Монастырь был редким по стилистической и композиционной ценности ансамблем, основанным на принципах симметрии и регулярности. Он принадлежал к числу немногих городских монастырских комплексов Прикамья, созданных по единому замыслу в течении непродолжительного периода времени. Территория его в виде правильного 4-х угольника была вытянута по оси запад – восток. В самом центре комплекса стоял каменный **Благовещенский собор**, построенный в 1877 году на средства пермского купца 1-й гильдии Никандра Алексеевича Дедюхина.

В церкви имелось 3 престола: главный - в честь Благовещения Пресвятой Богородицы, правый (в теплом храме – трапезной) - во имя Всех Святых, левый - во имя Св. Равноапостольных Кирилла и Мефодия.

Церковь кирпичная, оштукатуренная с белокаменным цоколем. Не сохранились квадратные со скосами три яруса колокольни с крупными арочными проемами звонов, повторяют формы звонов. Они повторяли формы звонов Спасского собора в городе Елабуга. Характерная для Сарапула церковь с разновременным основным ядром и трапезной: первое – выдержано в традициях русской архитектуры XVII века, вторая (как и не сохранившаяся колокольня) - в стиле раннего классицизма.

Продольно – осевая композиция церкви состоит из четверика с более узкой пониженной полуовальной апсидой и широкой прямоугольной трапезной, которая включает в свой объем нижний ярус колокольни. Односветный четверик завершен четырехскатной кровлей, над которой возвышалось на глухих цилиндрических барабанах пятиглавие с луковичными главками.

К прототипам, восходящим к допетровскому зодчеству XVII в., наиболее близки килевидные кокошники в верхней части стен четверика и аркатурно – колончатые пояса барабанов. Наличники удлиненных арочных окон завершены архивольтами. Дверные арочные проемы обрамлены профильными наличниками с подчеркнутыми килевидными очелиями.

Обширная четырехстолпная трапезная, построенная, очевидно в начале XX века, отмечена лаконичным фасадным убранством. Фасад расчленен карнизами и филенчатыми лопатками на прясла; каждое из них прорезано крупными арочными окнами с килевидными очелиями. Пластику стены обогащают венчающий антаблемент и возвышающийся аттик.

Александровская домовая церковь 1890-1897гг. - яркий пример общественного здания времени эклектики, отличающийся нарядным фасадным декором. Крупный протяженный по оси восток – запад двухэтажный объем под вальмовой кровлей имеет крестообразный план и повышенную среднюю по поперечной оси. Центр возвышенной части венчал пологий восьмигранный купол под луковичной главкой. Каждый из фасадов осложнен рустовкой, слабо выступающим ризалитом, фигурным аттиком со слуховым окном, венчающим и межэтажными карнизами. Углы и места примыкания внутренних стен фиксированы рустованными лопатками. Центр главного возвышенного фасада (северного и южного), в шесть световых сдвоенных осей в декоративных арках выделен развитым антаблементом с филенчатым фризом и тяжелым многопрофильным карнизом. Полуциркульные окна боковых фасадов, флангов и первого этажа центрального фасадного возвышения подчеркнуты рустовкой.

Келейный корпус 1880-е гг. (не сохранился).

Келейный корпус – типичный пример рядового жилого здания периода эклектики. Трехэтажный прямоугольный в плане объем, завершенный вальмовой кровлей, занимал видное место в монастырском комплексе, вытянут по оси север – юг. Место положение определило идентичную художественную ценность отделки

всех четырех фасадов, выложенных в лицевой кладке. Их выразительность достигается различной группировкой оконных проемов, индивидуальной для каждого фасада, при строгом соблюдении симметрии. На углах широкие огибающие рустованные лопатки, той же ширины лопатки выделяют центральные части всех протяженных фасадов. Главный (южный) фасад, обращенный в глубь комплекса, выделен сильно вынесенным крыльцом парадного входа. Фасадный декор включает филенчатые межэтажные пояса, архивольты окон (лучковых второго и арочных третьего), фриз из зубчиков и широкий нарядный карниз с поребриком и городками.

Поклонный столб (не сохранился) располагался по оси парадного входа в келейный корпус. Выложен из кирпича и побелен. Образец небольших часовен – столбовок.

На круглое основание, отделённое двумя полуваликами, водружена главная четырёхгранная часть сооружения. В центре каждой грани – ниша-киот с лучковым верхом и четвертью вокруг (для рамы). Столб завершён карнизом из трёх полочек, расскрепованных на углах. Раскреповки усиливают тектоничность композиции, уподобляя угловые части лопаткам. Но одновременно, расширяя столб к верху, они создают некоторую причудливость силуэта, усиливаемую завершением в виде круто изогнутой четырёхгранной кровли большого выноса с главной наверху.

Прямоугольная в плане **свечная (иконная) лавка, кон. XIX в.** (не сохранилась) под двухскатной кровлей, располагалась южнее ворот комплекса. Строго симметричную композицию организуют входной проём, фланирующие его окна, угловые лопатки и возвышающееся в центре слуховое окно. Выразительна форма обрамления последнего в виде многоцентровой арки с заострением, сочетающегося со щипцовой перемычкой самого проёма. Единое внутреннее пространство было перекрыто Коробовым сводом.

Сарай (не сохранился) - самая скромная постройка комплекса. Единственным декоративным элементом на его фасадах служит карниз. Здание расположилось в глубине парка, вдоль восточной ограды.

Парк (сохранился частично), расположенный по одной осевой линии с Благовещенским собором, простирался до восточной ограды комплекса. Его строго геометрическая планировка образована узкими, взаимно перпендикулярными липовыми аллеями, членящими территорию на отдельные прямоугольные участки.

Ограда (не сохранилась) декоративно очень скупа. Её упрощённые формы ориентированны на классицизм. Большие лежачие филенки на пряслас невысокой глухой стены, чередуются с выступающими пилонами лопатками.

Главные западные трёхпролётные ворота, кон. XIX в. (не сохранились) прорезаны по оси входа в Благовещенский собор. Сооружение кирпичное, побеленное. Один из лучших в Сарапуле образцов архитектуры малых форм в русском стиле. Основу ворот составляют четыре прямоугольных в плане пилона, между которыми устроены широкий проезд и узкие проходы по сторонам. С внешней (уличной) стороны на пилонах выложены рельефные обрамления арочных ниш, предназначенных для живописи. Над проездом перекинута высокая арка. Её фигурное навершие имеет выгнутые скаты и заканчивается главкой с крестом. Над крайними пилонами поверх карниза, поставлены четырёхгранные тумбы, завершённые на два ската, в направлении вдоль ограды. Аналогичные тумбы над средними пилонами, поднятые на высокие постаменты с пятиугольными киотами в лицевой грани, заканчивались главками.

Все четыре **кирпичные башни** (не сохранились), расположенные по углам ограды монастырского комплекса, имели единичную форму. Массивная

двухярусная (восьмерик на четверике) постройка, завершены пологим шатром. Карнизы объёмов состоят из нескольких прямых полочек и являются единственным декорирующим элементом.

Литература

1. Берова И. В. Особенности творческого метода Ф. М. Рослякова, первого вятского губернского архитектора // Вятская земля в прошлом и настоящем. К 125-летию П. Н. Луппова. Киров, 1992. Т. 1. С. 89-91. Ее же. Архитектура Вятки последней четверти XVIII – начала XX в. и творчество Ф. М. Рослякова. Автореф. дис. ... к-та искусствоведения. М., 1993.
2. Каптиков А.Ю. Народные мастера – каменщики в русской архитектуре XVIII в. М., 1988.
3. Кириченко Е.И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века. М., 1997.
4. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и семиотика города // Избр. Статьи в 3 тт. Т. 2, Таллинн, 1992.
5.Свод памятников истории и культуры республики Татарстан. Том 1. Административные районы. Казань. 1999. - С.171.

6.Православные храмы Удмуртии. Справочник – указатель по документам Центрального государственного архива Удмуртской Республики. Посвящается 2000-летию христианства. Ижевск: «Удмуртия». 2000.
7.Шумилов Е. Ф. Православная Удмуртия. История Ижевской и Удмуртской епархии. XX в. Ижевск. 1996.
8. Шумилов Е.Ф. Христиансвто в Удмуртии. Цивилизационные процессы и христианское искусство. XVI – начало XX века. Ижевск. 2001.

Список архивных источников и литературы

Благовещенский женский общежительный монастырь.

1.Ведомости ревизий монастыря за 1890 – 1910 гг.

ф.245, оп.1, д.194, 211, 247, 405, 817, 1046, 1309, 1665, 2058, 2476, 3242, 3598, 4945, 5166; оп.2, д.247, 405,817, 1047.

2.Опись движимого имущества монастыря от 15 ноября 1922 г.
ф.Р-620, оп.1, д.34.

3.Сведения о женской общине сестер трудолюбия. Столетие Вятской губернии. Вятка, 1880. Ч. 1. С. 78.

4.Документы о посвящении в монашествующий сан послушниц монастыря за 1890, 1915 гг.
ф.245, оп.1, д.171; оп.2, д.2011.

5.Документы о женском монастыре за 1902 г.
ф.245, оп.1, д.2372.

6.Документы о капиталах монастыря за 1908 г.
ф.245, оп.1, д.4563.

7.Документы о пожертвовании денег Н.И. Дедюхиным в пользу женского монастыря за 1894 – 1899, 1910 гг.
ф.245, оп.1, д.5134; оп.2, д.828.

8.Документы о представлении монастырю земельных угодий за 1911 г.
ф.245, оп.1, д.5429.

9.Документы о закрытии монастыря за 1923 г. и о сносе его зданий за 1929 г.
ф.Р – 370, оп.2, д.2;
ф.Р – 620, оп.1, д.1268.

Благовещенская церковь.

1.Документы об освящении престола церкви за 1890 г.
ф.245, оп.1, д.202.

2.Документы о строительстве сторожки при церкви за 1913 г.
ф.245, оп.1, д.6110.

Александровская домовая церковь.

1.Документы о строительстве домовой церкви за 1894 – 1899 гг.
ф.245, оп.2, д.828.

Курочкин М.В., доцент каф. компьютерных технологий Института искусств и дизайна, Удмуртского государственного университета.

В.А. Сидельникова

КРАТКИЙ ОБЗОР ОСНОВНЫХ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ТИПОВ ОБРАЗА ХРИСТА

Вопрос написания рукотворного образа Христа для Церкви носил принципиальный, исключительно важный характер, так как от его решения зависела судьба всего церковного искусства. Поясняя эту мысль, И.К. Языкова пишет, «всякая икона – христоцентрична по определению, ибо в свою меру отражает единственный образ Бога - Воплощенное Слово. Поэтому от того, как воспринимается центральный образ (Христа — авт.), зависит построение всей лествицы образов как внутренней структуры мироздания» (И. Языкова, 1995) .

Если для первых христиан эта проблема была не столь актуальной, т.к. в изобразительном искусстве преобладали в основном знаково-символические изображения, их сакральный смысл был доступен только посвященным, то, начиная с IV века, когда христианство стало «признанной», «разрешенной» религией, для Церкви становится очень важным, чтобы храмовая живопись и иконы были понятны каждому пришедшему в храм. Ставя перед собой такую цель, церковное искусство создает богатый арсенал реалистических образов, раскрывающих духовный мир Божественного Слова.

Образы Христа, выполненные в технике энкаустики, по мнению И.Языковой, появляются не ранее V-VI вв. Одной из первых икон считается синайский образ Христа Пантократора. К ранним изображениям Иисуса Христа можно также отнести образ Спасителя в композиции «Преображение» из монастыря св. Екатерины на Синае (VI в.), образ Христа Грядущего на облаках из церкви св. Космы и Дамиана в Риме (VI-VII вв.), поясное изображение Пантократора из церкви Санта Мария в Кастельсеприо (VII-VIII вв.).

В соответствии со сложившейся традицией в обширной иконографии Христа обычно выделяются две основные группы: прямые и символические изображения. Прямые изображения, в свою очередь, делятся на оглавные, оплечные, поясные, во весь рост. С целью определения основных, характерных признаков, составляющих иконографический тип Христа в целом, ниже приводится краткий анализ изображений Спасителя, представляющих ту или иную группу.

К первой группе прямых оглавных изображений имеют отношение, прежде всего, Спас Нерукотворный. Согласно преданию, это собственное свидетельство Христа о Своем облике. На сегодняшний день, существует несколько версий происхождения Нерукотворного образа. Одна из них, распространенная на Западе, гласит, что во время Крестного Пути Спасителя Его сопровождали ученики и люди, видевшие в Иисусе Христе Господа и Сына Божия. Среди них была праведная женщина по имени Вероника. Видя, как Господь изнемогает под тяжестью Креста, она протянула Ему плат, чтобы Он отер Свое Лицо от пота и крови. Утершись, то Господь отдал плат Веронике. На нем отпечатался Его Божественный Лик.

В отличие от западного предания древнерусская версия легенды, в основу которой положен славянский перевод (XIII в.) византийской «Повести императора Константина о нерукотворенном образе», повествует о царе Авгаре, точнее, Авгаре бар Ману39 который правил в восточном городе Эдесса с 4 -ого по 50 год после рождества Христова. Он был болен проказой. Узнав от своих приближенных, которые были свидетелями, как Иисус чудным образом исцеляет людей, царь решил послать к нему гонца с просьбой посетить его город и помочь ему. Посол, прибывший в Иудею, сам не дерзнул подойти к Спасителю, и передал

письмо от царя одному из его учеников. Встав на камень, он начал писать лик Христа. Заметив это, Господь попросил принести плат и воду. Умывшись, Он отер свое лицо, на котором чудесным образом отразился его Лик. Сей чудный плат, вместе с письмом, в котором было начертано: «Блажен тот, кто верует в меня, не видавши меня», посол вручил больному царю. Прочитав письмо и приложив плат к лицу, - Авгар излечился. Как гласит предание, Авгар стал первым царем, который принял христианство. Армянской церковью он и его супруга Елена причислены к лику святых.

Важно отметить, что первое историческое упоминание о плате с нерукотворным образом дается в рассказе летописца Евагрия Схоластика об осаде Урфы арабами в 544 году. С целью защитить город жители Эдессы вынесли из храма «боготворенную икону, которую не руки людей создали» (в пер. с гр. «ахейропоэтос» - «нерукотворная»). С тех пор в разных языках мира появилось и живет по сей день слово «нерукотворный», которое обозначает изображение Христа, созданное неким сверхъестестественным образом. Византийские богословы (св. Иоанн Дамаскин, Феодор Студит), защищая иконопочитание, упоминали в своих трактатах святыню Эдессы, как наглядное свидетельство того, что сам Христос не был против существования своих изображений.

Начиная с середины VI века на Востоке и Западе, появляются иконы с ликом Христа, по мнению историков, повторяющим образ на мандилионе. Об этом говорит тот факт, что эти изображения были написаны в одинаковом коричневатом цвете — такая монохромность была в высшей степени необычным явлением для иконописи того времени, - что указывает на прототип, который был выполнен в такой манере. Возможно, это был мандилион. Итак, начиная с VI века, в церковной живописи стал складываться образ Спасителя.

На иконе Иисус Христос изображался в виде человека средних лет. Его Лик продолговат, овален, книзу слегка сужен. Лоб высокий, обнажен по абрису. Глаза темные, среднего размера. Брови тонкие, правая слегка приподнята. Нос тонкий, прямой, с горбинкой. Рот маленький нечувственный. Негустые усы плавно переходят в небольшую бороду, которая суживается книзу, на конце она разделена. Под нижней губой волосы отсутствуют. Длинные русые волосы разделены на прямой пробор и уложены волосок к волоску (на языке иконописцев «разделаны»). Они, прямые сверху, чуть повитые с ушей (так называемые, назорейские), несимметрично падают за плечи, образовывая с правой стороны, реже с левой, прядь.

Примером такого изображения может служить новгородская икона XII века «Спас Нерукотворный». На светлом фоне изображен лик Христа в обрамлении крестчатого нимба. Крест на нимбе, по наблюдению И.К. Языковой, состоит из девяти линеечек, означающих 9 ангельских чинов, славу Божию. В трех видимых сторонах от креста пишутся греческие буквы

ὁ ὢ ὐ, что значит Сущий, этим подчеркивается мысль о божественном происхождении Христа, Сына Божия. Эта деталь на иконах появляется примерно с XI века. Рядом с ликом даются также славянские буквы, означающие сокращение имени Иисус Христос. Все вышеперечисленные признаки легли в основу создания данного иконографического типа. Нерукотворный образ оказал безусловное влияние на развитие всей иконографии Христа в целом - была заложена традиция написания лика Спасителя, которая в дальнейшем церковным искусством воспринималась в качестве незыблемого канона.

Ко второй группе прямых поясных образов Христа, относится, прежде всего, изображение Христа - Пантократора, в русском переводе – «Вседержитель». В наиболее ранних памятниках, в первую очередь, в

монументальной живописи, этот иконографический тип встречается в изображении композиции «Вознесение», например, в куполе церкви св. Софии в Салониках в IX, а также в своде Архиепископской капеллы в Равенне VI в. Обе эти композиции, как считает И.К. Языкова, «трактуют свод храма как небо, куда удалился по Вознесении Христос, и откуда Он должен сойти в последний день. Храм - это место ожидания Второго пришествия Господа, а ощущение ранней Церкви было весьма эсхатологичным и время второго пришествия Христа мыслилось не за горами. Таким образом, композиция в куполе оказывалась проекцией реального переживания скорой встречи со Спасителем».

Со временем постепенно формируется иконографический тип - Христос-Пантократор в окружении небесных сил. Эта композиция, как поясняет И.Языкова, трактуется в космическом плане - Христос-Пантократор, творящий вселенную, держащий ее в Своей руке. Таков образ Христа-Пантократора в церкви св. Софии в Киеве (XI в.) и в Новгороде (XIII в.), в монастыре Дафни в Греции (XI в.), в монастырях Константинополя - Кахрие Джами и Фитие Джами (XIV в.) и во многих других памятниках. В базиликальных храмах этот образ перемещался в конху апсиды, как это можно наблюдать в соборах Чефалу и Мон-Реаля (XII в.), Италия.

Спас Вседержитель - это один из самых распространенных образов в иконописи. На иконах Христос изображен фронтально. В левой руке Он держит Евангелие, пальцы правой руки сложены в благословляющем жесте, который может быть как двуперстным, так и именословным.

Этот Образ выражает идею Богочеловеческого Господства Христа над тварным миром. Титул Вседержитель, начертанный рядом с именем Христа, подчеркивает Его Божественную природу. «Аз есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» (Откр., 1-8). Этот титул также относится к человеческой природе Христа. Он как человек, искупивший крестной жертвой грехи человечества, обновляет человеческую природу и прославляет ее в Своем Лике. Бог, по словам апостола Павла, «вводит первородного во Вселенную». Человечество Христа нисколько не умаляет Его Божества, но, таинственным образом соединяясь с Ним, само возвышается и получает власть.

Образ Вседержителя в православном храме размещается в первом ярусе иконостаса, с правой стороны от Царских врат. Христос как бы препровождает молящегося в Царство Божье. («Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется». Ин. 10.9). Обычно на этой иконе Спаситель изображен с закрытым Евангелием, что символизирует таинство Судного Дня, которое остается неведомым человеку при его земной жизни и раскроется лишь в день Суда, когда «все тайное станет явным», «с Книги Жизни будут сняты печати, и Слово будет судить мир». Иногда этот принцип нарушается, и Вседержитель на иконе предстает с открытым Евангелием, в котором воспроизводятся небольшие фрагменты Священного Писания. Не смотря на то что, Евангельские строки могут быть самыми разными, смысл их един -они указывают на милость и мудрость Спасителя. Традиция написания Христа Вседержителя с открытой Книгой относится к XVII веку.

Иконографический тип «Вседержителя», отмечает И.К. Языкова, также широко распространен в моленных иконах, небольших, имеющих хождение в быту: это личные и келейные иконы, дорожные образки, нагрудные медальоны.

К третьей группе прямых образов в иконографии Христа относятся Его изображения в рост, среди которых самой значимой считается икона «Спас в силах». Этот образ впервые возник в Византии в XИ-XШ столетии. На Руси первые иконы «Спас в силах» появились не позднее конца XIV века. Этот образ занимает

одно из ключевых мест в храмовом пространстве, он размещается в иконостасе, в центре третьего яруса, деисусного чина (от реч. слова δέισις «деисус» - моление). «Спас в силах» являет собой образ Господа Иисуса Христа во время Его второго Пришествия в силе и славе, «дабы все земное и небесное соединить под главой Христа». Он восседает на троне с Евангелием в руках как Судия, как Спаситель мира, как Царь Царей и Господь Господствующих. С правой и с левой стороны Ему предстоят святые и силы небесные, а также все приходящие на суд.

По мнению И.К. Языковой, в этой иконе сливаются различные аспекты трактовки образа Христа: эсхатологический - второе пришествие Спасителя и Страшный Суд, апокалиптический - образ Царя царей, Небесного Владыки и Агнца) и софийный - Пантократор - Логос, Бог Творящий.

Данный иконографический тип сформировался на базе ветхозаветного текста - явление Господа Вседержителя пророку Иезекиилю, - Апокалипсиса (Откр. IV, 2-9), а также сочинения Псевдо-Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии».

В центре композиции размещена фигура Христа, вписанного в красный ромб, который обозначает огонь, сходящий с небес, огненную природу божества («Ибо Господь, Бог твой, есть огонь поядающий». Втор. 4.24). Восседающий на престоле Славы Спаситель облачен в красный хитон и синий гиматий, что символизирует соединение двух природ, божественной и человеческой. Иногда Христос предстает в одеждах золотого цвета, тем самым делается акцент на сияние Его славы. Спаситель благословляет правой рукой, в левой - Он держит раскрытую Книгу.

Синий круг (овал), в который вписан красный ромб, и красный квадрат, на фоне которого размещена вся эта сложная композиция, символизируют соединение во Христе антиномических начал - милости и справедливости, огня Духа и воды Живой, божественной и человеческой Его природы. Если синий овал означает небесную сферу, мир бесплотных сил или ангельских чинов, как их именует Ареопагит, то красный квадрат означает землю, четыре стороны света. В четыре конца земли проповедуется Евангелие Царства Божия, написанные четырьмя Евангелистами, на это указывают и четыре символа, которые размещены по углам квадрата.

Образ Христа в силе и славе, как образ второго и славного Его пришествия, напрямую связан с темой Страшного Суда, ибо Господь является как Судия живых и мертвых (Деян. 10.42; 2 Тим. 4.8), и суд Его праведен (Ин. 5,30), и никто не избежит Суда Христова (Рим. 14,10). « Бог судит мир через слово и свет, - и человек с трепетом ожидает «доброго ответа на страшном судище Христовом», как провозглашается в ектинье на каждой литургии». Образ «Спас в силах» наполнен глубоким библейским смыслом и сложными богословскими ассоциациями. По мнению И.К. Языковой, эта икона представляет собой целый богословский трактат, исполненный посредством живописи и символического языка.

«Спас в силах» демонстрирует не только сакральную связь со Священным Писанием, но и с православным храмом. На эту особенность икон указал Л.А. Успенский, эту же мысль развивает И.К. Языкова в своей книге «Богословие иконы». Икона, являясь неотъемлемой частью храма, встроена в сложную структуру богослужения. «Спас в силах» несет в себе образ храма - Христос, как уже говорилось, изображается на фоне символических фигур: красного квадрата и синего круга, которые символизируют землю и небо, «что одновременно повторяет и символическую схему храма: земной куб, перекрытый сферой неба; и это не случайное совпадение, ибо (...) храм является моделью космоса».

Помимо прямых изображений Спасителя в иконографии Христа со выделяется еще одна очень значимая группа - символические образы , к которым относится и Спас «Недреманное Око». В центре композиции образа Отрок Христос с открытыми очами, почивающий на ложе. Ему предстоят Богородица и Ангел с рипидой у ног. Над Христом парит Ангел с восьмиконечным крестом, тростью и копием в руках. Изображение дается или на фоне пустынно-гористого ландшафта, что, прежде всего, характерно для греко-афонской традиции, или цветущего сада, что соответствует русской школе.

Иконография этого образа берет свое начало в Византии в XIV веке, на Руси этот иконографический тип появляется к началу XV столетия. Иконографический сюжет иконы Спас «Недреманное Око» возник на основе текстов пророчеств, песнопений и апокрифических сказаний. Идейное, смысловое наполнение образа соответствует содержанию Великосубботнего богослужения и заключается в передаче необычного, сверхъестественного состояния Богочеловека после смерти, когда телом Он почивал во гробе и вместе с тем, попирая смерть, бодрствовал во аде душою как Бог. В Ветхом Завете кончина Иисуса Христа и Его посмертные деяния были таинственным образом предсказаны в образе Иуды.

Блаженный Феодорит так истолковывает это пророчество: «...как лев и спящий страшен, так владычная смерть соделалась страшною и смерти, и диаволу... И слова: Кто возбудит Его? Показывают неизреченное Его могущество. Ибо Сам себя воскресил...». Аналогия Христа со львом, проводимая бл. Феодоритом, передается, порою, иконописцами весьма конкретно: в ногах Отрока-Христа изображается лежащий лев. Символика образа данным сравнением не ограничивается.

«Лев спит единым оком, а другим зрит, тако и Христос поспа во гробе плотски и вся виде Божеством. А то есть Ангел Господень преобразует смерть Господню и держит трость и крест». Спящий отрок с открытыми очами - это символ, в котором заключается Божественный Замысел. Христос, принявший человеческую плоть, сокрыв от Диавола свое Божество, прошел свой земной путь до конца. Приняв мученическую смерть, Господь вопреки дьявольским помыслам подарил человеческому миру Спасение.

На иконе идея спасительной смерти Христа символически передается через элементы композиции, что позволяет создать смысловую цельность образа.

Так, например, одр и ландшафт. Одр представляет собой аллегорию гроба Господня, а ландшафт - место погребения.

На утрени Великой Субботы поется стихира, раскрывающая это место Книги Бытия: «Придите, видим Живот наш во гробе лежащь, да во гробех лежащия оживит. Придите днесь. Иже из Иуды спяща зрящее, пророчески Ему возопим: возлег уснул еси яко лев, кто воздвигнет Тя, Царю? Но восстании самовластно, давый Себе о нас волею, Господи, слава Тебе» (стихира на стиховне, глас 2-ой) Исполнение стихиры приурочено к Великой Субботе не случайно, так как именно тогда, в соответствии с Преданием, свершилось это ветхозаветное пророчество.

В связи с этим, уместно указать, еще на одну черту иконы - ее литургичность. По определению И.К. Языковой, «икона участвует в проповеди, (...) рождается из литургии, она литургична по сути и вне контекста литургии не понятна», «вырванная искусственно из своей среды икона безгласна»61. В основе литургии лежит Слово Божье. Православное богослужение представляет различные «ипостаси» Слова. По мнению О. Павла Флоренского, православное богослужение являет собой синтез искусств; здесь все - архитектура, живопись,

пение, проповедь, театральность действа, - работает на создание единого образа иного мира, преображенного, в котором царствует Бог. Храм - это образ Горнего Иерусалима и своего рода модель мира.

Подводя итог, можно констатировать, что:

- изображение Христа лежит в основе развития всего церковного искусства;

- Образ Спасителя является центральной темой в сакральной христианской живописи. Его иконография обширна. На иконах Христос изображается в виде младенца, отрока, зрелого мужа;

- начиная с VI века, в основе изображения Христа, где он предстает в виде мужа в возрасте 30-35 лет, лежит канон написания Спасителя, восходящий к Нерукотворному Образу, что свидетельствует о правдоподобности и реалистичности изображения, которые на иконах и в монументальной живописи даны в нескольких видах - головных, поясных, оплечных, в рост. Каждое *изображение Христа строится на идее, следующей из двух христологических* догматов: о Христе как предвечном образе Божьем, единосущном Отцу, и двух неслиянных природах Спасителя – божественной и человеческой. Сакральное содержание передается через само изображение, цвет, свет, сюжет, а также иную атрибутику - нимб, крест, буквы (надписи), евангельский текст, молитвы и др. Все это позволяет говорить о богатом художественном языке церковного искусства, полном глубоких символов, стилистического многообразия, представленного в разное время местными школами и традициями.

Икона раскрывает богатую духовную реальность, которая дает возможность предстоящему пере нею отвлечься от видимого мира, обратить очи внутрь себя, помочь ему выстроить свой мир на основе Божественного Слова. В основе каждого иконографического типа лежит сюжет из евангельских, ветхозаветных текстов или иных из Святоотеческого Предания: каждая икона, фрагмент живописи с изображением Христа в церкви не случайны - они несут в себе ту или иную функцию в выстраивании всего храмового пространства.

Литература

1. Антонова В.И. Мнева Н.Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи. Т. 1-2. - М., 1963.
2. Виноградов А. Император и апостолы: храм и Мавзолей. (Доклад на конференции).
3. Евсеева Л.М., Лидов А.М., Чугреева Н.Н. - Спас нерукотворный в русской иконе. - М., 2000.
4. Иконы ХШ-ХУ1 веков в собрании- Музея имени Андрея Рублева. - М., 2007.
5. Карташев А.В. Вселенские Соборы.
6. Колпакова Г.С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. - М., 2004.
7. Колпакова Г.С. Искусство Византии. Поздний период. – М., 2004.
8. Колпакова Г.С. Искусство Древней Руси: Домонгольский период. - СПб, 2007.
9. Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. - СПб, 1905.
11. Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. – М., 1970.
12. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. – М., 2000.
13. Лазарев В. Н. История византийской живописи.- М., 1986. Т. 1—2.
14. Лидов А.М. Восточнохристианские реликвии. – М., 2003.
15. Липахин В.В. Икона и иконичность.
16. Попова О.С. Искусство Новгорода и Москвы первой половины XIV века. Его связи с Византией. – М., 1980.
17. Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. - М., Северный паломник, 2006.
18. Припачкин И.А. Иконография Господа Иисуса Христа. - М., 2001.

19. Смирнова Э.С.- Московская икона Х1У-ХУП веков. - Л., 1988.
21. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж: изд. Западноевропейского экзархата. – М., 1989.
22. Феофан. Хронография. (Электронная библиотека Якова Кротова)
23. Филатов В.В. Оплечный образ Спаса. Историко-культурный журнал «Наше наследие». (Электронная версия www.nasledie-rus.ru).
24. Шалина И.А. Спас Оплечный. И по плодам узнается древо. Русская иконопись 15-20 веков из собрания Виктора Бондаренко. - М., 2003.
25. Шалина И.А. Реликвии в восточно-христианской иконографии. - М., 2005.
26. Шенборн К. Икона Христа. Богословские основы образа. - М.-Милан, 1999.
27. Языкова И.К. Богословие иконы. - М., 1995.
28. Brubaker L, Iconoclasm and the Trier Ivory // Abstracts of the Byzantine Studies Conference 25, 1999.
30. Mango C, The Brazen House: A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople. - Copengagen, 1959.

Сидельникова Валерия, бакалавр факультета искусств, МГУ имени М.В. Ломоносова, г. Москва

Колчанова Л.А.

КАТЕГОРИЯ ЦЕНТРА В ПРИРОДЕ И КОМПОЗИЦИИ. СПОСОБЫ ФОРМИРОВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО КОМПОЗИЦИОННОГО ЦЕНТРА

Композиционный центр – одно из ключевых понятий композиции. Именно он ставит главные пластические, цветографические, сюжетные акценты и поэтому, является одним из самых важных инструментов композиционной выразительности.

Существует ли аналог этого понятия в природе ? Скорее всего – да, существует. Наряду с процессами разрушения, в мире природы идут процессы созидания, созидания целостных организмов. А, значит, существует и тот исток, откуда разворачивается, вырастает, развивается форма.

Способ существования истока – точка (маковое зернышко, икринка, точка, откуда разворачивается галактика). Именно в этой точке невидимо заложено все богатство формы будущего организма.

Способы развития истока – ветвление и спирализация. И тот и другой принцип несут на себе признак функционального центра. Он может быть сокрыт внутри объемной формы (ствол, вокруг которого развивается крона дерева), а может выходить на поверхность (главная прожилка в плоской форме листа).

Центр композиции имеет свой аналог в психологии и физиологии зрения человека. Способность человеческого зрения четко видеть только то, что он хочет рассмотреть и нечетко все остальное, попадающее в поле его зрения. Его способность выделять для себя главное из полосы чередующихся событий, дел, умение фиксироваться на этом главном и, вследствие этого, быть эффективным.

Художник, имеющий свой "узнаваемый" стиль, создает свою версию, свою степень приближения к оригиналу - природе, природе внешней и природе своего внутреннего "я". Он создает "целостный организм" подобно тому, как это делает природа. И чем лучше произведение, тем больше там внутренней правды, тех необходимых структурных взаимосвязей частей и целого, какие существуют в живом организме.

Как решают художники, дизайнеры проблему "истока" – композиционного центра своего, созидаемого ими, "организма" – художественного произведения?

Первый путь – по аналогии с природой. Центром произведения является точка (самый маленький, но наиболее функционально значимый элемент композиции). В композиции С. Боттичелли "Поклонение волхвов" таким центром притяжения является маленькая фигурка младенца Христа на дальнем плане многоплановой композиции [1]. Рис.2.

Второй путь – сделать видимым все то будущее богатство форм, все те будущие процессы развития и трансформации, заложенные в концентрированном виде в точке. Центр композиции в этом случае – это самая пластически богатая, "активная" часть композиции, доминанта, организующая всю композицию в целом.

В классической композиции наиболее важные по сюжету, пластике и цвету элементы композиционного центра, группируясь, образовывают собой простые геометрические фигуры – треугольник, круг, квадрат, овал и т.д. Так у С. Боттичелли в "Поклонение волхвов" – это треугольник. Центром композиции может быть прямая, волнообразная или любая другая линия. Мощная вертикаль фигуры святого в работе С. Боттичелли "Св. Себастьян" – раскрывает значительность, высоту духовного подвига этого святого [2] Рис.3. Волнообразная линия длинной бумажной плоскости листа с вырывающимися оттуда персонажами "Пестрых рассказов Чехова" в театральном плакате Акимова отражает разнообразие характеров, а, значит, и сюжетов этих рассказов [3] Рис.4.

Центр может располагаться в любом месте композиции в зависимости от замысла автора. Так в композиции В.Фаворского "Слово о полку Игореве", ведущую роль в движении русской рати слева направо и вперед, к зрителю играет князь Игорь. Его развернутая и наиболее пластически разработанная фигура придвигается и выходит за рамки композиции направо [4] Рис.5.

Рассмотрим некоторые способы формирования центра композиции.

1. Направлением основных линий, основных композиционных осей от периферии к центру. Очень часто используемый прием в класссической композиции. В известном плакате Е. Китаевой "Опера на русской сцене" расставленные по углам руки и ноги – это прекрасные естественные оси, которые ведут нас к центру фигурки, наиболее пластически разработанному в стиле конструктивизма [5] Рис.7.

2. Увеличением массы элементов композиции от периферии к центру. Крупная фигура М. Кутузова, работы В. Фаворского [6], так же как и фигура св. Себастьяна, работы С. Боттичелли, занимает собой почти всю плоскость листа, резко контрастирует по размерам с элементами фона. Этим достигается ощущение масштабности личности, преклонения перед его заслугами Рис.8 и Рис.3.

3. Уменьшением массы элементов композиции от периферии к центру. Маленький ключ – сюжетный и смысловой центр композиции Веласкеса "Сдача Бреды" является закономерной "ступенькой" ритмического уменьшения масс элементов композиции к центру (крупные фигуры первого лана по боковым сторонам картины, мельче – фигуры второго плана, где разворачивается главное действие сюжета – передача ключа от города) [7] Рис.1

4. Уменьшением расстояния между элементами, увеличение количества элементов от периферии к центру. В работе П. Филонова "Живая голова" этот прием "работает" на идею концентрации, идею богатства внутреннего мира человека, вбирающего в себя знания, рассыпанные извне [8] Рис.9.

5. Преобладанием в центре "живой" линии - "органики" в контрасте с геометрической на периферии и наоборот. В работе В. Фаворского,

иллюстрирующего книгу Л. Толстого "Рассказы о животных", геометрическая пластика крупной акулы, центра всей композиции, жестко "режет" по диагонали волнующееся море "живых" линий. При этом "живая" форма плавников и хвоста осуществляет связку с основным пластическим мотивом периферии [9] Рис.10.

6. Тоновые, цветовые и фактурные контрасты в центре. Контрастная черно-белая палитра полководца на "серебряном", ажурном фоне шагающего строя солдат и беспокойного неба в работе В. Фаворского "Портрет Кутузова" Рис.8.

7. Логическое завершение строительства формы, ее движения - обогащение и развитие цвето-пластического сюжета периферии. Абсолютным мастерством в овладении эти способом формирования центра, считает автор, обладает В. Фаворский. В обложке "Книга Руфь" пластически проработанный в деталях центр контрастирует с абрисом формы, заполненной на периферии и "намеками" на форму на дальних планах. И этот контраст "работает" на выразительность всей композиции в целом [10] Рис.11.

8. Преобладанием любого другого составляющего контрастной пары (четкое - неясное, прозрачное – непрозрачное, мягкое – острое, плоскость - линия и т.д.).

Понятие центра композиции как одного из инструментов строительства творческого произведения не может не меняться с изменением самого человека и окружающего его мира. "Художник понимает, что выразить духовно-эмоциональную сущность сегодняшнего мятущегося неуютного стрессового и шизоидного мира благополучными устоявшимися формами искусства не под силу. Инструмент художника должен уметь создать ту же частоту вибраций, которыми сегодня живет и дышит Вселенная - от темного и неизведанного космоса человеческого "я" до безграничного космоса Мироздания." – пишет Л. Кропивницкий в своей статье "Современное искусство" [11].

Отсюда, здесь истоки перевоплощения композиционного центра притяжения в свою противоположность - центра со знаком минус, когда все элементы композиции разлетаются, отталкиваясь от невидимой точки – центр отталкивания. Истоки такого подхода можно проследить уже у П. Филонова. В работе "Голова" центр композиции - голова, - это самый разряженный участок всей композиции в целом [12] Рис.12.

Периоды разрушения в природе и обществе всегда, как правило чередуются с периодами строительства и возрождения. Изучение классического художественного центра необходимо для его дальнейшего переосмысления, развития и трансформации в процессе отражения духовно-эмоциональной сущности нового мира.

Примечания

[1] Смирнова И. "С. Боттичелли" (альбом М,.Советский художник, 1967 г. ил. 8).

[2] Смирнова И. "С. Боттичелли"(альбом М, .Советский художник, 1967 г. ил. 7).

[3] Жележенко М. "Николай Акимов" (ж. INTERPRESSGRAFIK, 1978 г. № 3, стр.32, ил.7).

[4] Халаминский Ю. "В.А. Фаворский" (М., Искусство, 1964 г., стр.166).

[5] Сханова А. "10 имен русского графического дизайна 90 годов XX века" (ж. "КаК", 2000 г., № 9-10, стр.79, ил.12).

[6] Халаминский Ю. "В.А. Фаворский" (М., Искусство, 1964 г., стр.144).

[7] Сокольникова Н.М. "Основы композиции" (с. "Изобразительное искусство" ч.3, Обнинск, Титул, 1996 г., стр.9, ил.17).

[8] Ковтун Е.Ф. "П. Филонов" (Л., Аврора, 1988 г., стр.57, ил.92).
[9] Халаминский Ю. "В.А. Фаворский" (М., Искусство, 1964 г., стр.131).
[10] Халаминский Ю. "В.А. Фаворский" (М., Искусство, 1964 г., стр.174).
[11] Кропивницкий Л.Е. "Современное искусство" (сост. Кропивницкая Г., сб. "Лев Кропивницкий". М., 1995 г., стр.18).
[12] Ковтун Е.Ф. "П. Филонов" (Л., Аврора, 1988 г., стр.63, ил.106).

Колчанова Любовь Александровна, Уральский филиал Российской академии Живописи, Ваяния и Зодчества, член Союза дизайнеров, г. Пермь

Колчанова Л.А.

ЭТИКА ЦВЕТА

Мир- это «большая мозаика», единый живой организм. Все его составные части подобны целому. Попытаться понять его устройство и сознательно выстраивать внутреннего себя, свое творчество согласно общим законам, а не вопреки им- вот направление мысли автора этой статьи. Так Антонио Гауди считал, что: «Тот, кто стремится постичь законы природы, для обеспечения своей новой работы, трудится совместно с создателем. Тот, кто только копирует- не помогает ему. Поэтому оригинальность состоит в возврате к первоисточнику» /1/.

Как устроен мир цвета, вернее наше восприятие его? Чему может научить цвет? Существуют ли параллели между миром цвета и человека?

Цвет- результат столкновения энергии света с материей. И сразу же возникает парадокс. То, что воспринимается как цвет, органично присущий предмету- лишь отброшенная им часть светового спектра. Тема Майи, иллюзии, таящаяся во всем слишком очевидном звучит в древних восточных духовных учениях. Доверие к внутреннему чувству, интуиции вопреки очевидному, вырабатывается в нас опытом нашей жизни.

В результате столкновения энергии света с материей, его изначальная цельность разбивается. Зато обретают самостоятельную жизнь составляющие его части. Так рождается мир цвета. «...При высоком развитии человека неизменно расширяется круг свойств, заключенных в различных предметах и существах. При высоком развитии получают эти предметы и существа внутреннюю ценность и, наконец, внутренний звук». « Такие сильно чувствующие люди подобны обыгранным хорошим скрипкам, звучащим от всякого прикосновения смычком во всех своих частях и жилках /2,с.25 и с.27/. Так люди могут «осязать» цвет (темно синий, краплак - бархат, желтый - колючесть), могут ощущать «вкус» цвета (желтый - лимон), могут «слышать» цвет как сам В. Кандинский, выстраивая параллели восприятия цвета и звучания различных музыкальных инструментов. Попытку понять этическое звучание цвета, опираясь на внешнее впечатление, найти внутреннее во внешнем предпринял автор этой статьи.

Этика желтого.

Желтый - самый близкий по своей светлоте к Божественному белому свету. Он весь - одно «даяние». Это единственная из всех красок, энергия которой направлена только в одном направлении – изнутри наружу. Ничего себе - все миру и всем в одинаковой мере. Это цвет огромной деятельной энергии. Самый жизнеутверждающий, согревающий. Само добро, сама любовь. В природе желтый - это прежде всего солнце - великий жизнедатель.

Золото, имеющее одну из самых высоких ступеней в иерархии металлов, имеет цвет, родственный желтому. Свой цвет и свои уникальные качества- удивительную стойкость к внешним химическим воздействиям при высокой пластичности- оно приобрело благодаря высочайшим испытаниям огромными температурами и давлением.

Внутренние качества, которые были бы сродни энергетике желтого выработали в себе великие святые. Та же чистота помыслов на благо мира, то же самопожертвование и любовь.

«Увы! Раз ты стал подобен неподвижной звезде в высоких небесах, то сияющее светило должно светить из глубины пространства для всех, исключая себя, давать свет всем, но не брать ни от кого» /3,с.48/. Золото в русских иконах не смешивалось с другими красками. Оно символ истины, нетленности, олицетворение идеи очищения души.

Этика синего.

Энергия синего – направлена только и исключительно вглубь, она подобна «...бесконечному углублению в серьезную сущность, где нет и не может быть конца.» /2,с.44/.

Это бесконечное самоуглубление, сосредоточение в поисках своего бессмертного, как говорят все духовные учения, высшего, истинного Я, не затуманенного низшим я, голосом своей приходящей материальной оболочки. Сделать свое истинное Я «...путеводителем по полям бытия» призывает этика синего /3/.

Синее в природе - это высокое небо. Поднимать голову, освобождаясь от повседневных забот, временно обрывать связь с ними, погружаться в то, что над жизнью. И в то же время ее движущая энергия.

Голубой в русской иконописи был цветом «горнего мира», мира нашей души и, так же как золотой, не смешивался с другими красками.

Этика зеленого.

Равновесие - вот ключ к пониманию зеленого. Основанная двумя активными красками - желтой и синей, энергия зеленого – это внутренний покой среди бушующих стихий, борьбы со своим низшим я (синяя), трудов на благо мира (желтая). Равновесие в движении.

Зеленое в русской иконописи - символ надежды, обновления, райского сада.

Постоянно возвращающееся к нам в природе зеленое – совсем не случайно везде вокруг нас. Равновесие жизненно необходимо, оно сохраняет психическую энергию, ту субстанцию, которая руководит жизнью нашего разума и тела.

Этика красного.

Красный воспринимается нами как наполненный силой жизнеутверждения цвет «В его кипении и пылании, главным образом, в себе и очень мало в стороны сказывается как бы мужественная зрелость» /2, с 47/... Этика красного - это борьба, противостояние злу внешнему и злу внутреннему - своей собственной низкой природы. Тема мужества звучит в энергетике красного. Нести свою «чашу» - труды, невзгоды, боль – радостно - вот мудрость жизни. Не даром в русской символике красное - это радость и праздник жизни, хотя жизнь в России никогда не была легкой.

Красный – это цвет стихии огня, который сжигает все временное, подлежащее тлению, согревает и радует, когда направлен на благое дело (костер, очаг). Это цвет восхода и заката солнца. Новый день наполненный борьбой. Будем благодарны ему за это.

Существует такое понятие как «высказывание цвета». Преобладание одного какого-либо цвета в цветовой гамме интерьера, предмета, фирменной графике или живописном полотне картины дает возможность проявить его своеобразие и силу. Здесь цвет говорит во весь голос, оттенки нюансы которого, определяют входящие в его состав другие хроматические и ахроматические, а так же окружающие его цвета. Через физическое впечатление холода и тяжести синего, теплоты и легкости желтого, срединного значения всех параметров зеленого, жара и тяжести -красного, через символику – устоявшуюся традицию человеческих представлений, через природные ассоциации, цвет, чаще на подсознательном уровне проявляет свое внутреннее психологическое значение, которое несомненно полнее и глубже чем обозначенное в этой статье. Именно это внутреннее значение влияет на цветовые предпочтения тех или иных людей.

Тестировать себя с помощью цвета предлагает известный психолог Люшер. «Люблю ли я желтый цвет, т.е. способен ли я к оригинальному творческому раскрытию?»

Энергия «даяния» желтого, способна особенно естественно проявляться через любовь человека, через его открытости миру. А так как этот поток идет через человека, существа по природе своей субъективного, то искреннее творчество не может не быть оригинальным. Кстати, если энергия желтого это энергия любви, то почему же тогда не принято дарить желтые цветы? Почему же желтый, в этом случае, знак предательства, измены? Да потому, что желтый не может любить только одну, он может любить только всех. И в одинаковой мере. Языком цвета вы говорите о своей природе или желании выстраивать свое отношение с кем либо именно таким образом. И, видимо по этой причине, желтый на упаковке, по мнению американских психологов ,ассоциируется с дешевизной товара. Доступное всем, в людском понимании, значит дешевое.

«Люблю ли я синий цвет, как Диоген, т.е. приносит ли мне удовольствие отказ от излишеств?»

Духовные радости (синий) выше, отказ от земных естественен.

«Люблю ли я зеленый цвет, как аристократ, т.е. всегда ли я поступаю в соответствии со своими убеждениями, а значит всегда ли я могу уважать себя?»

Только в этом случае получаем мы внутреннее равновесие, душевный покой и надежду на «состоявшуюся» жизнь .

«Люблю ли я красный цвет, как Робинзон, т.е. достаточно ли я уверен в себе?»

Радость одоления препятствий – красный.

Четыре отдельных цвета четыре отдельных качеств, выраженных в своих самых сильных и чистых проявлениях: милосердие – желтый, духовность – синий, равновесие- зеленый, мужество-красный. Но только в совокупности их слагается свет, только все качества вместе слагают цельную личность. Ясное осознание своего несовершенства, ни есть ли это уже начало пути?

У входа в те миры,
Чьи имена не узнаны/ забыты?/,
Иль в звездном хохоте разлиты

Ты остановишься, незваный,
Чтоб снова путь искать осанны,
Где тайные рассыпаны дары...

Из стихотворения
художника О. Зыряновой /4,с.76./

Литература
1. Крипа М.А. Антонио Гауди. Taschen. Арт-родник ,2004 г.
2. Кандинский В. О духовном в искусстве. Изд. Ленинград ,1990.
3. Из «Книги золотых правил». Голос безмолвия. Семь врат. Два пути. (из древнего индусского писания), обнародовано Е.П. Блаватской. Изд. Киев, «Укрполиграфсервис», 1991 г.
4. Сост. Кропивницкий Л. Мансарда (альманах). Москва, Контракт ТМТ, 1992 г.

Колчанова Любовь Александровна, Уральский филиал Российской академии Живописи, Ваяния и Зодчества, г. Пермь

Н.П. Иванова

СВАДЬБА КАК ЦЕНТРАЛИЗУЮЩИЙ КОМПОНЕНТ ОБРЯДОВОЙ ТРАДИЦИИ УДМУРТОВ

Свадьба - наиболее развернутый и развитый ритуал в традиционной культуре удмуртов, включающий в себя множество обрядовых действ, продолжительный по времени осуществления. Естественно, такой протяженный и переломный в жизни человека обряд несет в себе очень важную и ценную для исследователей информацию: об укладе жизни и социальном устройстве удмуртов, о мифологических представлениях и традиционной картине мира народа.

Неоднозначность толкования и значения в удмуртской культуре термина *сюан* (свадьба) была замечена еще С.Багиным. «Слово это вотяки переводят обыкновенно – свадьба, но едва ли можно считать перевод этот правильным; есть основания полагать, что оно происходит от татарского глагола, означающего «радоваться, веселиться» (1, с.29).

Моделируя наиболее значимые события в жизни человека и природы, оформленные по типу rites de passage - обрядов перехода (4), свадьба выполняет функцию централизующего компонента, «фундамента» в удмуртской традиции.

Существует только две универсальные модели оформления этих переходных ситуаций: свадьба и похороны (6). Эти модели родственны между собой и представляют ипостаси одной сущности. Это пример проявления одной из тенденций любой культуры – тенденции к единообразию, то есть сведения всех вариантов к одному инварианту (2). Так в восточнославянской обрядности доминирует модель похорон, что выражается и на уровне терминологии, и на уровне обрядовых действ (например, похороны кукушки, проводы русалки, похороны стрелы, сжигание чучела Масленицы и другие).

В удмуртской культуре, как оказалось, подобные моменты моделируются на основе свадьбы, в результате чего она превращается в некую универсальную модель, с помощью которой на метаязык переводится наиболее ценная для коллектива информация, регулярно повторяющаяся в силу своей значимости.

Общий текст удмуртской свадьбы разворачивается по двум самостоятельным сюжетным линиям (планам): линии *перехода (инициации)*

молодых и линии *диалога (контактной коммуникации)* двух сторон (5). Каждая из них имеет свой сценарий, драматургию, они переплетаются друг с другом, но при этом достаточно самостоятельны.

Диалогическая структура свадьбы, как и любого архаического ритуала, есть отражение дуальности, бинарности традиционной модели мира с обязательным противопоставлением реального, освоенного человеком пространства – сверхъестественному. Все контакты между двумя группами участников происходят по модели обмена, жертвы или дара, в качестве которого на свадьбе выступает невеста. Она в результате серии контактов переходит в «чужой» для нее мир (локус, социум). В этой связи особую семантическую значимость в свадебном ритуале имеет оппозиция «свой-чужой» и пространственные представления, столь важные для взаимоотношений двух родов.

В этой связи весьма интересным представляется особая форма гостевания поезжан во время обоих пиров. *Сюанчи* (поезжане со стороны жениха), будучи приняты в доме невесты, следуют далее во главе с *тӧро* в гости к ее родне. В результате многодневное свадебное гостевание охватывает всю территорию рода невесты. То же самое происходит и во время пира *бӧрысь. Бӧрысъес* (поезжане со стороны невесты) угощаются в домах родственников жениха, в результате чего совершается обход всей территории общины жениха. Все это происходит с пением свадебных напевов *сюан* и *борысь гур,* которые выступают в качестве родового символа и как бы подчеркивают главенство того рода, которому принадлежат, а также выполняют коммуникативную функцию.

Таким образом, в удмуртской свадьбе контакт с «чужими» происходит на двух уровнях, в двух направлениях: **горизонтальном** – с миром живых и **вертикальном** – с иными мирами: подземным, где находятся предки, и с верхним, где обитают боги. Если горизонтальная направленность контактов в свадебном ритуале достаточно описана в литературе (особенно полно - на примере восточнославянского свадебного ритуала), то ее вертикальный аспект, насколько нам известно, еще не находился в центре внимания ученых. Возможно, этот уровень не сохранился у других народов, либо имеет место лишь в незначительной степени.

Контактная коммуникация в горизонтальном и в вертикальном направлениях в свадебном обряде удмуртов разворачивается по принципу возврата, вращения, напоминая круговое движение, поскольку все участники ритуала возвращаются в свой локус, за исключением невесты. Заметим, что круг – важный символ древней архаической культуры, когда жизнь человека и природы воспринималась в виде замкнутого движения с постоянным возвращением в прежнее состояние.

Горизонтальное перемещение невесты в другую семью, локус и смена ею места постоянного проживания раскрывает вторую линию свадьбы – **линию перехода**. Став членом другой общины, другого рода, женщина, тем не менее, до конца жизни носит родовое имя своего *воршуда,* в большие праздники она посещает свою родовую *куалу* (см. выше о родстве свахи и жениха). Интересен и тот факт, что и напевы деревни мужа она прекрасно знает, но никогда не поет.

Помимо горизонтального перехода в свадьбе присутствует и вертикальный переход жениха и невесты (как в случае с коммуникативным содержательным планом), связанный с изменением социального статуса жениха и особенно невесты, которые постепенно в ходе ритуала переходят в старшую половозрастную группу. В этой линии ритуала для невесты значимыми оказываются обряды снятия *сюлыка* (головного убора невесты) и купание в реке – *сялтым,* совершаемые в первый день

сенокоса. Окончательно переход молодушки в старшую группу происходит по традиционным представлениям после рождения ребенка.

Оба уровня перехода (от «своих» к «чужим» в горизонтальном, территориальном аспекте и «снизу вверх» в социальном статусном значении) однонаправлены, безвозвратны. Такая «векторность» пути – признак, свойство культуры высокого порядка и уровня развития, когда в сознании ее носителей присутствуют представления начала и конца, прошлого, настоящего и будущего.

Удмуртская свадьба – обрядовый комплекс, чрезвычайно информационно насыщенный. Главным кульминационным действом свадебного цикла является пир в доме невесты, который так и называется – *сюан* (свадьба). Ведущая роль в этом гостевании принадлежит «чужакам» - родственникам жениха, исполняющим свой родовой свадебный напев – *сюан гур*. Пир в доме жениха (*ярашон/борысь*) – факультативный элемент свадебного ритуала. Его местоположение в обрядовом цикле не постоянно: он (*ярашон*) либо предваряет пир в доме невесты *сюан*, либо завершает свадебное гостевание и именуется *борысь*, буквально – «после» чего-либо.

Отличительной особенностью удмуртской свадьбы является и многократное перемещение невесты. Первый увоз невесты из родительского дома совершается после сговора (*ныл тупан, нянь вандон*). Спустя несколько дней, проведенных в доме жениха, невеста возвращается и готовит приданое. Во второй раз и окончательно девушка покидает дом родителей по окончании пира *сюан*.

Доминирование **контактно-коммуникативной** линии в обряде свидетельствует об особом положении свадьбы в удмуртской культуре, где устойчиво сохраняются признаки архаического родового ритуала. Главенствующая роль в свадьбе отводится породнению двух родов, их общению, контактам. В этом и проявляется национальное своеобразие удмуртской свадьбы.

Литература

1. Багин С. Свадебные обряды и обычаи вотяков Казанского уезда // ЭО, Т.33. Казань, 1897.
2. Байбурин А.К. Причитания: текст и контекст // Alter populares, 14. Budapest, 1985.
3. Владыкин В.Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. Ижевск, 1994.
4. Геннеп А. Обряды перехода: систематическое изучение обрядов. М., 1999.
5. Ефименкова Б.Б. Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение: введение в проблематику // Музыка русской свадьбы. Рукопись. Архив ПНИЛ РАМ им. Гнесиных.
6. Пашина О.А. Календарно-песенный цикл у восточных славян. М., 1998.
7. Христолюбова Л.С. Семейные обряды удмуртов: традиции и процессы обновления. Ижевск, 1984.

Иванова Надежда Петровна, кандидат исторических наук, доцент каф. хорового дирижирования ИИиД УдГУ, вед. специалист МК УР.

С.Н. Виноградов

К ВОПРОСУ О СОЛЯРНЫХ МОТИВАХ В УДМУРТСКОМ НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ

Немногие народы мира могут гордиться тем, что сумели до наших дней сохранить древние изобразительные мотивы и их терминологию. В удмуртском народном искусстве около двухсот узоров сохранили свои названия. Из-за того,

что за изучение взялись слишком поздно, удалось зафиксировать всего около тридцати терминов. Но безымянных традиционных узоров намного больше. Когда-то и они, наверное, имели свои названия.

Рассмотрим солярные мотивы в удмуртском народном искусстве. Солнце является одним из наиболее древних изобразительных мотивов в удмуртском народном искусстве. Солярные мотивы украшают народную одежду, предметы быта, жилище. Традиционным являются они и в народной поэзии, обрядах, хореографии. Ранее эти мотивы, очевидно, имели магическое значение. Такое предположение убедительно подтверждают многочисленные исследования археологов, этнографов, фольклористов, а также записанные в 1971-1972 гг. в Алнашском районе «куриськоны» - традиционные обращения к небесным светилам, в данном случае - к солнцу. Житель Прикамья обращался к Солнцу как к одному из могущественных покровителей.

В просьбах и в клятвах удмурт называет в первую очередь солнце: «шунды понна» (клянусь солнцем), «та шунды» (клянусь, солнце свидетель), «шунды понна, толэзь понна» (клянусь солнцем, клянусь луной), «та шунды ой басьты, уд ке оскиськы – пурт йылын нянь сио» (вот, солнце, клянусь, если не веришь с острия ножа хлеб буду есть) и т.д.

Удмурты особенно почитали полуденное солнце. Раннее утро, вечерние сумерки, полдень и полночь считались временем ашкана. В эти часы они были очень осторожны – не работали, не разрешали детям прыгать и бегать. Особенно остерегались полуденного ашкана. Они говорили, что полуденный ашкан самый злой («Лышмор акшан туж лек, шуо»). Похоже, что ашкан, по народным понятиям, это солнце в человеческом облике, четыре раза в сутки присутствующее среди людей. По представлениям удмуртов, и после смерти человек должен обращаться к полуденному солнцу. Поэтому умершего кладут, ориентируя лицом на полуденное солнце (Алнашский район), на языке археологов – головой на север. Правда, некоторая часть удмуртов ориентирует умерших лицом на восход солнца.

В сторону солнца и луны запрещалось показывать пальцем. Если кто-либо нечаянно показывал, то должен был кусать палец, говоря такие слова: «тонэ вось уг кариськы, чиньме вось кариськo» (тебе боли не причиняю, пальцу больно делаю). Это указывает на наличие табу на солнце. Из-за табу, вероятно, и узоры изображения солнца не названы «шунды» (солнце). Очевидно, чтобы не разгневать покровителя, они имеют иные термины – то «питран», то «питрес» (круглый), то «гордэн» (красный). Этим, надо полагать, и объясняется факт включения солярных мотивов во все области народного творчества. Знаки солнца вышивались и вырезались не на случайных местах. В народной одежде изображения солнца обычно украшали женские головные уборы. Может быть, эти узоры в эпоху матриархата являлись знаками главенства женщины в семье. Не случайно же до сих пор удмурты родственников матери называют чужмумы, чужай, чужакы, чужмурт, чужодиги т.д. Приставка «чуж» - желтый, по нашему мнению является метонимией солнца. Значит, перевод будет звучать так – солнечная мать, солнечный отец, солнечная тетка, солнечный человек, человек, с которым солнечное едино и т.д. Очевидно, из-за уподобления некоторых членов семьи небесным светилам существовало табу на их имена, особенно в системе родственников – в боляке. Перечисленные факты указывают на особое отношение удмуртов к солнцу.

У народа имеются солярные мотивы в обрядах, то есть в народной драматургии. Нетрудно заметить, что все ритуальные действия согласованы с движением солнца. Во время обращения к полуденному солнцу (моления) все

повороты должны совершаться по движению солнца. Этот принцип сохраняется и в традиционной народной хореографии. Свадебный хоровод, например, должен двигаться только по солнцу. Считается, что несоблюдение этой традиции может нарушить благополучие молодой пары.

И, наоборот, во время обрядов, связанных с умершими, все повороты совершаются против движения солнца. Например, есть обряд «Йыр-пыд сётон» (приданое умершему или свадьба умершего). Этот обряд, очевидно, возник в глубокой древности. Исполнив обряд поминания и угощения умерших, одетых наизнанку в женские и мужские рубашки, зипуны и тулупы с узорным полотенцами через плечо, мужчины едут с колокольчиками на нескольких лошадях, исполняя специальные песни, к дереву «Йыр-пыд ошылон» (место передачи приданого). Мелодии называются «Мыдоринь гур» - мелодии наизнанку. Разводят костер и вкруг него водят хороводы против движения солнца. В доме их ждут нарядные женщины, накрытый стол.

Интересный мотив древнего мировоззрения сохранило народное прикладное искусство. Трехполосная вышивка на полотенцах и рукавах, трехступенчатая резьба по дереву на прялках и воротах близки по смыслу к трехступенчатым куриськонам, в которых удмурт обращается к трем ярусам природы: небу, поднебесью и земле. Анализ резьбы на воротах подтверждает их общность. На столбах многих ворот изображается солярный знак (очевидно, символ неба-космоса), ниже располагаются вертикальны полосы (возможно, обозначение дождя), а снизу на отдельных воротах явно узнаются контуры снопа (символа земли родящей).

Эти примеры показывают, что солярные мотивы в поэтических воззрениях удмуртов, как и других народов мира, занимают одно из главных мест.

Виноградов Семен Николаевич, профессор, засл. художник России, народный художник Удмуртии, профессор кафедры живописи ИИиД УдГУ

И.А. Косарева

ТРАДИЦИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ГРУПП УДМУРТОВ

Народное декоративно-прикладное искусство с его уходящими в глубь веков традициями ярко и выразительно характеризует отдельные человеческие сообщества внутри этноса, являющиеся носителями конкретных технических и художественных навыков. Удмуртский народ был исторически разделён на северных и южных удмуртов. Внутри обеих частей этноса сложились этнографические группы со своими традициями, самобытно проявленными в народном искусстве.

Северные удмурты – **ватка** населяют бассейн р.Чепцы. В нижнем течении этой реки исторически сложились этнографические группы **косинских** и **слободских** удмуртов ватка. В народном искусстве этих подразделений этноса до 1930-х гг. сохранялась традиционная вышивка счётными швами, применяемая для декорирования традиционной белой холщёвой одежды. Эта вышивка сохраняла высокий художественный уровень до последнего периода своего бытования. Ею украшали составлявшие костюмный комплекс рубахи, халаты, нагрудники и головные полотенца. Мотивы вышивки были насыщены символикой, основанной на языческом миропонимании.

Наибольшая близость у двух пространственно удалённых друг от друга родственных групп нижнечепецких ватка – косинской и слободской – содержится в вышивке свадебной одежды. Интересно, что характерные для этой обрядово значимой одежды орнаментальные мотивы, насыщенные символикой плодородия, имеют у обеих групп различное художественное воплощение, свидетельствующее о продолжительном раздельном развитии обеих традиций, восходящих к общему истоку. Цельные, крупные орнаментальные фигуры, обогащённые игрой света, по-разному отражаемого от поверхности вышивки характерны для слободских удмуртов. Мелкие дробные многоцветные орнаменты, с разветвлениями контура, в большей степени свойственны косинской традиции. Последняя сохранила отсутствующие в слободской традиции орнаментальные мотивы, связанные с тотемистическими представлениями. (Мотивы утки и соболя с многочисленными вариантами). В то же время слободскую вышивку обогатили разнообразные мережки, ставшие основой декора некоторых разновидностей праздничной женской и девичьей одежды.[1]

Неповторимым своеобразием обладает вышивка рукавов праздничных рубах косинских удмуртов. Она представляет собой широкую красную полосу, идущую вдоль рукава. С изнаночной стороны виден чёткий графически сложный узор, состоящий из ромбических фигур с множественными ответвлениями. С лицевой стороны вышивка густая и рельефная, с чёткими просветами крестовидных фигур.

Белый холст, позволяющий использовать вышивку, сохраняли как основу традиционной одежды до конца XIX в. удмурты **верхнеижско-шарканской** этнографической группы. Традиционную вышивку этого подразделения удмуртского народа отличает такое использование позументной нити и шва «вприкреп», когда мерцающей вышивкой покрывали значительные декорируемые поверхности.

Собственно южные удмурты использовали вышивку «вприкреп» совершенно иначе – чаще всего для отделки налобных женских и девичьих повязок. Она состояла из узких, перекрываемых в ширину одним стежком позументной нити фигур, с обязательной подкладкой плотной бумаги или картона. Иногда такой вышивкой украшали бархатные камзолы: ворот, края пол, подол, обшлага рукавов. В декоре налобных повязок была сохранена также и вышивка шёлковой или шерстяной нитью швом «косая стёжка».

У собственно южных удмуртов со второй половины XIX в. большое значение в декоративном решении костюма обрело узорное ткачество. Однако женское головное покрывало, впервые надеваемое вместе с айшоном (берестяной конусообразный головной убор) на свадьбе, сохранило традиционную вышивку, содержащую геометризованные изображения четырёх деревьев, выполненных счётными швами. В вышивке покрывал применяли счётный шов, создающий на лицевой стороне выпуклые переплетения чёрной шёлковой нити, внешне напоминающие каракуль. С изнанки хорошо видно, что эта вышивка чётко просчитана.

Данные предметы имеют очень давнее происхождение, они связаны с символикой плодородия, обычаем избегания и культом воршуда.[2] Важное идеологическое значение предопределило сохранение этих вещей и их традиционного вышитого декора.

Завятские удмурты, проживающие на юго-западе этнической территории удмуртов, на правом берегу р. Вятки, включают две подгруппы – **кукморскую** и **шошминскую**. Их традиционный костюм сохранил традиционную вышивку в наиболее обрядово значимых предметах – частях облачения молодухи – головных

покрывалах и поясах *зар*. Вышивка покрывал обнаруживает близость традиции собственно южных удмуртов, проявленной в техническом исполнении рельефным швом и в мотиве: характерные для южноудмуртских покрывал четыре геометризованные древовидные фигуры, развёрнутые кронами к центру и корнями к углам квадратного покрывала превратились в завятских вышивках в единую цельную ромбическую фигуру. От древовидных фигур остались только изображения корней в углах покрывала.

Вышивка завятских поясов зар, изготовленных из выношенных и вышедших их традиционного употребления полотенчатых поясных подвесок, обнаруживает близость с вышивкой головных полотенец косинских и слободских удмуртов. В обеих традициях вышивка выполнена прямой счётной гладью, заполняющей треугольные, ромбические и квадратные фигуры, что указывает на отдалённую историческую связь двух западных групп удмуртского этноса.

Большое декоративное значение в оформлении традиционного костюма и формировании художественной среды удмуртской деревни в к. XIX – нач. XX в. имело традиционное узорное ткачество. Северные удмурты ватка в среднем и верхнем течении р.Чепцы заменили трудоёмкую вышивку в декоре женского костюма узорами браного ткачества. В этой же технике они создавали декоративные полотенца. В браных изделиях северных удмуртов использованы два цвета белый и красный. Сложные детально разработанные геометрические узоры имеют монументальный силуэт, поэтому интересны как при ближайшем рассмотрении, так и при взгляде издалека.

Удмурты этнографической группы **калмез** изготавливали скатерти в многоремизной технике, требующей наибольшего мастерства. Эта техника при изготовлении скатертей использовалась удмуртами повсеместно. Многочисленные сложные узоры создавали эффект внутреннего движения, динамичных изменений их компонентов, изменений, напоминающих расходящиеся по воде круги. В ходе полевых исследований удалось выявить подобные вещи, созданные русскими мастерицами. Выяснилось, что для русской традиции в Удмуртии были характерны другие многоремизные узоры.

Большим своеобразием отличается узорное ткачество верхнеижско-шарканской этнографической группы. На всей её территории изготавливали полосатые покрывала на постель и такие же полосатые приспособления для переноски детей.

В восточной половине ареала группы ткали и покрывала с более сложным декоративным решением с использованием закладной техники. Эта техника позволяла создавать орнаментальные фигуры с зубчатыми краями. Верхнеижско-шарканские удмурты применяли её для изготовления широкой декоративной полосы по краю покрывала. До наших дней сохранились сотни подобных изделий с многоцветным широким пучком зигзагообразно изломанных ярких контрастных полос. Наиболее художественно одарённые мастерицы создавали покрывала с закладным узором по всему полю, добиваясь иногда удивительных декоративных эффектов.

Закладная техника была очень характерна для традиций тюркских народов. По всей видимости, она в данном случае свидетельствует о давнем тюркском этнокультурном влиянии на население верхнеижско-шарканской группы, о конкретных исторических обстоятельствах которого ничего неизвестно.

Последние изделия в закладной технике изготавливали в первой половине XX в. Им на смену пришли покрывала с декоративной полосой геометризованного цветочного орнамента, выполненного в переборной технике.

Переборная техника ткачества получила широкое применение у верхнеижско-шарканской этнографической группы благодаря изделиям кустарных мастерских, организованных земством в конце XIX в. в с. Сосновка Шарканского района. В этой технике создавали концы декоративных полотенец, скатерти, узорные вставки для украшения одежды. В орнаментике изделий земских мастерских ощущаются отголоски модерна с его пластичными растительными орнаментами. Изделия этих мастерских становились образцами для ткущих крестьянок верхнеижско-шарканской этнографической группы.

Значительную роль узорное ткачество играло в жизни и творчестве собственно южных удмуртов. Оно было задействовано как при изготовлении одежды, так и при оформлении интерьеров. Узорные тканые концы головных полотенец были характерны для **алнашско-киясовской**, **граховско-южно-кизнерской**, **можгинско-малопургинской**, **кыйлудско-гурезьпудгинской** и **среднеижской левобережной** подгрупп собственно южных удмуртов. Повсеместно при создании этих изделий мастерицы использовали браную, выборную, переборную техники. Можгинско-малопургинские применяли также и закладную. У каждой подгруппы были свои специфические орнаменты, художественные решения. Общим правилом была трёхчастность композиции, разделённой на три горизонтальные полосы.

Наиболее интересными центрами безворсового южноудмуртского ковроделия являются алнашско-киясовская и можгинско-малопургинская подгруппы. Изделия из текстиля оказали большое влияние на мастеров-резчиков по дереву можгинско-малопургинской подгруппы. При изготовлении деревянных подголовников (подставок для подушек) они использовали мотивы и типы композиций узорного ткачества.

Полевые исследования, положенные в основу этой статьи проведены при поддержке РГНФ. Грант № 06-01-18129 е.

Литература

Косарева И.А. Традиционная женская одежда периферийных групп удмуртов. Ижевск, 2000. 226 С.

Косарева Ирина Александровна, доцент каф. истории искусств УдГУ, кандидат исторических наук

А.И. Шершевская

ЛОСКУТНОЕ ШИТЬЕ КАК МИРОМОДЕЛИРОВАНИЕ И ОБУЧАЮЩАЯ ТЕХНОЛОГИЯ

Среди таких известных видов рукоделия как, вышивка, вязание, мережки и т.п., особое место занимает шитье из лоскута, известное под общим названием «Patchwork» (пэч-уорк, от английского patch – лоскут, кусочек ткани и work – работа). В этой технике различают собственно лоскутное шитье, когда лоскут является конструктивным элементом; мозаику и аппликацию, когда лоскутки собираются встык или накладываются на изделие и скрепляются швом «зигзаг»; квилт – «стеганое одеяло». Из лоскутков выполняются и текстильные коллажи, в

которых изображение набирается из лоскута, но не сшивается, а наклеивается на жесткую основу.

Первые упоминание об искусстве соединения различных тканей встречается в исторических описаниях, датированных XI в. Ткань – материал недолговечный, поэтому время и место возникновения лоскутной техники весьма условно. Не исключена возможность появления лоскутного рукоделия в нескольких странах одновременно. Однако принято считать, что зародилась эта техника в Англии, а затем постепенно распространялась в других местах, изделия из лоскута стали появляться в России, Америке, Австралии.

Лоскутные изделия завоевали в России широкую популярность в середине XIX в. Именно в это время появляется большое количество фабричных тканей, в городской и сельский быт входит ситец. Покупные, а значит, более дорогие ткани, такие как шелк, сукно, бархат, используются, как и ситец, до последнего кусочка и нашиваются на домотканое (белое или пестротканое) полотно. Узор из цветных ромбов, треугольников, квадратов дополняется вышивкой, тесьмой, бахромой, позументом. К изделиям пришиваются бисер, раковинки, бусинки и т.д. Уникальны в этом смысле головные уборы удмурток: платок, головное покрывало-сюлык. Стеганые одеяла, пологи, коврики, головные уборы, кисеты, рубахи, фартуки, юбки-поневы и другие изделия с применением лоскутной техники, в разных регионах России поражают своей фантазией и виртуозным исполнением народных умельцев, поднявших обычное ремесло на уровень высокого искусства. В конце 60-х годов XX в. возрождается интерес к фольклорному искусству, к многодельной рукотворной одежде, у художников-профессионалов особенно.

В настоящее время к шитью из лоскутов относятся как к виду искусства: создают панно, больше похожие на живопись; театральные занавесы, аксессуары и сувениры; вводят дизайнерские изделия в современные интерьер и костюм. Художественные изделия из лоскута по праву занимают достойное место среди других произведений декоративно-прикладного творчества во многих странах мира: США, Германии, Швеции, Швейцарии, Австралии. Всероссийский музей декоративно-прикладного искусства не только содержит коллекцию изделий из лоскута, но и проводит выставки и подиумные демонстрации авторских работ. Рукодельницы объединяются в клубы традиционных ремесел и квинт-клубы, участвуют в международных чемпионатах по пэч-уорку, проводят праздники славянской культуры. Гармонизация лоскутных изделий осуществляется за счет цветового и тонового (сближение или контрастирование) решений; использования возможностей симметрии (осевой, сдвига, вращения, роста) позволяют каждое изделие сделать авторским, индивидуальным, неповторимым. Творческая художественная составляющая соединяется с технологической, конструктивной, смысловой.

При составлении основных композиций в лоскутном шитье формообразующими фигурами-модулями являются полоска, квадрат как часть полоски, прямоугольный треугольник как половина квадрата и ромб.

Несколько вписанных друг в друга квадратов – пример плоскостного отображения Вселенной. Горизонтальная, «мужская» модель» мира ориентирована на четыре стоны света, в ее центре – квадрат - «своя земля» как территория рода. Композиция составлена из прямоугольных треугольников по правилам симметрии роста-увеличения; технологически выполняется от середины к краям. Смысловое значение закрепилось как профессионеализм в названии «земля» - фон платка, например, Павлово-Посадского, «расписного», квадратной формы, где кайма – межа, граница участка. Увеличение квадрата или соединение

нескольких означает освоение, расширение территории: чем больше «засеяно» тем больше влияние, крепче и богаче род, больше работников и т. п.

Мировое дерево отображает модель человеческих отношений: женщина – дерево; у финно-угорских народов дерево – объект родового культа, богиня-мать. Женская творящая природная сила выражается в знаке треугольника. В плоскостной композиции, состоящей из трех и более треугольников, вершины которых расположены в одном направлении, прочитывается вертикальная «женская» модель мира. Так «зашифрованы» отношения старшинства, преемственности, приоритетов. Соединенные в квадрат треугольники составляют знак «мать-земля».

Знак солнца, смены времени суток, сезонов в лоскутном шитье также присутствует: сшитые из полосок или треугольников четыре квадрата соединяются в один блок с использованием симметрии поворота. Иногда этот же рисунок называют «мельницей». Квадратики сшивают в четко выраженную спираль-улитку; квадраты собирают из четырех прямоугольных треугольников (гипотенузами наружу), два из которых контрастны по отношению к двум другим – «песочные часы». Все это символы бесконечности времени и повторяемости событий; соединенности в круг причин и следствий, а также спирали вечной жизни.

Узор «дом» («сруб», «колодец») сшивается из полосок и имеет две модификации: каждый ряд – «венец» выполнен в один цвет и тон; каждый ряд – «венец» имеет один угол светлый и один угол темный. Первые могут быть восприняты и как окно в другое пространство, в другой мир, например, сад или поле. При соединении в целое изделие вторые создают больше вариантов рисунка. Если один блок собирается как четверть «сруба», меняется еще и величина отдельных частей изделия. В любом случае, дом «растет» от квадрата в середине: «от печки». Иными словами, жизнь есть там, где есть земля и вода, и можно поставить очаг, жертвенник или алтарь.

В лоскутном шитье имеются и другие «международные» знаки и символы: «пашня», «письмо» и т.п. Узор «солнце» выполняется также из фестонов настрочным способом: квадрат сгибается дважды по диагоналям; полученный прямоугольный треугольник настрачивается на основу близко к срезу; срез – гипотенуза предыдущего элемента закрывается сгибом – вершиной последующего «в нахлестку». Фестоны располагают по кругу или овалу как вершинами к середине, так и вершинами к краю основы; цветные фестоны составляют рисунок в виде лучей, колец, спиралей. Чаще всего, это были прикроватные напольные коврики: поставить ноги, отходя ко сну и поставить ноги, отойдя от сна как ритуал прощания с жизнью вечером и возвращения к жизни утром.

В домашнем обиходе получили распространение, так называемые, «дорожки» как символ жизненного пути: дорожка на полу, на столе, на стене у кровати, на спинке дивана и т.п., которые также могли выполняться из лоскута. Изготовление изделий с применением лоскута является безотходным, т.к. позволяет использовать выпады кроя и спорок. В некоторых культурах нередки случаи переноса фрагмента одежды, например, кружева или вышивки, любой полоски с одного изделия на другое и это приобретает смысл наследования, передачи статуса от одного члена сообщества к другому. Платок или его часть, ткань «дорогого» платья матери, бабушки, вшитые в свадебное одеяло или полог, действуют как пожелание плодовитости и оберег семейного счастья. В России широкое распространение получили лоскутные напольные дорожки и коврики, выполненные способом «лепочиха» - от древнерусского «лепота», т.е. красота. Это когда узкие полоски ткани нашиваются на основу: наложили в ряд –

настрочили одним швом примерно посередине; отогнули в одну сторону и наложили – настрочили следующий ряд с некоторым интервалом от середины, от шва предыдущего ряда до середины, до шва последующего ряда. В готовом виде получалась пестрая «лужайка»; положили у порога, на сундук, у печки: и глаз радует, и ступить – сесть мягко, тепло...

С распространением христианства стал распространяться знак Вифлеемской звезды: в вышивке гладью и крестиком, в ткачестве, вязании и пр. В лоскутном шитье «звезда» может складываться из ромбов, квадратов и треугольников. Собор Санта Мария дель Фьёре во Флоренции, построенный Филиппо Брунеллески в 1420 – 1436 гг. имеет круглые световые фонари с узором в виде восьмилучевой звезды, в середине которой находится квадрат внутри квадрата. Такое же начертание имеет и четырехчастная удмуртская розетка красного цвета на женском свадебном нагруднике. Узор, имеющий смысл оберега повторен на флаге Удмуртской Республики. Таким образом, праксемика, т.е. строение данной геометрической фигуры в значении способа определения, опознания смыслового его содержания остается постоянным для светского, религиозного, культурологического и других уровней восприятия.

Соединение традиционной технологии с основными характеристиками дизайна (эргономичность, модульность, системность) позволяет рассматривать лоскутное шитье как универсальную обучающую технологию, технологию творчества. Предмет обучения раскрывает основные понятия в области проектирования предметной среды; формирует умение целостного завершенного процесса создания изделия от замысла до реализации. Бесконечное разнообразие и индивидуальность каждой работы при использовании сравнительно небольщого количества простых однотипных приемов исполнения; возможность изготовления уникальных изделий различного назначения для костюма и интерьера создают положительную мотивацию к занятиям лоскутным шитьем.

Учебно-познавательная, исследовательская, проектная и исполнительная деятельность могут иметь различную форму реализации, т.к. осуществляются в учреждениях разных уровней и направленности. Это могут быть: средние общеобразовательные учреждения и учреждения системы дополнительного образования, работающие с подростками[1]; досуговые центры, работающие с взрослым контингентом; учреждения специального профессионального образования и пр.[2] Например, для студентов — будущих дизайнеров а также специалистов декоративно-прикладного искусства непосредственным творчеством является создание самого предмета (или его проекта), а для студентов-педагогов — будущих учителей и преподавателей искусства частью задачи выступает разработка и изготовление методического пособия. Среди них важное место принадлежит наглядному пособию. В процессе его создания возникает проблема колористики (цветоведения) и формальной композиции. Традиционным в обучении основам колористики является применение цветового круга. Для использования идеи цветового круга предполагается выполнение так называемых «выкрасок», когда полоски бумаги основного цвета и разных оттенков и насыщенности собираются в «таблицы» определенного порядка. Работа эта достаточно трудоемкая и кропотливая. Чтобы ее облегчить и достичь быстрого композиционного завершения предлагаем изменить порядок «сборки» выкрасок на принципиально новый, а именно геометрический, что и раскрывает контекст формальной композиции в задании. Геометрия поможет обучающемуся освоить, а, следовательно, разработчику необходимо в пособие «заложить» следующее:

— специфику визуального порядка простых геометрических фигур: квадрата, треугольника, трапеции, ромба и др. многоугольников;

— диагональ — активная форма деления композиции на две части, и дальнейшей ее детализации;

— понятия большее и меньшее, равное, а также подобное;

— узнавание фигур, расположенных в различных ракурсах, независимо от их величины и пространственного расположения;

— характер и различие плоских (геометрических) и объемных (многогранников) фигур;

— приемы комбинаторики на плоскости и в трехмерном пространстве.

Предлагаемое задание состоит в разработке семи различных композиций (по количеству спектральных цветов). Композиции подразумевают универсальный характер использования в прикладных видах деятельности, например, как украшение интерьера, выполненное из текстиля, керамики или других материалов. Исполнение композиции в лоскутной технологии (текстиль) позволяет задействовать два основных качества материала и его восприятия: тактильное, определяющее свойства фактуры (ровная, пушистая, т.е. имеющая ворс, гладкая, шероховатая и т.п.) и визуальное (динамичное, спокойное, уравновешенное, острое, изломанное, округлое и др.).

Для дизайнеров-студентов важны выбор типоэлементов, тоновая раскладка комбинаторики, эмоциональная наполненность. Для прикладников, работающих с текстилем, становится важным подбор тканей и использование их фактур в технологии изготовления предмета. Для студентов — будущих педагогов возникает возможность моделирования занятия с использованием своего наглядного пособия на занятиях по методике и на уроках в школе, студии и т.п.

Таким образом, выделение базовых понятий работы с материалом в области формальной композиции для различных специальностей дает возможность создать междисциплинарное семестровое задание и достичь вариативности в характере профессиональной и специализированной деятельности. Данный системный принцип нового задания делает методы и предмет творчества сопоставимыми. Понимание содержания заданий как междисциплинарного позволяет активизировать и актуализировать профессиональные цели учебного процесса и на завершающем контрольном этапе определить соответствующие той или иной специальности формы и критерии оценки (просмотр, защита, и т.п.). Полагаем, это ведет к качественным изменениям как в преподавании, так и в результатах учебного процесса.

Литература

1. Шершевская А.И. Программа «Технология»: Проектирование и технология
2. художественной обработки материалов: шитье из лоскутков (5-11кл.). Ижевск, 2000. 24с.
3. Шершевская А.И., Климова Л.Ю. Приемы формальной композиции как
4. универсальной методики обучения студентов. Инновационные процессы в сфере образования и проблемы повышения качества подготовки специалистов. Сборник материалов международной научно-методической конференции 30 – 31 марта 2005г. Ижевск, «Удмуртский университет» 500с.

Шершевская Агния Ивановна, доцент каф. компьютерных технологий ИИиД УдГУ

Лукас О.Г., Овчинникова М.В.

ЭКСКУРСИОННО-ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА «ЖИЛИ-БЫЛИ». ОПЫТ ПРАКТИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ

В 2006 году был разработан и успешно начался городской социокультурный проект «Земля легенд», направленный на возрождение и сохранение исторической памяти Прикамской земли. Первоначально в рамках этого проекта планировалось создание специальной экскурсионной программы. Данная программа, основанная на легендах города и уезда (в прошлом), разрабатывалась специалистами Дома Народной культуры. Однако в процессе работы и реализации стало возможным создание самостоятельной экскурсионно-познавательной программы вне проекта «Земля легенд», получившей название «Жили - Были».

Отличительной чертой проводимой нами работы является то, что подача исторического материала происходит посредством легенд, преданий, воспоминаний, исторических анекдотов, связанных с историей города и края. Это, в свою очередь, придает экскурсиям и занятиям более выраженный эмоциональный характер.

Изучение и научная обработка фольклора народностей, проживающих на территории региона Среднего Прикамья, позволили ввести в программу особый блок познавательных занятий. Сказки, пословицы, поговорки, легенды, предания - как устные, так и опубликованные в трудах этнографов и краеведов. Не менее интересным оказалось и изучение национального орнамента, его семантики, что также позволило дополнить занятия интересным материалом.

Кроме того, отдельное внимание уделялось методике проведения экскурсий – в форме диалога между ведущими (экскурсоводами) и слушателями. Благодаря такой форме работы с аудиторией всегда существует возможность пополнения тематической базы и накопления фактического материала. Это позволило создать особую, вариативную форму подачи материала, сделать экскурсанта или слушателя полноправным участником творческого процесса.

Что представляет из себя экскурсионно-познавательная программа «Жили-Были»?

1. Экскурсионный блок:

- «Город Надежды» – пешеходная экскурсия-цитата по Красной площади и улице Н. Дуровой. Сарапул времен городничего А.В. Дурова, историческая застройка комплекса площади (исторического центра Сарапула), городские легенды, связанные с именем Надежды Дуровой.
- «Опора и надежа Державы – сарапульский купец» – тематическая автобусная экскурсия по городу. Городские легенды, предания, воспоминания, связанные с именами известных в Сарапуле купцов: Башенина, Смагина, Полстовалова, Зылева, Вольфа и т.д.
- «И капитал копили, и благо творили» – обзорная тематическая автобусная экскурсия по городу. Благотворительность сарапульских купцов в городских легендах и преданиях.
- «Купола над городом» – тематическая автобусная экскурсия по городу. История городских храмов: православных, старообрядческих, единоверческих, молельных домов (мусульманского, иудейского, лютеранского, старообрядческого) посредством легенд и воспоминаний.
- «Сарапул: промзона» – тематическая автобусная экскурсия по промышленной части города и Южному поселку.

- «Мифы Советского времени» – тематическая автобусная экскурсия по городу. Места, связанные с революционными событиями в Сарапуле, памятники советской эпохи.

- «Кама – Аги-дель, Итиль?» – тематическая теплоходная экскурсия. Экскурсия носит вариативный характер: вверх по течению реки до Нечкинского заповедника; вниз по течению реки – до д. Межная.

- «Семь легенд Шаровского парка» – пешеходная тематическая экскурсия по парку им. Ленина (Шаровскому парку) и осмотром Георгиевской единоверческой церкви.

2. Блок познавательных занятий:

- «Край колдуний». Поверья, притчи, легенды о колдунах и знахарях в фольклоре народов Прикамья.

- «Змиев узел». Образ змия в мировой мифологии, космогонии, сказках и легендах.

- «Блаженны нищие...» Нищенство как явление в русском и удмуртском фольклоре.

- «Память о Книге». Предания народов мира о Древней книге: Голубиная Книга, Белая Книга и т.д.

- «Тайна близнецов». Культ близнецов в мировой мифологии на примере татарского баита «Сак и Сок».

- «Почему Человек забыл язык деревьев и птиц?» Предания о людях-языковедах в удмуртском фольклоре.

- «Кто такая Доля и кем ей приходится Домовой?» Поверья, связанные с Жилищем, его хозяином – Домовым.

- «От ворот до Царских врат». Православный храм, его архитектура и символика.

В течение 2006–2007 учебного года экскурсионно-познавательная программа «Жили - Были» была предложена в качестве пилотного варианта двум группам школьников, Лингвистической гимназии №20 и студентам первого и третьего курса Сарапульского политехнического института. Группы посетили пять экскурсий и два занятия, проведение которых предусматривалось программой. В среднем планировалась одна экскурсия в месяц. И, начиная с 2007-2008 гг., работа по программе уже полностью осуществлялась на базе Лингвистической гимназии №20 г. Сарапула, возрастной охват аудитории с 5-го по 11-й класс.

По окончании пилотного варианта программы был проведен мониторинг ее эффективности. На данном этапе первой группе респондентов – школьникам, было предложено ответить на 9 вопросов, касавшихся полученного впечатления от программы «Жили - Были», замечаний, пожеланий и наиболее желаемых для них маршрутов, которые было бы возможно включить в программу в дальнейшем.

На основании полученных результатов можно сделать вывод, что все темы программы были перечислены респондентами в качестве запомнившихся. Наиболее часто упоминались следующие экскурсии – «Сарапул: промзона», «Купола над городом», «Город Надежды»; занятие «Край колдуний».

Следующий тип оценки результативности программы – рецензии, написать которые было предложено участвовавшим в программе студентам СПИ.

По результатам рецензирования, проведенного в этой группе, основным критерием оценки респондентов явилась информативность экскурсии или занятия, меньше пожеланий предъявлялось к их техническому оснащению.

Более важным, на наш взгляд, был анализ вопросов, связанных с формой подачи материала, а также пожелание дальнейшего сотрудничества в рамках программы «Жили - Были», высказанное респондентами.

На вопрос: «Считаете ли Вы, что легенды о нашем городе, включенные в программу, сделали экскурсии интереснее, красочнее?», респонденты единодушно отвечали положительно:

- «Я считаю, что легенды сделали экскурсии интересными и запоминающимися»;
- «С легендами экскурсии стали таинственнее, необычнее»;
- «Украсили экскурсию…»
- «Легенды мне понравились – без них было бы скучно, обыденно».

Особо хочется отметить, что у опрашиваемой аудитории не вызывало трудности воспоминания легенд, рассказанных в процессе экскурсии.

Очень неоднозначную оценку получило занятие «От ворот до царских врат», проведенное нами в разрушенном храмовом комплексе Покрова Пресвятой Богородицы. Спецификой занятия явилось то, что легенды, связанные с православным храмом, правилами поведения в этом храме, образной христианской символикой были преподнесены аудитории на фоне разрушенного храма, в помещении, где практикуется свалка отходов, и где в то же время с полуразрушенных стен взирают уникальные фрески. По-видимому, на экскурсантов это произвело сильное эмоциональное впечатление. Так, часть опрашиваемой аудитории отнесла это занятие в разряд особо запомнившихся (в этом случае дети указывали фрески и легенды, которые они сочли очень интересными). Однако в другом вопросе, где требовалось указать ту экскурсию или занятие, которые не понравились, респонденты также указывали это занятие, но уже в связи с аварийным состоянием храма («Было грязно и некрасиво», «Храм был в ужасном состоянии»). Из вышеизложенного следует, что организация проведения занятия требует дальнейшей проработки, в частности выбор места проведения экскурсии, учитывая не только исторически и культурно значимый аспект, но и эстетический.

Другим важным моментом было желание группы продолжить работу по предложенной программе. Так, по результатам мониторинга, подавляющая часть группы будет рада принять участие в программе в дальнейшем, при условии, что респондентам будут предложены новые маршруты. Из 40 человек, принимавших участие в программе, 4 человека ответили, что дальнейшего участия в ней не примут, поскольку экскурсии и занятия показались им скучными. В целом, результат довольно впечатляющий.

Из полученных результатов можно было сделать вывод о том, что дальнейшей проработки требуют маршруты по теме «Купечество г. Сарапула и истории купеческих особняков», поскольку респонденты указывали, что эта тема будет также интересна для них и в дальнейшем. Тематику маршрутов, предложенных участниками программы, можно разделить на три основных блока: 1) История улиц г. Сарапула; 2)История социальной сферы города (истории больниц, детских домов, развития спорта в Сарапуле и т. д.); 3) История Сарапула в годы революции, гражданской войны, I мировой и Великой Отечественной войн. Отдельным блоком респонденты выделили тему мифов и легенд, работа над которой была бы им интересна. Кроме того, как вариант, были предложены маршруты экскурсий по Сарапульскому району.

Таким образом, по итогам первого года реализации экскурсионно-познавательной программы «Жили - Были», следует отметить, что в целом программа явилась достаточно успешной и результативной. Введение в методику экскурсионной работы такой инновации, как диалог двух экскурсоводов с непосредственным участием в нем аудитории, послужило более эффективному восприятию материала.

Ю.С. Смирнов

ПРОБЛЕМАТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА ПРЕДМЕТНО - МАТЕРИАЛЬНОЙ СРЕДЫ

«Каждой из великих культур присущ тайный язык мирочувствования, вполне понятный лишь тому, чья душа принадлежит этой культуре»
Освальд Шпенглер

Системная организация присуща всему живому и неживому миру. Порядок - есть суть существования любой системы, само стремление к систематизации естественно присуще как природе, так и человеку. «Порядок являет собой столь фундаментальный принцип равно в неживой и живой природе, что мы можем позволить себе утверждать: порядок возникает всегда...» [1. 116]. Человек организует и моделирует свою деятельность в соответствии с природной гармонией. Раскрывая высшие гармонии природы, он вносит в свой быт новую ритмику, новое представление о красоте. Ясно, что определяющими факторами этих представлений являются экономический строй общества, развитие научной картины мира, социальные перемены в обществе, изменения, связанные с особенностями быта, религии, с устоями и традициями культур. И хотя границы между различными культурами становятся все более и более прозрачными, национальные особенности по-прежнему остаются тем фундаментом, тем накопленным знанием, в котором человек, как часть общества, ищет источник вдохновения для дальнейшего развития. Таким образом, предметно-материальная среда той или иной культуры есть структура, содержащая в себе характерные особенности данного общества и, безусловно, имеет тенденцию к дальнейшему укреплению всех сфер проявления данной культурной целостности, к сохранению и развитию ее национальных черт. Все волнения, протекающие внутри культуры, непосредственно отражаются на структурной системе организации внешних форм той или иной среды, формируемой человеком в процессе его деятельности. С какой скоростью происходит эта рефлексия – один из вопросов, на которые еще предстоит ответить в дальнейшем. Скорее всего, ответ на него можно будет получить при анализе развития ритмики архитектуры и тектоники формообразования в керамике. Возможность такого анализа определяется направленностью обоих видов материальной деятельности человека на структурную организацию пространства, собственную для каждого вида в отдельности, и определяемую функцией предмета материальной среды, что выражается в тектоническом делении формы и модульности построения.

Наличие четкой направленности на человека, участие пространственных ритмов в организации человеческой деятельности, утилитарное значение обеих сфер, так же делают подобный анализ возможным. Предположительно, при построении теоретической модели, отражающей изменчивость структурных ритмов организации пространства, можно будет говорить о некой цикличности и повторяемости в тектонических построениях внешних форм, так как весь пропорциональный строй направлен на человека и полностью им определяется. За точку отсчета здесь, в силу своей актуальности, уместно взять универсальную пропорцию «золотое сечение». Заложенность человеческого масштаба в обеих сферах деятельности служит их объединяющим принципом и оправдывает

отражение ими большинства изменений в обществе, отвечающих стилевым особенностям культуры, содержащихся в их собственных пропорциональных системах.

За основу анализа морфологии керамики предлагается применять метод определения точек наибольшей локальной кривизны, предложенный А.А. Бобринским, при помощи которых выстраиваются функциональные части емкости предмета, образующие структуру внешней формы. Точки наибольшей локальной кривизны - это те места, где гончар прилагал физические усилия при моделировании сосуда (приложение 1)[2]. На этой основе можно выявить пропорциональный строй предмета материальной культуры, а дальнейшая систематизация полученных результатов позволит говорить о некоей пропорциональной общности предметов определенного отрезка времени.

В основе анализа архитектурных памятников лежит принцип модульного построения, требующий поиска основного модуля и составления определенных пропорциональных систем, основанных на размерах и формах этого модуля. «Идея общей меры сводиться, в сущности, к идее регулирования пропорций общим модулем» [3. 170]. Таким образом, основную сложность анализа составляет определение идеала, заложенного в систему пропорций как определяющего нравственного критерия анализируемой культуры, идеала, являющегося основным эталоном красоты определенного отрезка времени, а так же служащего ориентиром при решении задач, связанных с особенностями художественного выражения конструкции сооружения.

Общеизвестно, что в основе пропорционального строя греческого храма Парфенона (447 – 438 г. до н. э.) лежит пропорция "золотое сечение". Опираясь на данный факт можно предположить что существует это пропорциональное отношение в керамике, изготовленной в то же время. Некоторые сосуды с поразительной точностью отвечают данному предположению (анализ осуществлялся с учетом пропорции 62:38 и вытекающего из него отношения 44:56 (приложение 2, рис. 1) [4]. Рассматривалось тектоническое деление формы и отношение высоты к ширине, как всего предмета, так и отдельных его частей. Особенно явно данные схемы отражаются в трех сосудах (приложение 2, рис. 2; рис. 3; рис.4). Следует уточнить, что здесь не рассматривается использование измерительных приборов в процессе производства, что конечно также не исключено. Предположительно, поиск общих схем моделирования навязан внешними факторами, описанными выше, а не личностным стремлением творца к пропорциональному единству формы.

Основываясь на анализе классических памятников, можно попытаться изучить особенности регионального пропорционального строя организации пространства, выявить собственную систему построения для каждого региона. Предварительный анализ керамики к. IX – н. XX вв. г. Кунгура и сравнение керамических пропорций с архитектурой того же времени, показал, что теоретически возможно наличие общей морфологической схемы. Дальнейшее изучение модуля, заложенного в архитектуру г. Кунгура, подтвердит или опровергнет данное высказывание.

Следует уточнить, что на первом этапе данное исследование имеет сугубо умозрительный характер, основано на изучении внешней тектоники предметов материальной среды, и не требует составления числовых пропорций. Математически оформленная модель может быть выстроена только при получении положительного результата на данном этапе работы.

С большой вероятностью можно предположить, что результаты, полученные в ходе дальнейшего анализа форм жилища и керамики народов

Прикамья, окажутся схожими в плане пропорциональных схем построения, что в свою очередь позволит говорить о возможности выстраивания графика, а следовательно, и о возможности некоего прогноза развития пропорциональных схем региона. Таким образом, при положительном результате, можно будет говорить о вероятности построения теоретической модели, отражающей изменчивость структурных ритмов организации пространства, характерных для определенной культурной целостности.

Примечания

1. Р. Арнхейм «Динамика архитектурных форм»: М., Стройиздат – 1984, с.193
2. www.sati.archaeology.nsc.ru/conf/data/doc/118059991753.doc.
3. О. Шуази. «Истории архитектуры» 2 т.: М., Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры – 1937, 694с.
4. www.abc-people.com/idea/zolotsech/whatzs-txt/htm

Литература

1. Араухо Игнасио. Архитектурная композиция М.: Высш. школа, 1982 – 208с
2. Р. Арнхейм. Динамика архитектурных форм. М., Стройиздат – 1984, 193 с.
3. И. А. Бартенев. Форма и конструкция в архитектуре. Л., Стройиздат – 1968, 263 с.
4. Г. Б. Забельшевский, Г. В. Минервин, А. Г. Раппопорт, Г. Ю. Сомов. Архитектура и эмоциональный мир человека. М,: Стройиздат, 1985 – 208 с.
5. Л. И. Кириллова. Масштабность в архитектуре. М., Госстройиздат – 1961, 191 с.
6. Кринский, Ламцов, Туркус. Объемно-пространственная композиция в архитектуре М., Стройиздат – 1975, 193 с.
7. К. И. Росси. Каталог архитектурных чертежей и проектов прикладного искусства. Л.-М., Искусство – 1975, 175 с.
8. А. Б. Салтыков. Русская керамика. Пособие по определению памятников материальной культуры XVIII – XX вв. М., Госкультпросветиздат – 1952, 272 с.
9. Э. В. Сайко. Методологические основы исследования древней керамики. М., Информационный центр попр. культуры – 1977, 51с.
10. Сборник статей. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве Л., Наука – 1974, 299 .
11. И. Ш. Шевелев. Принцип пропорции: О формообразовании в природе М., Стройиздат – 1986, 200 с.
12. О. Шуази. Истории архитектуры 1 т.- Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, М., 1935 – 572с. Под общей редакцией Сидорова.
13. О. Шуази. Истории архитектуры 2 т.- Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, М., 1937 – 694с.

www.portal-slovo.ru
А. С. Хоменков.
Человек и музыка: нетрадиционный подход к проблеме. Математизация музыки; золотое сечение
http://www.countries.ru/library/intercult/mkk.htm
Грушевицкая Т.Г., Попков В.Д., Садохин А.П. Основы межкультурной коммуникации: Учебник для вузов. Под ред. А.П. Садохина. - М.:ЮНИТИ-ДАНА, 2002. - 352с.
http://de-lib.narod.ru/
Ю. С. Сомов. Ритм.
http://social.philosophy.pu.ru/?cat=publications&key=31
А. А. Погребняк. Фигуры ритма и конфигурация современности.
http://www.cultinfo.ru
http://matchast.ru/philosophy_/40574.php
Г. Г. Шпет. Язык и смысл.

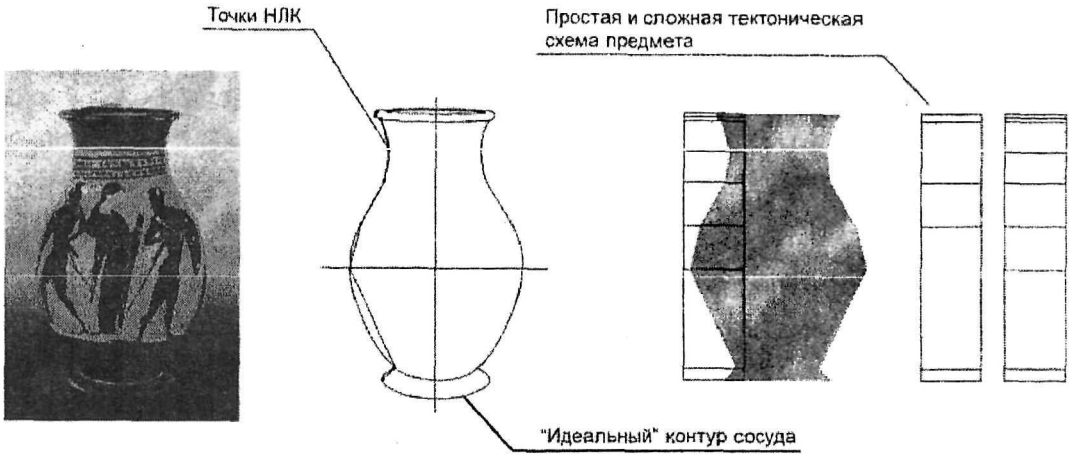
ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

МЕТОД ИЗУЧЕНИЯ КЕРАМИКИ, ПРЕДЛОЖЕННЫЙ А.А. БОБРИНСКИМ

Предлагаемый метод основывается на двух основных этапах. Первоначально устраняется асимметрия в форме изучаемого сосуда, далее осуществляется получение "идеального" контура. Следующий шаг включает определение точек наибольшей локальной кривизны для выявления тектоники предмета. Точки наибольшей локальной кривизны (НЛК) - это те места, где гончар прилагал физические усилия при моделировании сосуда. Полученная геометрическая схема отражает функциональные части, образующие внешнюю форму предмета. Каждая функциональная часть имеет свое название, взятое из лексики русских гончаров, которым, как и гончарам всего мира, была свойственна

антропоморфизация сосуда: 1 - губа (верхнее окончание емкости); 2 - щека (сливное устройство); 3 - шея (устройство для дозирования слива); 4 - плечо (ограничитель наполнителя); 5 - предплечье (добавочный наполнитель емкости); 6 - тулово (основной наполнитель емкости); 7 - дно (нижнее окончание емкости).



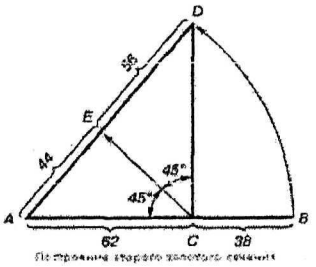
Приложение 2

ПОИСК ПРОПОРЦИОНАЛЬНОЙ ОБЩНОСТИ ПРЕДМЕТА

Отталкиваясь от того, что в основе пропорционального строя греческой архитектуры середины V века до н. э., лежит пропорция "золотое сечение", можно предположить о наличии этого пропорционального отношения в керамике, изготовленной в то же время.

Рис. 1

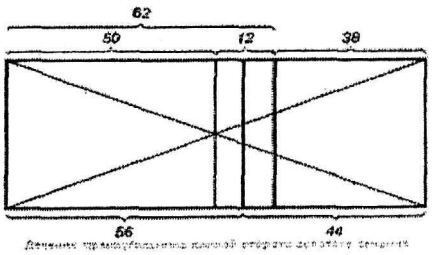
Второе Золотое сечение вытекает из основного сечения и дает другое **отношение 44 : 56**. Такая пропорция обнаружена в архитектуре, а также имеет место при построении композиций изображений удлиненного горизонтального формата.



Построение второго золотого сечения

Деление осуществляется следующим образом. Отрезок AB делится в пропорции золотого сечения. Из точки C восставляется перпендикуляр CD. Радиусом AB находится точка D, которая соединяется линией с точкой A. Прямой угол ACD делится пополам. Из точки C проводится линия до пересечения с линией AD. Точка E делит отрезок AD в отношении 56 : 44.

На рисунке показано положение линии второго золотого сечения. Она находится посередине между линией золотого сечения и средней линией прямоугольника.



Деление прямоугольника линией второго золотого сечения

Цветан Цонов «Карандаш 40 вторя золотом сечения», Журнал «Отечество» (№10, 1983 г.) Болгария

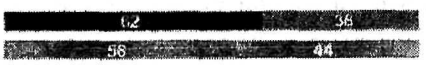
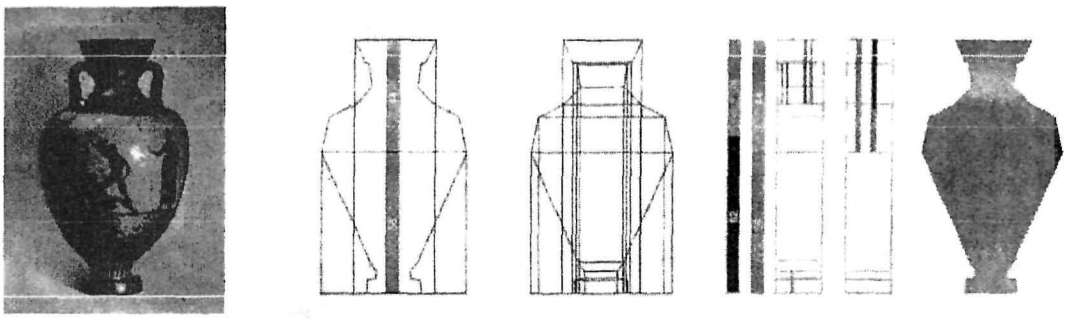
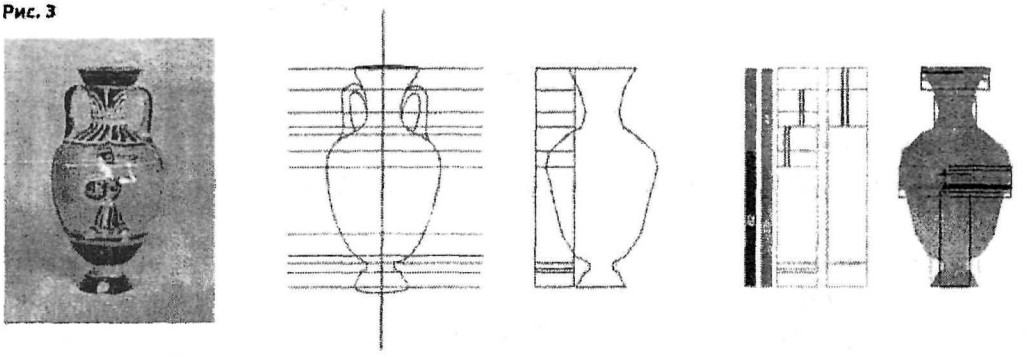


Рис. 2



Панафинейская амфора.
Афина Древняя Греция, Аттика.
Конец 5 в. до н.э. Глина; чернофигурная роспись. Выс. 70 см Коллекция Госуд. Эрмитажа
Источник поступления в музей: Императорская Археологическая комиссия в С.-Петербурге. 1914

Рис. 3



Миниатюрная амфора.
Афина. Оборот: бегун-победитель Группа Булас. Древняя Греция, Аттика. Конец 5 - начало 4 вв. до н.э. Глина; чернофигурная роспись. Выс. 7.5 см Коллекция Госуд. Эрмитажа
Источник поступления в музей: Собрание Бобринского (Бобринских?). 1931

Смирнов Юрий Сергеевич, аспирант Пермского государственного технического университета.
614077, Пермь, ул. Крупской, д. 89, кв. 84,
т. 7 909 100 1484, 8 (3422) 485 062; e-mail:
juriysmirnov@gmail.com

М. Политова

КУКЛА – ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНЫЙ АРТЕФАКТ ИСТОРИИ

«Кукла как объект, безусловно,
обладает определенной энергетикой
субъекта, и это интригует...»
Саша Худякова

Еще 10-15 лет назад эти слова, произнесенные Председателем Ассоциации Художников-кукольников МСХ, не пробудили бы интереса у людей. Сегодня же, кукла не только восхищает, но и порождает многочисленные споры и является предметом коллекционирования.

В толковом словаре русского языка В.И. Даля дается такое определение: «КУКЛА – сделанное из тряпья, кожи, битой бумаги, дерева подобие человека, а иногда и животного». Но все же истинную сущность куклы, как создания, может

дать только художник, «наполнивший» ее жизнью. Ведь для него это не только подручная материя, это его творение, в которое вложено много физических и душевных сил. Кукла, физически являясь «подобием человека», наделяется и некоторыми психологическими его качествами.

Некоторые исследователи полагают, что возраст куклы как объекта равен нескольким десяткам тысячелетий. Кукла, которую считают началом *кукольной* истории в мире, была найдена в захоронении «Броно-2» в Чехословакии. Сделана она из мамонтовой кости так, что некоторые части тела подвижны. Ее возраст оценивают в тридцать тысяч лет.

Закономерно, что первоначально объемное изображение человека, животного, птицы была связана с религиозным обрядом. В ней заключалось сакральное миропонимание людей древнего общества. Этот различный по размерам и материалу объект также нес в себе информацию о сословной иерархии человека. В эпоху античности кукла становится игрушкой. Именно в это время начинают использовать различные материалы для создания куклы-игрушки, и придавать присущие ей жизненные функции.

Кукол эпохи Средневековья сохранилось немного. Очевидно идеологически она несла в себе черты антропоморфно изображенных духов, и не смогла пережить бурные исторические события становления христианства, что породило и ее физическое уничтожение. Но по немногочисленным экспонатам музеев мира можно сделать вывод, что кукла все же сохраняла функцию быть образным подобием человека. Ее внешний вид наделен значительной степенью обобщения. Кукла часто бесформенна, закрыта, закутана, задрапирована, возможно в соответствии с церковной моралью эпохи.

В эпоху Возрождения производство кукол становится художественной специализацией. Возникает самостоятельное культурное явление – городская кукла-игрушка. Сохраняется в истории и имена ее создателей – кукольников.

На рубеже XV – XVI вв. кукла становится «подобием человека» не только физически, но и эстетически – куклу начинают одевать по моде этого времени. Прежде одежда являлась условным атрибутом, теперь же она создается отдельно от куклы и часто является самостоятельным произведением искусства.

Во Франции к концу XVI - началу XVII вв. изобретают знаменитых Пандор: своеобразных глашатаев моды. Популярна кукла в виде дамы, демонстрирующая свой наряд. С этого времени начинается коллекционирование кукол первыми дамами двора.

XVIII столетие – время расцвета кукольного производства в Европе. В начале века появляются восковые куклы. Чуть позднее создана автоматическая или как еще ее называют заводная кукла. Это век кукольных мануфактур. Начинается настоящая «мода на кукол», что порождает массовость производства. При этом утрачиваются психологические качества объекта, присущие предыдущему этапу. Характерно стремление к модным дорогим аксессуаром. Так отношение субъекта меняет психологическое содержание объекта.

В XIX в. в Европе складываются три женских типа кукол: кукла-дама, кукла-ребенок и кукла-младенец. Появляется нововведение: куклы мужские. Если раньше кукла изображалась исключительно в женском образе и отличалась его самостоятельностью, емкостью, определенной синкретичностью значений, то теперь происходит более детальное моделирование объектов окружающего мира. Это начинается с эпохи романтизма, когда внимание человека обращается к самому себе, когда кукла моделирует «семью», «семейные ценности». Кукла-ребенок и кукла-младенец показывают отношение к роли воспитания человека.

Девочка с раннего возраста воспитывается будущей матерью, и хранительницей семейного очага в подробном моделировании обстоятельств текущей жизни.

На протяжении всего XIX в. развивается производство фарфоровых кукол. Лидерами в фарфоровой кукольной индустрии считаются Франция и Германия. Французская школа характеризуется утонченностью, роскошностью и элегантностью; немецкая – практичностью, часто простотой. И опять же в куклах закрепляется характер эпохи, мировоззрение общества и человека как его составляющей. Законодательница мод Франция в противовес Германии, пропагандирует комфортное обустройство среды.

XX век ознаменован новым мировоззрением. Как ни странно, Германия одержала победу в битве с Францией за первое место в мировой кукольной индустрии. Возможно это связано с имитацией достоверных функциональных черт кукол и предметов. Меняется материал – теперь это в основном благородный бисквит. Кукла начала сгибаться, двигаться, садиться, вертеть головой и двигать руками. В XX в. законодательницей кукольного искусства становится Америка. Грей Путнэм создала куклу, точно скопированную с новорожденного ребенка. Теперь кукла воспроизводит рождение человека и доводит его образ до предельно реалистического значения, становится самым реалистическим символом, символом самого себя. Вторая мировая война остановила производство кукол. После войны мануфактуры начинают производить продукцию миллионными тиражами для массового потребления.

Революцию в кукольном производстве совершил пластик. Эта заслуга закрепилась за США, которые и стали главными производителями кукол. С этого времени кукла стала приближенным к реальному ввиду ребенка: ее можно садить на колени; расчесывать, мыть волосы, так как теперь они «врощены» в голову куклы; ее можно укладывать спать, кормить и т.д.

Знаменитым в кукольной истории считается 1959 год. Именно тогда была создана самая знаменитая кукла мира, своеобразный феномен в истории человечества. Эта кукла – Барби. В чем секрет мирового успеха? Может быть, в создании некоего идеального типа, который не имеет характерных черт, тем самым позволяя каждому ребенку наделять ее своими качествами, представлять собственную модель человека? Если принять эту версию, то получается, что человек вернулся к своим истокам, когда кукле не придавали определенных черт, имея в виду всеобщий образ человека. Конечно, Барби и весь ее мир – Кен, дети, дома, мебель, одежда, машины, еда и прочие аксессуары повседневной жизни – и есть образец человека XX в., плавно перешедший в век XXI. Барби прожила долгую жизнь, почти полувековую. По ней можем проследить историю не только внешнего вида человека, но и его внутренних состояний.

На рубеже XX - XXI вв. идея реальной куклы достигла предела – интерактивный пупс «мой настоящий малыш» наделен феноменальными способностями – кукла может не просто говорить, а отвечать, у нее задействована мимика, она реагирует на физическое обращение к ней, плачет, есть, пьет, болтает, улыбается и пр. Существует кукла под названием «Моя мечта». Эта кукла-малыш может вырасти в куклу-ребенка, при определенном программировании этого процесса.

Казалось бы, все, что может быть, уже есть. Безусловно, достижения научно-технического прогресса вызывают удивление и восхищение, своими правдоподобными тиражируемыми созданиями. Но, полагаю, что настоящее достижение XXI в. связано с расцветом и развитием авторской куклы. Именно этот вид искусства позволяет говорить о кукле как о самостоятельном произведении искусства. В авторской кукле нет идеальной модели, она всегда индивидуально

загадочна. По словам художника-кукольника Юлии Ральниковой, которая выполняет своих кукол из дерева: «Чтобы их увидеть, я должна их найти, должна точно угадать, кто скрывается в восхитительных лабиринтах годовых колец. Они томятся в ожидании, пока я снимаю завиток за завитком, оголяя Их естество...».

Авторы кукол в Росси – это чаще всего профессиональные художники, а их творения - это скорее эксперимент художника в поиске нового образа. Отношение к кукле и к создаваемому образу часто обнаруживается в ее названии. В этом тоже проявляется авторство: от простых на первый взгляд «Таня» или «Девочка», до загадочных «Декаданс», «Наваждение», «Август», «637», «Бсссонница» и пр.

Поиск новых материалов, новых приемов оформлений, новых стилевых звучаний – от реализма до абстракции – все это происходит на протяжении недолгого начала века. Художник-кукольник, ограниченный на первый взгляд в поиске нового, оказывается в безграничном фантазийном пространстве, позволяющем открывать новое не только в искусстве, но и в себе, а, следовательно, в человеке в принципе.

Огромное значение куклы, прежде всего авторской, в XXI в. подтверждает и высокий интерес к этому виду искусства. Так в Москве находятся несколько кукольных клубов, которые устраивают выставки, организуют мастер-классы для желающих приобщиться к созданию кукол, занимаются информированием и просвещением публики о существовании самостоятельного современного вида искусства – куклы.

Совсем недавно начал работу Аукцион кукол, на котором выставляются антикварные и современные авторские произведения. Это событие говорит о достаточно большом потребительском спросе и возможности инвестирования данного вида современного искусства.

Еще созданы несколько журналов, посвященных куклам, с информацией о проведении выставок, новых материалах, принципах их создания и обработки; новых именах в мире авторской куклы.

Развитие куклы продолжается. А значит это маленькое «подобие человека», включающее в себя всю многогранность и загадочность его души, будет существовать и далее, совершая открытие новых образов кукол и их авторов.

Политова Марина Александровна, магистрант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, г. Москва.

О.Д. Бубновене

О МЕСТЕ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ И РЕМЕСЕЛ В НЕПРЕРЫВНОМ МНОГОУРОВНЕВОМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Особое место в историко-культурном наследии на территории Ханты-Мансийского автономного округа - Югры занимает народное искусство. Вобрав в себя образы от эпохи палеолита и дойдя до наших дней народное искусство является основой для различных направлений художественного творчества по материалам и технологиям. Оно рассматривается в современном обществе как живая форма искусства сегодняшнего дня.

К народным художественным промыслам Ханты-Мансийского автономного округа-Югры относят изделия мастеров традиционного искусства коренных

малочисленных народов: ханты, манси, лесных ненцев, а также коми-зырян и русских старожилов. Каждый народ в своем историческом бытии формирует и передает из поколения в поколение собственную духовную и материальную культуру, в которой складываются и приобретают устойчивость определенные традиции, этнодифференцирующие признаки, ремесленно-производственные навыки. Следует отметить, что высокая культура формы в изделиях народных художественных промыслов опирается на коллективный опыт мастеров. Специфика промыслов северных народов заключается в том, что они в большей степени существуют в форме домашних ремесел. Народы - переселенцы первой половины XX века на территории округа создавали артели (гончарное производство – пос. Кирпичный Ханты-Мансийского района, кружевоплетение на коклюшках – пос. Березово Березовского района).

Говоря о жизни традиции в современном мире, следует остановиться на некоторых проблемах сохранения народных художественных промыслов Югры. Безусловно, это сохранение традиционного уклада и образа жизни обско-угорских народов, соответственно заготовка и обработка сырья для изготовления изделий; научное исследование и изучение состояния развития художественных ремесел. В настоящее время во многих видах традиционного искусства происходит подмена (нивелировка) культурных ценностей. Это происходит чаще всего от незнания технологий, невысокого мастерства или замены традиционных материалов современными.

Задачи возрождения утраченных, восстановление забытых технологий и способов создания изделий народных художественных промыслов определяют работу учрежденного в Ханты-Мансийском округе - Югры «Центра народных художественных промыслов и ремесел» с учебными заведениями, учреждениями культуры, организациями, предприятиями, работающими в сфере НХП.

Одним из наиболее важных в этом направлении стало принятие Закона «О народных художественных промыслах в Ханты-Мансийском автономном округе – Югры», разработанное сотрудниками Центра ремесел. Принятие Закона способствует сохранению, развитию, возрождению и популяризации традиционных ремесел и промыслов, создает реальную основу для экономического развития региона в целом, поддерживает благосостояние коренного населения округа. В стадии доработки и согласования подзаконные акты «О местах традиционного бытования и порядке отнесения к изделиям народных художественных промыслов», «Об утверждении положения о присвоении звания «Народный мастер Югры».

На 2006-2008 гг. разработана подпрограмма «Народные художественные промыслы и ремесла», в которой предусмотрены следующие направления: экспедиционно-исследовательская деятельность, экспозиционно-выставочная, стажировки, переподготовка и повышение квалификации, поддержка центров народных художественных промыслов и ремесел, научно-методическое обеспечение, издательская деятельность.

Значимым направлением в возрождении, сохранении и трансляции народных промыслов является многообразие организационных форм проводимых мероприятий: комплексные экспедиции, научно-практические конференции и семинары, творческие лаборатории и мастер-классы, выставки, фестивали, молодежные форумы искусств. Основой для правильного решения является исследование локальных особенностей промыслов, традиций, исторически сложившихся на территории округа. Практические задачи находятся в прямом соответствии с многогранной научной работой.

Для предотвращения полного исчезновения некоторых художественных ремесел проводятся мероприятия по реконструкции технологий, воссозданию образцов, обучению забытым ремеслам, методическому сопровождению (программа «Забытые ремесла»).

Проводимые мероприятия наметили еще один важнейший раздел перспективного комплексного направления, связанного с собственно художественной проектной идеей, законами переложения традиционных технологий в отрасли современного индивидуального и художественного массового творчества: дизайн, декоративно-прикладное искусство, проектирование костюма и др. Выявлены тенденции при определении подходов к творчеству при создании эксклюзивных изделий, а также сувенирной продукции, малотиражных изделий народного искусства. Собранный научно-исследовательский, практический, методический материал по южнохантыйской вышивке, крапивному ткачеству, вязанию, рыбьей коже открывает перспективу для новой жизни возрожденных технологий и локально выраженных их особенностей в художественном текстиле презентационных проектов, в сценическом костюме.

На территории округа остро стоит вопрос о преемственности, о необходимости использования культурных ценностей народного искусства в педагогике, в художественном творчестве. Также существует проблема решения вопросов кадрового обеспечения, которая выдвигает на первый план формирование системы образования и комплексного обеспечения всех видов и форм подготовки: курсовое обучение, начальное и среднее профессиональное художественное образование, высшее художественное образование, формы магистерской и аспирантской подготовки специалистов высшей квалификации в области искусствоведения, культурологии.

Профильное направление художественного воспитания и образования располагает широкой перспективой, которая связана с профессиями архитектора, дизайнера, художника декоративно-прикладного искусства, экспозиционера, оформителя театральной сцены, массовых зрелищ, методистов системы дополнительного образования. С данным направлением связана деятельность в области музыкального, театрального, хореографического творчества. Их развитие способствует быстрому обновлению творческой среды в городе и округе.

В Ханты-Мансийском автономном округе в 90-е гг. идет становление форм образовательных учреждений в сфере культуры: лицеев, гимназий, школ искусств, Центров искусств, Домов народного творчества, Центров ремесел и др. В молодых городах строятся новые школы искусств, ведутся поиски инновационных программ и форм обучения, введение их в учебный процесс образовательных учреждений культуры. Очевидно стремление предметных комплексов выйти за рамки специализированных задач в диалогическом присоединении этно-педагогики – этнографии - религиозно-мифологической картине мира, археологии - истории искусств - народного искусства. Это расширяет направления исследований во взаимосвязи теоретических положений педагогической теории, их практического применения в образовательном и воспитательном процессе и имеет большие перспективы для художественных специальностей; дизайна, декоративно-прикладного искусства и народных промыслов, проектирования художественных изделий прикладного искусства и народных промыслов, художественной обработки материалов и других направлений. Сложение научных представлений о культурной традиции позволяет сформулировать принципы переложения научного содержания в структуру образовательных и организационно-творческих комплексов системы образования, культуры,

творчества, социального проектирования. Это актуально в частном значении: рекомендациях по использованию материалов исследований при формировании федерального и регионального компонента стандартов образования, так и в общем контексте идей использования материалов в системе дополнительного образования, социокультурной среде. Соединение научного, практического и педагогического процесса возможно при создании некой системы, части которой развиваются на двух принципах: внутреннего совершенствования содержания и взаимного соотнесения задач преемственности.

Сегодня искусство в регионе сохраняет некоторые архетипы и особенности художественных форм прошлого. Вместе с тем, профессиональное, архитектурное и декоративно-прикладное искусство несут в себе черты общероссийских и мировых процессов, происходивших в художественном творчестве.

Чтобы изучать художественное наследие необходимо выделить предмет изучения. Таковым являются типичные черты в формах художественного наследия края, имеющие значение для понимания истоков искусства, его исторических типов, форм проявления на территории Западной Сибири. Предмет изучения связан не только с проблемами происхождения искусства и формирования среды, но также с развитием общих принципов использования традиций искусства в образовании.

На территории округа многие образовательные учреждения работают по стандартам, без введения национально-регионального компонента в учебные планы. Выпускник, не знающий корневых традиционных ремесел, никогда не создаст достойное внимания произведение декоративно-прикладного искусства и не сможет научить других. В настоящее время стоят остро и другие вопросы. Где в округе будут работать выпускники? Кто будущие работодатели? В большинстве случаев студенты не имеют представления о своей будущей специальности.

Изучение искусства выдвигает на первый план вопросы содержания, структуры, самобытности и комплексности культурных и образовательных идей. Понятие «художественные традиции региона» охватывает широкий круг явлений. Основой своеобразия являются художественно-эстетический опыт народов.

Через «Центр народных художественных промыслов и ремесел» и центры ремесел на территории округа, которые в свою очередь осуществляют тесную связь с Центрами национальных культур, студиями возможно связать проблему изучения и творчества на основе аутентичного этнического наследия. Аналитическим органом направления выступает Художественно-экспертый совет ЦНХПиР, основные функции которого – формирование научных, учебных, методических задач через работу по оценке качества выполненных изделий и формирование предложений по комплексу мер для повышения творческого уровня мастеров народного и декоративно-прикладного искусства. Особое внимание обращено на проблему использования народного аутентичного наследия в целях создания организационно выразительной современной среды. Диапазон творчества мастеров народных промыслов распространен от изделий сувенирной продукции до музейных коллекций.

Проблема использования собранного научного, методического, практического материала может решаться различным способом. Для этого необходимо сосредоточиться на введении полевых и методически осмысленных материалов в учебный процесс в школе, вузе, среднем профессиональном образовании.

Стандарты образования включают в себя региональный компонент, который может находиться в нескольких разделах стандарта образования.

1. Спецкурсы по выбору.
2. Факультативы.
3. Курсы специализации.
4. Как материал в федеральном компоненте, поясняющий проблематику общих федеральных образовательных программ.

Региональное содержание может быть представлено в семестровых заданиях, курсовых работах (теоретического и практического характера), дипломном проектировании.

Формирование образовательной системы в сфере художественных ремесел и содержание учебной деятельности должно строиться на принципах сохранения национального культурного и художественного наследия народов округа. Содержание вводимого материала должно быть посвящено особенностям мировоззрения, семантики (культурология, философия, психология), этническим источникам (этнология, культурология), структуре мифологических конструкций их знаковым выражениям, принципам художественной организации декора, обработке материалов, инструментам, законам пластики формы, принципам взаимосвязи декора и формы, современной интерпретации законов народного искусства, ДПИ, художественному проектированию.

Учреждения дополнительного образования (школы искусств, художественные школы, студии), дошкольные учреждения могут внедрять стандарты самых разных специальностей. Такой опыт есть на территории округа (г.Мегион, п.Саранпауль Березовского района) и в других регионах.

В образовательном процессе целесообразно соединить художественно-академические, теоретические, организационно-творческие, специальности и специализации, а также реализовать принцип «обучение через исследование», где процесс подготовки должен строиться на изучении музейных и архивных материалов, проведении полевых экспедиций.

Таким образом, сформированные программы на основе комплексности культурных и художественных традиций, в том числе и народных художественных промыслов Югры, объединят в себе три компонента: содержание учебного материала, методы и технологию обучения. Эти компоненты неразрывно связаны друг с другом и образуют единую обучающую систему, позволяющую реализовать процесс обучения, развития и самообразования личности при изучении художественной культуры Югры.

Литература

1. Материалы IV Международного фестиваля ремесел финно-угорских народов «Югра 2006». 1-8 июня 2006. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2007. – 84с.
2. Югра 2004. Дневник III Международного фестиваля ремесел финно-угорских народов «Югра-2004», 10-24 июня 2004 г. Фотоальбом.Ханты-Мансийск: ОАО ХМАО «Информационно-издательский центр», 2005.-52с.
3. Народные художественные промыслы Югры / Авт.-сост. О. Д. Бубновене; Ред. А. А. Богордаева; Учреждение Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел». – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2005. -20 с.
4. Центр народных художественных промыслов и ремесел (проекты, методы, результаты) / А. А. Богордаева, О. Д. Бубновене, Е. С. Минеева. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2007. – 24 с.

Бубновене Ольга Дмитриевна, директор Учреждения Ханты-Мансийского автономного округа-Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел», г. Ханты-Мансийск

О.Д.Бубновене

ОБРЕТЕНИЕ ПРОШЛОГО. НАРОДНОЕ ИСКУССТВО ЮГРЫ – ПРОБЛЕМЫ И ПУТИ ЕГО СОХРАНЕНИЯ

Народное искусство коренных жителей Югры – рыбаков, охотников, оленеводов – было тесно связано с хозяйственной жизнью, бытовым укладом и традиционным мировоззрением. Оно отражает богатый духовный мир народов ханты, манси, лесных ненцев, его связь с окружающей природой. Символы, используемые в народном искусстве – живая реальность, и по сей день они священны: велико их психологическое воздействие на воспитание и сохранение духовного опыта. В большей степени промыслы северных народов за редким исключением существуют в форме домашних ремесел и сохраняют характер внутрисемейного употребления. Определенное взаимовлияние произошло в отношениях с коми-ижемцами и ненцами, занятыми оленеводством. Последние привнесли в край диалектологические нюансы, а ханты «поделились» секретами хозяйственного уклада. Наряду с аутентичными промыслами и ремеслами с XVI в. существует производство изделий русскими, присутствие которых было связано с обустройством ямщицкого пути в Мангазею. Этот пласт традиции называют старожильческой культурой.

Для определения перспектив развития ремесленного движения важно определить три составные части процесса возрождения народного искусства Югры: определить своеобразие в характере художественного наследия; обозначить основные художественно-организационные проблемы возрождения ремесленного движения; сформировать культурно-образовательную концепцию.

1. Своеобразие традиционного искусства народов Югры.

На территории Ханты-Мансийского автономного округа – Югры не сложилось сети предприятий народных художественных промыслов как в других областях России в силу традиционности уклада жизни, в котором основное место отведено занятиям оленеводством и рыболовством. В 30-х гг. прошлого столетия действовали артели по выпуску гончарной продукции (п. Кирпичный Ханты-Мансийского р-на), кружевоплетение (п. Березово), изготовление бондарной продукции (повсеместно). Зачастую артели были организованы и развивались ссыльными из других регионов России. В изделиях мастера сохраняли характерные особенности технологического процесса, формообразования, декорирования того места, откуда были сосланы.

На основе исследований, в том числе научных и экспедиционных, проводимых Центром ремесел Департамента культуры ХМАО, также анализа современного состояния художественных занятий становится понятной общая картина ремесленного искусства. Значительное развитие у коренного населения округа получила обработка бересты. Это один из наиболее ярких промыслов. Сохранились устойчивые традиции в технологиях формообразовании и декорирования изделий, характере орнаментации. Изделия из бересты разделяют по названиям рек: казымская, ваховская, аганская, юганская, тромъеганская береста и др. Общим для берестяного изделия является некоторые элементы технологии сборки и получение узора способом выскабливания (в казымской бересте добавлена раскраска). Русские и коми раньше также использовали бересту для изготовления домашней утвари, но в настоящее время этот промысел фактически угас.

В среде русского и коми населения широко практикуется резьба по дереву. К сожалению, у хантов и манси этот вид ремесла постепенно исчезает,

сохраняясь лишь в мелкой пластике, связанной с изготовлением детских игрушек. Традиционные хантыйские и мансийские изделия из дерева показывают удивительную красоту стилистически тонкого искусства, в основе которого лежит свойственная для финно-угорского мира общая утонченность силуэта, умение завершить движение общей массы тонко проработанным элементом. Работа с берестой, деревом, мехом, костью, рыбьей кожей, и др. несут в себе глубокий отпечаток архаики. Для изделий из меха характерна апликативность, обусловленная с одной стороны четкостью визуальной функции (узнавания родовой и семейной принадлежности), а с другой особенностью материала (цельностью меховой пластины) и технологией декорирования: врезки узора в фон.

К числу востребованных относится традиционное ткачество, которое ранее было распространено у хантов, манси, русских, коми. В русских деревнях еще сохраняются ткацкие станы и тканые половики (дорожки), однако процесс воспроизведения, как самой технологии ткачества, так и изделий постепенно забывается. Среди коренного населения сохранились приемы тканья и ткачества на берде (лесные ненцы, коми), вилке и дощечках (ханты, манси, коми) поясов и подвязок для зимней обуви. Художественная обработка текстиля развита у хантов и манси и связана в первую очередь с изготовлением традиционной одежды и кукол. Ткачество из крапивы и вышивка шерстяными нитями у южных групп коренных народов исчезла в конце XIX – начале XX в. В настоящее время сотрудниками Центра ремесел восстановлены все приемы вышивки, крой мужской и женской одежды. Изготовление традиционной вышитой одежды практикуется мастерами Кондинского района и г. Урая. Вышивка и плетение бисером также относится к наиболее распространенным художественным промыслам. На территории Югры эти направления известны у хантов и манси повсеместно, но при этом для каждой локальной группы характерны свои приемы и определенный набор изделий из бисера. Для восточной группы ханты характерна вышивка платьев и зимних суконных сахов (шуб). Северные ханты, в отличии от других групп, для украшения одежды используют в большей мере аппликацию из тканей.

Другие промыслы имели узколокальное бытование. Русское гончарство Ханты-Мансийского района угасло в 80-е годы XX в. У северных групп ханты и манси практикуется обработка ровдуги, рыбьей кожи. У северных и восточных ханты сохраняется традиционная обработка кости, плетение из корней кедра и травы. Северные ханты и коми продолжают сохранять локальные традиции в вязании шерстяными нитками.

2. Проблема содержания деятельности по формированию источниковой базы ремесленного опыта. Сохранение традиционного искусства Югры возможно при решении ряда проблем содержания и управления: создания источниковой базы на основе систематизации музейных, архивных, литературных, полевых данных; планирование социокультурных задач (встроенности) в потребности современного общества (среда образования, работа с инвалидами, поддержка мелкотоварного производителя, переобучение населения и др.); практические шаги по сохранению образа и технологии изделий, воссозданию забытых и утраченных ремесел, костюмных комплексов, ткачества, литья и др.; создание технологического и методического комплексов для целей образования и просвещения и введение материалов исследований в различные уровни образовательной системы; формирование комплекса нормативных документов, закона о ремеслах, решение вопросов предпринимательства.

На территории округа остро стоит вопрос о преемственности, о необходимости использования культурных ценностей народного искусства в педагогике, в художественном творчестве и ряде других областей. Также существует проблема решения вопросов кадрового обеспечения, которая выдвигает на первый план формирование системы образования и комплексного обеспечения всех видов и форм подготовки: курсовое обучение, начальное и среднее профессиональное художественное образование, высшее художественное образование, формы магистерской и аспирантской подготовки специалистов высшей квалификации в области искусствоведения, культурологии.

Профильное направление художественного воспитания и образования располагает широкой перспективой, которая связана с профессиями архитектора, дизайнера, художника декоративно-прикладного искусства, экспозиционера, оформителя театральной сцены, массовых зрелищ, методистов системы дополнительного образования. С данным направлением связана деятельность в области музыкального, театрального, хореографического творчества. Их развитие способствует быстрому обновлению творческой среды в городе и округе.

В Ханты-Мансийском автономном округе в 90-е гг. идет становление форм образовательных учреждений в сфере культуры: лицеев, гимназий, школ искусств, Центров искусств, Домов народного творчества, Центров ремесел и др. В молодых городах строятся новые школы искусств, ведутся поиски инновационных программ и форм обучения, а также введение их в учебный процесс образовательных учреждений культуры. Очевидно стремление предметных комплексов выйти за рамки специализированных задач в диалогическом присоединении этнопедагогика – этнография - религиозно-мифологическая картина мира, археология - история искусств - народное искусство. Это расширяет направления исследований во взаимосвязи теоретических положений педагогической теории, их практического применения в образовательном и воспитательном процессе и имеет большие перспективы для художественных специальностей; дизайна, декоративно-прикладного искусства и народных промыслов, проектирования художественных изделий прикладного искусства и народных промыслов, художественной обработки материалов и других направлений. Сложение научных представлений о культурной традиции позволяет сформулировать принципы переложения научного содержания в структуру образовательных и организационно-творческих комплексов системы образования, культуры, творчества, социального проектирования. Это актуально в частном значении: рекомендациях по использованию материалов исследований при формировании федерального и регионального компонента стандартов образования, так и в общем контексте идей использования материалов в системе дополнительного образования, социокультурной среде. Соединение научного, практического и педагогического процесса возможно при создании некой системы, части которой развиваются на двух принципах: внутреннего совершенствования содержания и взаимного соотнесения задач преемственности.

Сегодня искусство в регионе сохраняет некоторые архетипы и особенности художественных форм прошлого. Вместе с тем, профессиональное, архитектурное, декоративно-прикладное искусство несут в себе черты общероссийских и мировых отражений процессов искусства.

Чтобы изучать художественное наследие необходимо выделить предмет изучения. Таковым являются типические условия в формах художественного наследия края, имеющего значение для понимания истоков искусства, его исторических типов, форм проявления на территории Западной Сибири. Предмет изучения связан не только с проблемами происхождения искусства и

формирования среды, но также с развитием общих принципов использования традиций искусства в образовании.

На территории округа многие образовательные учреждения в культуре работают по стандартам, без введения национально-регионального компонента в учебные планы. Выпускник художественных дисциплин, не знающий корневых традиционных ремесел никогда не создаст достойное вниманию произведение декоративно-прикладного искусства и не сможет научить других. В настоящее время стоят остро и другие вопросы. Где в округе будут работать ваши выпускники? Кто будущие работодатели? В большинстве случаев студенты не имеют представления о своей будущей специальности.

Изучение искусства выдвигает на первый план вопросы содержания, структуры, самобытности и комплексности культурных и образовательных идей. Понятие «художественные традиции региона» охватывает широкий круг явлений. Основой своеобразия являются художественно-эстетический опыт народов.

Через «Центр народных художественных промыслов и ремесел» и центры ремесел на территории округа, которые в свою очередь осуществляют тесную связь с Центрами национальных культур, студиями возможно связать проблему изучения и творчества на основе аутентичного этнического наследия. Аналитическим и организационным центром выступает Художественно-экспертый совет ЦНХПиР, в основные функции которых входят – формирование научных, учебных, методических задач через работу по оценке качества выполненных изделий и формирование предложений по комплексу мер для повышения творческого уровня мастеров народного и декоративно-прикладного искусства. Особое внимание обращено на проблему использования народного аутентичного наследия в целях создания организационно выразительной современной среды. Диапазон творчества мастеров народных промыслов распространен от изделий сувенирной продукции до музейных коллекций.

Проблема использования собранного научного, методического, практического материала может решаться. Для этого необходимо сосредоточиться на введении их в учебный процесс в школе, вузе, среднем профессиональном образовании.

Стандарты образования включают в себя региональный компонент, который может находиться в нескольких разделах стандарта образования.

1. Спецкурсы по выбору.
2. Факультативы.
3. Курсы специализации.
4. Как материал (пример) в Федеральном компоненте, поясняющий проблематику общих Федеральных вопросов.

Формы регионального содержания могут быть представлены в семестровых заданиях, курсовых работах (теоретического и практического характера), дипломном проектировании.

Формирование образовательной системы в сфере художественных ремесел и содержание учебной деятельности должно строиться на принципах сохранения национального культурного и художественного наследия народов округа.

Содержание вводимого материала должно быть посвящено особенностям мировоззрения, семантики (культурология, философия, психология), этническим источникам (этнология, культурология), структуре мифологических конструкций их знаковом выражением, принципам художественной организации декора, обработке материалов, инструментам, законам пластики формы, принципам взаимосвязи декора и формы – современной интерпретации законов народного искусства, ДПИ, художественном проектировании.

Учреждения дополнительного образования (школы искусств, художественные школы, студии), дошкольные учреждения могут внедрять стандарты самых разных специальностей. Опыт есть на территории округа (г.Мегион, п.Саранпауль Березовского района) и в других регионах.

В такой постановке задач изучение художественного наследия способствует теоретическому и практическому освоению отдельных вопросов. Важно видеть исторические закономерности художественной формы, рождающие особый пластический образ в искусстве наследников славян, финно-угров, тюрок. Важно раскрыть содержание народного и декоративно-прикладного искусства, как, например, текстиля, резного дерева, керамики, художественного металла, кости и т.д.

При создании такой системы целесообразно обеспечить два рода условий: соотношение художественно-академических, теоретических, организационно-творческих, специальностей и специализаций, а также реализовать принцип «обучение через исследование», где процесс подготовки должен строиться на изучении музейных и архивных материалов, проведении полевых экспедиций и других формах исследования.

Таким образом, сформированные программы на основе комплексности культурных и художественных традиций, в том числе и народных художественных промыслов Югры объединят в себе три компонента: содержание учебного материала, методы и технологию обучения. Эти компоненты неразрывно связаны друг с другом и образуют единую обучающую систему, позволяющую реализовать процесс обучения, развития и самообразования личности при изучении художественной культуры Югры.

Задачи возрождения утраченных, восстановление забытых технологий и способов создания изделий народного искусства определяет работу Центра народных художественных промыслов и ремесел с мастерами, учеными, специалистами, учреждениями и организациями, работающими в данной сфере.

Стало значимым и важным принятие Закона «Онародных художественных промыслах и ремеслах в Ханты-Мансийском автономном округе - Югре», Постановлений Правительства Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «О создании Художественно-экспертного совета по народным художественным промыслам Ханты-Мансийского автономного округа – Югры», «О местах традиционного бытования народных художественных промыслов на территории Ханты-Мансийского автономного округа – Югры и порядке их отнесения». Находится на согласовании Постановление Правительства «Об утверждении Положения о присвоении почетного звания «Мастер народных художественных промыслов Ханты-Мансийского автономного округа – Югры».

Яркое, самобытное прикладное искусство коренных жителей Югры – это визитная карточка не только нашего округа, но и страны. Оно отражает богатый духовный мир народов ханты и манси, его тесную связь с окружающей природой. Местные этнические и национальные истоки народного искусства уходят в глубокую древность.

В сфере народных художественных промыслов и ремесел занято около 2 тыс. человек. Всего в Ханты-Мансийском округе работают 24 организации: центры народных художественных промыслов и ремесел, центры национальных культур, предприятия промыслов. Собранный научно-исследовательский, практический, методический материал открывает перспективу новой жизни в возрождении малоизученных, утраченных традиционных технологий художественных ремесел коренных народов. Усилиями мастеров возродились утраченное искусство южнохантыйской, мансийской вышивки, выделка рыбьих

кож и выполнение изделий из нее. Развиваются традиционные промыслы бересты в исторически сложившихся местах бытования, меховая мозаика, плетение из корня кедра и пихты, национальная одежда.

Для популяризации народного и декоративно-прикладного искусства на территории округа постоянно организуются тематические, событийные, персональные, передвижные выставки. Мастера принимают участие в региональных, всероссийских, международных выставках, ярмарках и фестивалях. Для совершенствования мастерства, поддержки и сохранения промыслов и ремесел ежегодными стали научно-практические конференции, семинары и творческие лаборатории. За период 2004 г. было проведено 63 мастер-класса, в которых приняло участие около 800 мастеров и педагогов дополнительного образования. Важнейшими мероприятиями стали Международные фестивали ремесел финно-угорских народов. Приоритетным направлением является проведение мероприятий, направленных на детско-юношескую аудиторию, с целью трансляции традиционных технологий, а также приобретения умения и навыков в художественных ремеслах.

Успешно на территории округа реализуются востребованные и актуальные проекты для молодежной аудитории, позволяющие говорить о заинтересованности молодежи и преемственности поколений. Не менее важным аспектом является реализация новой программы для людей с ограниченными возможностями здоровья.

Главный результат инновационных процессов в сфере народных художественных промыслов – сохранение традиций как живой формы народного искусства сегодняшнего дня, создание благоприятной среды для социально-культурной активности различных слоев населения.

Бубновене Ольга Дмитриевна, директор Учреждения Ханты-Мансийского автономного округа-Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел», г. Ханты-Мансийск

М.С. Зотин

ПРИВАТНОЕ ПРОСТРАНСТВО В ЖИВОПИСИ УРАЛА КОНЦА 1950 – 1960-х ГОДОВ

Тема частной жизни, повседневного существования человека стала изучаться преимущественно в XX веке. И это не случайно, ведь XX век необычайно насыщен войнами и катастрофами, эстетическими и политическими революциями, научными открытиями, переворачивающими картину мира и делающими человечество сильнее, а «простого» человека беспомощнее. Небывалые трансформации, давление, дискомфорт, который испытывает человек как извне, так и изнутри, не может не привлекать внимание учёных и художников, как и неприятие реальности, вызывающее феномены коллективной мечты или конфликты сознания и подсознания.

Собственно-приватному пространству в живописи Урала и посвящено настоящее исследование. Основу материала составляет живопись кон. 1950–1960-х гг. Свердловской, Тюменской, Пермской, Курганской, Челябинской и Оренбургской областей, а также Башкирской АССР (зона Урал социалистический). Частная жизнь «маленького» человека столь бурной эпохи осмыслялась и осмысляется

философами, социологами, психологами, историками и т.д., но в чем же особенность и преимущества анализа ее в искусстве? Что нового может дать искусствоведение в осмыслении этой проблемы?

Искусство, будучи вплетенным в ткань культуры, – одна из духовных сфер, которая не просто «вбирает», а *наглядно* сплавляет в единое целое частное и общественное, публичное и интимное, индивидуальное и общее (коллективное), субъективное и объективное, публичное и приватное, «высокие» и «низкие» сферы деятельности. При этом художник приоткрывает, эстетически преобразовывая то, чего не следует касаться по моральным соображениям в обычной жизни, так как повседневность зачастую все же связана с "очевидностью", "банальностью" и даже - "пошлостью". Благодаря эстетизации предмет исследования самым естественным и органичным образом предстаёт именно в искусстве. В силу этой же «очевидности» и «банальности» предмет трудноуловим, поскольку в жизни большая часть действий осуществляется неосознанно, согласно и определенным штампам, и скрытым мотивам. Поэтому для того чтобы встретиться с обыденностью, нужно обратиться к живописи или поэзии. Но наряду с моделированием типичных образов, наглядно воплощающих мировоззрение эпохи, творческий процесс – это выход за различного рода границы. В художественном произведении приоткрывается невидимое, невозможное, тайное, в том числе и внутренний мир автора. В этом основная ценность и сложность изучения предмета искусства, а также сила его эстетического воздействия. При этом приватное осмысляется как быт, обыденность, повседневное. Нам кажется, что центральное понятие выходит за рамки повседневности и только лишь наиболее полно реализует себя в ней. Повседневность и приватность связаны, но не тождественны, так как самые сокровенные, уникальные переживания «простого» человека – это не столько быт, сколько бытие.

Приватное пространство может быть представлено в живописи через тему (*что* изображено) и через раскрытие (*как* изображено). Конечно, существуют определенные стили, жанры, которые в большей степени, чем все остальные, направлены на приоткрытие приватного пространства. Традиционный реализм ориентирован на моделирование социального типа с типичным интимным пространством. Это помогает реконструировать материальную структуру нашего предмета, но осложняет проникновение во «внутренние движения души», так как индивидуальные особенности нивелируются. Импрессионисты наслаждаются изменчивостью, мимолётностью, чувственной красотой повседневной действительности. Романтизм погружен во внутренний мир человека. В символизме привычные вещи отсылают к постижению вневременных тайн бытия, а в модерне художник субъективно «творит» приватное пространство модели, мягко преобразовывая повседневность.

Допустимо выстроить аналогичную градацию жанров. В первую очередь рассмотрению подлежит портрет, автопортрет как модель телесного и духовного «Я», тем более что данный жанр – это «...общение с самим собой, внутренний диалог. Это даёт основание рассматривать автопортрет как жанр изобразительного творчества, аналогичный исповедально-лирическому жанру в поэзии». Портрет же, независимо от художественного языка, есть проникновение в личное пространство человека и, мало того, его показ на выставке равен опубличиванию.

Немаловажное значение имеет семейно-бытовая тема, которая включает в себя образы родного дома, детства, семьи и близких. Предметно-пространственная среда частного интерьера представляет интерес в силу

идентификации с территорией и вещами – отношением к определенному месту или вещи, как к самому себе, как к «удлинению» самого себя.

Сюжеты рождения и смерти как самых сокровенных возможностей.

Натюрморт более опосредованно, в зависимости от формы, цвета, среды и семантики вещи содержит возможность открытия персонального бытия, так же как и пейзаж, либо напрямую включающий человека близкого природе и освобождённого от социума, либо присутствующего в виде субъективного художественного языка.

Каждая культура, эпоха содержат своё понимание приватности и баланс приватного и публичного, что отражается на иерархии жанров и пластических тенденций. К примеру, в тоталитарных обществах присутствует дисбаланс в сторону публичности в ущерб частной жизни. Именно поэтому бытовой жанр и пейзаж занимают значительно более низкое положение по сравнению с героико-революционной тематикой. Понятие того, что должно быть открытым, а что не должно быть исторически менялось. К примеру, как указывает философ, исследователь дихотомии приватное / публичное в тоталитарных обществах, Х. Арендт, «работа» («труд») в Римской республике был обусловлен необходимостью, а значит, относился к приватной сфере. В советском искусстве человек трудящийся героизируется.

Тема частной жизни всегда присутствовала так или иначе в искусстве, только раскрывались различные грани и её восприятие. Попробуем проследить доминирующие тенденции в живописи Урала, учитывая социально-исторический и мировоззренческий аспекты.

Культурная жизнь уральских городов развивалась медленно. Несмотря на то, что в начале XX века появляются художественные объединения и организуются первые художественные выставки, многие исследователи все же отмечают в целом невысокий уровень профессионализма и художественной активности, как и небольшое количество людей искусства. Профессиональное искусство начинает формироваться в уральских городах в основном в 1920–е гг.

В первые два десятилетия XX века наряду с реалистическими тенденциями в искусстве сосуществуют футуризм, супрематизм, другие левые течения. К примеру, авангард в Перми представлял футурист, поэт, авиатор В.В. Каменский, организовавший в 1912 выставку произведений близких ему мастеров. В Башкирии определённое влияние на изобразительное искусство оказал Д.Д. Бурлюк, участвовавший в выставках Уфимского художественного кружка в 1915 – 1917 гг. Разнообразию стилистических тенденций адекватно соответствует разнообразие форм моделирования приватного пространства в живописи.

Художник революционного времени – фигура публичная, он воспевает новую будущую реальность, ему отводится свое важное место в создании нового мира, в воспитании нового человека, в отличие от 1960-х, когда общение художника и зрителя, художника и модели становится более интимным.

В период революции утверждается новый строй, новая действительность, новые ценности, стираются границы между частным и общественным, женским и мужским под напором устремлённости в будущее и упоением создания нового мира с новыми законами. И вообще XX-й как ни какой другой показал подвижность границ между смыслом и бессмыслицей, хорошим и плохим вкусом, высоким и низким, между искусством и жизнью.

В 1930 гг. в нашей стране устанавливается «усредненное типовое советское пространство», которое обладает четкими границами и структурой, иерархией, централизацией. Выше перечисленные черты характеры как для

пространства страны в целом и отдельных регионов, так и для приватного пространства «маленького» человека. В художественной жизни это выражается в оформлении социалистического реализма и однородностью процессов, происходящих в центре и на периферии. Но провинциальная культура специфична в силу этнического, географического факторов, характеризуется инертностью и замкнутостью по сравнению с Москвой и Ленинградом, отсутствием творческой подвижности особенно до 1960-х гг. В период сталинизма частные интересы приносятся в жертву общественным. Государство активно вмешивается в частную жизнь, требует от человека полной открытости, самоотверженности и акта исповеди.

В период Великой отечественной войны происходят значительные изменения в жизни страны: часть художников уходит на фронт, непосредственное влияние на культурную среду Урала оказали годы эвакуации. Искусство выполняет воодушевляющую, консолидирующую теперь уже на выживание и борьбу с врагом, а не с существующей реальностью задачу. Героическая и трагическая тема войны звучит и в последующие десятилетия в диапазоне от документальной фиксации событий и создания символических, обобщенных образов до воплощения глубоко переживаемой личной драмы.

В 1940 – 50-е гг. в суровое послевоенное время, в определённом смысле происходит расцвет бытового жанра, помимо чисто идеологических работ получает развитие тема частной жизни, сентиментальных зачастую иллюстративных сюжетов, популярность приобретают обычные типичные персонажи. Искусство повседневности консолидирует, убеждая, что «Я» сталкивается с такими же типизированным диапазоном проблем, что и многие «Другие», живет в том же пространстве, тем же образом жизни. Сфере приватного в живописи соответствуют поверхностные взаимодействия персонажей, художника и модели, произведения и зрителя, незначительная индивидуализация, рациональность, понятность, разумность, предсказуемость, главная форма активности – труд, отсутствие сомнений в объективности существования форм предметов и пространства. Данные визуальные образы позволяют идентифицировать себя, хоть как-то обнаружить, зафиксировать и не раствориться в том самом «усредненном типовом советском пространстве».

Со второй пол. 1950-х гг., в фазе деканонизации «происходит прогрессирующая эрозия соцреализма». Разрушается сакральная сфера, человек из мира иллюзий возвращается в мир повседневности, рациональное утверждается над иррациональным, чтобы вновь, но в ином виде уйти в иррациональное, творчески трансформируя повседневность, приоткрыть сокровенное.

В конце 50 - начале 60-х на Урал вернулись многие выпускники ленинградских и московских художественных вузов. Вместе с выпускниками уральских училищ они составили ряд мастеров нового поколения. В период «оттепели» ослабляется контроль над личностью со стороны государства, намечаются тенденции ухода в частную жизнь и роста художественного мастерства. Активизируется духовная жизнь и увеличивается творческая мобильность художников.

Характерны для этих лет неореалистические тенденции в виде "сурового стиля" как одного из доминирующих направлений с его монументализмом, романтизацией и героизацией будней. В 1960-х живопись ставит больше вопросов, становится более диалогичной, а значит интимной, даже повседневные сюжеты приобретают философскую глубину, отмечается нарастание психологизма и субъективной составляющей, преобладание чувств, видений, настроений.

Однако «официальная» живопись остаётся по преимуществу типизированной, так же как часть художников остаются верны традиционному реализму, а часть осуществляет более смелые экспериментальные поиски. Художников все больше притягивает стремление выражения глубоко личностного восприятия действительности. Усложняется пластическая проработка и расширяется тематика: художники черпают сюжеты и стилистику из мифологии, эпоса, фольклорного примитива, сакрального искусства, этнических мотивов, обращаются к мировому художественному наследию. Параллельно с официально признанным искусством начал формироваться поздний андеграунд.

Меняющийся хоть и робко обогащающийся язык искусства этого периода позволяет переводить неповседневный, трансцендентный опыт в чувственную форму, поэтому становится возможным приоткрыть приватное пространство во всей его полноте. Глубоко уникальные индивидуальные движения души требуют особых средств для выражения.

Обозначенные наиболее общие тенденции не исключают существование талантливых художников, чей зачастую непростой творческий путь можно охарактеризовать как «вне быта», «вне времени» или «вопреки всему». Искусство для которых – не средство самовыражения или самоутверждения, а притягательная высшая сила, которой художник подчиняется и служит, в творчестве которых в визуальной и биографической форме сливается воедино противоположное: частное/ общественное, приватное / публичное и т.д.

Зотин Михаил Сергеевич, аспирант/ассистент кафедры Дизайна, графики и начертательной геометрии Пермского государственного технического университета.
614600 г. Пермь, Комсомольский проспект, 29
т. 8 902 809 95 79 (моб.); (3422) 198- 18, 198–075 (раб.)

А.В. Коробейников

ЭЛЕКТРОННЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ИСТОРИКО-АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ

В условиях уплотнения информационного поля электронные ресурсы становятся не только материальной основой для хранения и передачи духовного наследия народа, но и приобретают вид полноценных учебных пособий. Сотрудники журнала "Иднакар" осуществляют исторические исследования и публикуют большой объём информации как в электронном виде, так и на традиционных носителях (см. личные страницы членов редколлегии на сайте www.idnakar.ru). Многие из них являются членами международных научных сообществ и преподавателями высших учебных заведений. Их научный и преподавательский опыт показал, что молодые люди, студенты, которые составляют целевую аудиторию краеведческой литературы, в массе своей имеют компьютеры и ориентированы на получение информации преимущественно с электронных носителей. Именно электронные носители (диски, сеть интернет) позволяют получать искомые данные с минимальными затратами времени и средств. В то же время, в фондах библиотек Удмуртии, в том числе в фонде Национальной библиотеки УР имеются считанные экземпляры книг по краеведению, которые были написаны авторами до середины XX века, а более ранние издания вообще отсутствуют. Тем не менее, авторами прошлого были

написаны и опубликованы действительно классические и чрезвычайно информативные работы по истории Удмуртии и по этнографии удмуртов. Таким образом, доступ к познавательной и обучающей краеведческой литературе досоветского периода для детей и юношества нашей республике был затруднён.

В целях обеспечения доступа молодёжи и педагогов (особенно сельских) к дореволюционной краеведческой литературе, как материальному носителю культурной памяти удмуртского народа, нами, по собственной инициативе было подготовлены электронные издания: более 400 книг и статей XVIII-XIX вв., которые содержат фиксации бытовых. культурных реалий, идеологических установок и мифологической картины мира этноса. К настоящему времени вышли в свет несколько дисков из планируемого состава библиотеки, каждый из которых содержит помимо аналитических публикаций этнографов и археологов сотни страниц записей аутентичного фольклора, карт и схем. Целевой аудиторией наших электронных изданий является в первую очередь студенчество, ориентированное на поиск и использование именно электронных источников. Издания предлагаются для самостоятельного использования студентами, изучающими курсы археологии, этнографии, этнической истории, а также русской литературы XIX века и журналистики. Кроме того, предлагаемые информационные структуры могут быть использованы педагогами дополнительного образования. Все наши издания прошли государственную экспертизу в Министерстве образования РФ и зарегистрированы в Единой системе программной документации РФ.

1. *Коробейников А.В., Чураков В.С.* Православные священники об удмуртах: аннотированная хрестоматия. Информационная структура. [Электронный ресурс] –Ижевск: "Удмуртский университет", 2007.-1 электрон. опт. диск (CD-ROM; 420 Mb)- Загл. с экрана+Рекламно-техническое описание и содержание информационной структуры.-24 с. ISBN 978-5-7029-0364-4

Данная информационная структура представляет собой полнотекстовую библиотеку, состоящую из отсканированных текстов преимущественно XIX века. Отобранные тексты объединены по тематическому признаку по двум параметрам: во-первых, все они описывают представителей одного этноса - удмуртов, а во-вторых, большинство из представленных текстов вышли из под пера священнослужителей Русской Православной церкви. Означенная тематическая направленность обусловлена с одной стороны тем, что авторы предлагаемого продукта проживают в Удмуртской республике и много лет занимаются изучением истории местного населения, а с другой стороны православные авторы весьма специфичны по многим своим свойствам. Достаточно сказать, что в дореволюционный период нередко церковнослужитель был не только одним из немногих грамотных на несколько удмуртских деревень, но, пожалуй, единственным человеком, у которого был мотив фиксировать исчезающие исторические реалии, фольклор, способы народной медицины и т.п. Неслучайно, служителей церкви можно встретить в числе авторов едва ли не каждого дореволюционного сборника статей по этнографии народов России. Разумеется, религиозное мировоззрение накладывало отпечаток не только на выбор тем, которые вызывали интерес авторов- оно проглядывает и в манере изложения.

Данная публикация оказалась полезной студентам многих ВУЗов: нами получены многочисленные письменные отзывы на неё от Эстонии до Японии. Кроме того, работу высоко оценили и учащиеся духовных учебных заведений, также она оказалась востребованной современными приходскими священниками и

миссионерами различных конфессий, которые ведут деятельность среди финно-угорских народов.

2. *Коробейников А. В., Волкова Л.А.* Историк удмуртской земли Н.Г.Первухин. Информационная структура [Электронный ресурс] – Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2007. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM 420 Mb) – Загл. с экрана + Рекламно–техническое описание и содержание информационной структуры. – 16 с. ISBN 978-5-7029-0374-3

Это электронное научное издание по замыслу создателей является информационно-учебным пособием нового типа, использование которого в соответствии с современными информационными технологиями находится в русле национальных проектов по реформированию системы образования и организации широкого доступа к культурному наследию народов России.

Электронный диск содержит не переиздававшиеся ранее работы, отобранные по принципу причастности к деятельности выдающегося историка удмуртской земли, этнографа и археолога Николая Григорьевича Первухина (1850-1889). Читатель имеет возможность не только получить полнотекстовые версии практически всех публикаций учёного, но и ознакомиться с теми оценками, которые давали ему современники.

Основные вехи недолгой научной жизни исследователя были многократно опубликованы. Однако биографические описания, которые содержатся в изданиях справочного характера являются очень краткими. С другой стороны, все более или менее пространные биографические публикации об этом человеке, известные к настоящему времени восходят к некрологам, или являются комментированными цитатами этих некрологов. Исходя из отмеченных обстоятельств мы включили упомянутые энциклопедические статьи и некрологи в состав электронного издания и намеренно избегли пространной характеристики жизни и творчества Н.Г. Первухина, отсылая читателя к более детализированным биобиблиографическим публикациям нашего электронного издания. Здесь же постараемся конспективно изложить собственные мысли относительно путей использования трудов учёного XIX в. в практической деятельности сегодняшнего историка, студента и педагога, и наметить направления поисков доселе неизвестных составляющих его творческого наследия.

Ни у кого не вызывает сомнения ценность фольклорных собраний Н.Г. Первухина: десятки записанных им текстов поставили его в один ряд с известными финно-угроведами и стали образцом для потомков. И здесь современный этнограф и лингвист имеют широкое поле деятельности: во-первых, Н.Г. Первухиным (или, точнее его издателем) были опубликованы во многих случаях лишь русские переводы или пересказы, а записи аутентичного фольклора, о которых упоминают современники до сих пор не обнаружены. Конечно же, опубликованные Первухиным тексты на удмуртском языке были использованы при составлении лингвистического атласа удмуртского языка и послужили источником информации для исследования о процессе заимствования иноязычной лексики удмуртами, но оригинальные тексты в полном составе, возможно, могли бы открыть новые горизонты познания. Во-вторых, современным лингвистам не известны даже следы удмуртско-русского и русско-удмуртского словарей, составленных коллективом Первухина. Поэтому, как фольклорные записи на удмуртском языке, так и материалы к словарю являются ценнейшими источниками, которые зафиксировали языковые состояния северных удмуртов на

рубеже веков. Разумеется, поиск этих документов является самостоятельной задачей для наших современников.

Таким образом, в предлагаемом издании Н.Г. Первухин раскрывается как выдающийся историк-энциклопедист, а его труды в силу широты тематического охвата, значительного объёма использованного полевого материала и завершённости его отделки послужат незаменимым пособием при изучении этнической истории удмуртского народа.

В ноябре 2007 г. презентация изданий, осуществлённых редколлегией журнала "Иднакар" состоялась в Национальном Музее Удмуртии.

Выступившие на презентации ведущие специалисты в области удмуртской этнологии (д.и.н., проф. В.Е. Владыкин) и отечественной истории (д.и.н., проф. А.А. Тронин) отметили, что рассматриваемое издание является первым электронным собранием сочинений выдающегося историка удмуртов Н.Г. Первухина, и вообще является первым электронным биографическим изданием, которое посвящено выдающемуся учёному, из тех, кто работал на территории Удмуртии. Выступившие на презентации отметили, что авторы биографического исследования ввели в научный оборот доселе не используемые источники: письма Н.Г. Первухина, обнаруженные в Государственном архиве Кировской области. В публикуемых письмах Н.Г. Первухин раскрывается не только как оригинальный исследователь, но и как организатор науки в Глазовском уезде Вятской губернии. Отчёт о презентации был помещён в сети интернет (http://diary.ru/~udmnews), а также опубликован в республиканской газете "Удмурт дунне" ("Удмуртский мир":). В декабре 2007 авторы провели презентации своего издания в Глазовском Педуниверситете, Удмуртском Госуниверситете а также в Учебно-методических объединениях учителей-краеведов Глазова и Ижевска. В ходе презентации экземпляры книги были подарены специалистам профильных кафедр и учителям-краеведам, от которых были получены благодарственные отзывы.

В заключение назовём ещё несколько наших электронных изданий, с которыми можно ознакомиться в библиотеках:

Коробейников А.В. Вятско-Камская археология XIX в. Часть I. Информационная структура [Электронный ресурс] –Ижевск: "Удмуртский университет", 2007.-1 электрон. опт. диск (CD-ROM; 420 Mb)- Загл. с экрана+Рекламно-техническое описание и содержание информационной структуры.-12 с. ISBN 978-5-7029-0346-0

Коробейников А.В. Вятско-Камская археология XIX в. Часть II. Информационная структура [Электронный ресурс] –Ижевск: "Удмуртский университет", 2007.-1 электрон. опт. диск (CD-ROM; 420 Mb)- Загл. с экрана+Рекламно-техническое описание и содержание информационной структуры.-12 с. ISBN 978-5-7029-0362-0

Коробейников А.В., Оконникова Т.Т. А.В.Шмидт- один из основателей Прикамской археологии. Информационная структура [Электронный ресурс] – Ижевск: Издательский дом "Удмуртский университет", 2007. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM 420 Mb) – Загл. с экрана + Рекламно–техническое описание и содержание информационной структуры. – 16 с. ISBN 978-5-7029-0380-4

В ближайших планах у нас издание дисков, посвящённых фольклору удмуртов, на завершающей стадии находится диск с метериалами Мултанского процесса, электронное преиздание книги Н.Н. Блинова "Сарапул: историчесий очерк", а также диски с неопубликованными ранее произведениями

Н.Г. Первухина, П.М. Сорокина, Н.И. Курочкина. Таким образом, электронные издания, осуществляемые нашим коллективом, способствуют актуализации коллективной памяти удмуртского народа и служат пропаганде исторических знаний.

Коробейников Алексей Владимирович, издатель научного журнала "Иднакар: методы историко-культурной реконструкции".
426076, Ижевск, Пушкинская, 164-26
alexeika@udm.net, http://udmurt.info/library/korobeynikov/

А.В. Сизова

СОЗДАНИЕ РАЗВИВАЮЩЕЙ СРЕДЫ НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СПЕЦИАЛЬНОЙ КОРРЕКЦИОННОЙ ШКОЛЕ 8 ВИДА.

Термин "развивающая среда" понимается нами, как педагогическая среда ненасильственного воздействия на школьника, при разработке которой учтены основоположения культурологической, аксиологической, личностно ориентированной и др. гуманистических теорий образования, обеспечивающих педагогически целесообразное наращивание физиологических, психических и социальных новообразований за счет освоения внутреннего и внешнего потенциала возможностей ребенка.

Исходя из определения "развивающей среды", и учитывая то, что основной целью в специальных коррекционных заведениях является исправление недостатков общего, речевого, умственного, физического развития, коррекция личности, нравственное и эстетическое воспитание, а также социализация и адаптация учащихся с нарушением интеллекта, включение их в жизнь, трудовую деятельность в условиях современного производства, приходим к следующему пониманию «развивающей среды» в специальных учебных заведениях". "Развивающая среда в специальной коррекционной школе 8-вида" педагогическая среда ненасильственного развития умственно отсталого ребенка, при разработке которой, учтены основные положения гуманистической теории образования, обеспечивающей медико-психолого-педагогическое воздействие, направленное на исправление недостатков общего, речевого, умственного, физического развития, воспитание личности с целью социализации и адаптации ее в современном обществе.

Благоприятные условия для создания развивающей среды в специальных коррекционных учебных заведениях, обеспечиваются на уроках, в частности на уроке изобразительного искусства, где наиболее полно реализуются задачи развития ребенка с нарушением интеллекта.

Моделируя урок изобразительного искусства и его развивающую среду, учитель должен более тщательно разрабатывать диагностический, целевой, содержательный, организационно-методический, коммуникативный, стимулирующе-регулировочный, аналитический аспекты педагогической деятельности.

Покажем на примере уроков рисования, как создается учителем развивающая среда и воспитательное пространство для умственно отсталых детей на уроках изобразительного искусства.

Тема урока "Сказочная птица" (карандаш).

Задачи урока:

- *дидактические* — создать развивающую среду и воспитательное пространство урока, атмосферу сотрудничества, развивать познавательную деятельность учащихся посредством систематического и целенаправленного восприятия формы, строения, положения в пространстве, умение находить в изображаемом существенные признаки, устанавливать сходство и различие в художественных образах птиц, умение соотносить отдельные части изображаемого с целым, продолжить знакомить детей с лучшими произведениями искусства, расширять и уточнять словарный запас детей;

- *коррекционные* развитие аналитико-синтетической деятельности (анализ, сравнение, обобщение) и умения последовательно выполнять задания, коррекция эмоций;

- *воспитательные* - воспитывать любовь к народному эпосу, старинным преданиям, сказкам. Формировать бережное отношение к птицам.

Оборудование урока:

- для учителя: Учебные таблицы "Птицы", репродукции картин художников, фонограмма балета И.Ф. Стравинского "Жар-птица", Н.А. Римский-Корсаков опера "Сказка о царе Салтане", стихотворения А. Толстого, А. Пушкина, Н. Заболотского, бумага, карандаш.

- для учащихся: бумага, карандаш, ластик.

Основное содержание урока

(На классной доске вывешена таблица с изображением птиц. Звучит фонограмма "Голоса лесных птиц").

"Кто изображен на таблице? Послушайте голоса лесных птиц. Нравится вам пение птиц? Птицы помогают сохранять леса, радуют своим пением. Их нужно беречь.

Как красива форма птиц, какие крепкие крылья, поднимают их в небо. Птицы различаются размерами: есть птицы большие и маленькие. Назовите больших по размеру птиц. Назовите маленьких по размеру птиц. Птицы различаются цветом оперения. Есть птицы черного, белого, желтого, зеленого, голубого, розового цветов (учебная таблица с изображением птиц). Вспомните, какого цвета оперение у вороны, попугая, снегиря, синицы, воробья? (Фонограмма с записью птичьих голосов выключается).

Птицы в сказках, народных преданиях наделялись волшебной силой, небывалой красотой. В сказках птицы, как правило, символ света, радости, счастья. Каких сказочных птиц вы знаете? (если дети затрудняются, то рекомендуется зачитать отрывок из сказки, где описывается сказочная птица, например: Курочка-ряба, Золотой петушок, Царевна-лебедь, Гуси-лебеди, Жар-птица и т.д. О какой волшебной птице упоминается в сказке? Каким волшебством обладает эта птица? (предполагаемые ответы: курочка-ряба несла золотые яйца, золотой петушок - предупреждал об опасности, Царевна-лебедь, Жар-птица - умели творить чудеса, гуси-лебеди - переносили людей по воздуху и т.д. Кому помогают птицы в сказках?

В народных преданиях часто упоминается птица Феникс (демонстрируется изображение птицы). Она имеет вид орла и великолепную окраску красно-золотых и огненных тонов. Эта птица живет долго. Умирая, она возрождается вновь.

Очень часто художники изображают птиц на своих картинах, изделиях художественных промыслов. Рассмотрим рисунок В. Серова "Удод". Обратите внимание на особенность оперения головы этой птицы: наличие хохолка. Редкая птица удод, занесена в Красную книгу. Она обитает на юге нашей страны - России.

Далее педагог предлагает поиграть в игру "Мы - птички". (Вновь звучит фонограмма "Голоса лесных птиц"). Детям предлагается встать и повторять за учителем движения. Пластикой собственного тела они передают походку птиц, движение их крыльев во время полета, поклев зерен и т.д. (После физкультминутки дети занимают свои места и учитель продолжает урок).

Рассмотрим картину М. Врубеля "Царевна-лебедь" и послушаем, какие стихи написал А.С. Пушкин об этой сказочной птице. (В процессе чтения стихотворения учитель показывает, как отдельные фрагменты поэтических строк отражены в произведении художника).

За морем царевна есть,
Что не можно глаз отвесть;
Днем свет божий затмевает,
Ночью землю освещает,-
Месяц под косой блестит,
А во лбу звезда горит.
А сама-то величава,
Выступает будто пава;
А как речь-то говорит,
Словно реченька журчит".

(На усмотрение учителя можно использовать и другое стихотворение о Царевне-лебеде, которое написано поэтом Н. Заболоцким). Приведем его.

Сквозь летние сумерки парка
По краю искусственных вод
Красавица, дева, дикарка
Высокая лебедь плывет...
Головка ее шелковиста,
И мантия снега белей,
И дивные два аметиста
Мерцают в глазницах у ней.

На доске написаны слова, например: "поэтичный, величавый, сказочный, грустный, красивый, дикий, дивный, задумчивый, нежный, красочный, холодный, сумрачный, царственный, печальный, радостный". Из слов, представленных на доске, выберите те, которые подходят к сказочному образу лебедя. Учитель вместе с детьми подбирает эпитеты.

Разнообразна форма и окраска фантастических птиц в работах мастеров народных промыслов. На таблице показаны примеры фантастических птиц, созданных мастерами Гжели, Городца, Дымковской слободы. Образы птиц, создаваемые ими, привлекают красотой, точностью линий, сказочностью форм, яркой цветовой окраской.

Мы рассмотрели рисунки птиц, их сказочные и фантастические образы. Нарисуем на листе бумаги карандашом любую сказочную птицу. Для этого, расположите лист так как у меня (горизонтально). В центр листа поместите шаблон тельца птицы и обведите его. Самостоятельно придумайте и нарисуйте карандашом форму крыльев, хвоста сказочной птицы.

Тема урока "Сказочная птица" (гуашь).

Задачи урока:

дидактические - создать развивающую среду и воспитательное про странство урока, атмосферу сотрудничества, развивать познавательную деятельность учащихся посредством систематического и целенаправленного восприятия цвета, формировать умение гармонично сочетать различные от тенки цвета, использовать различные приемы работы кистью, умение нахо дить в изображаемом существенные признаки, устанавливать сходство и различие в художественных образах птиц, продолжить знакомить детей с лучшими произведениями искусства, расширение и уточнение словарного запаса детей;

- *коррекционные* развитие аналитико-синтетической деятельности (анализ, сравнение, обобщение) на материале цвето-тоновых различий,

умение последовательно выполнять задания, коррекция эмоции; коррекция недостатков цветовосприятия учащихся и развитие их сенсорных способностей.

- *воспитательные* воспитывать аккуратность при работе с красками.

Оборудование урока:

- для учителя: учебные таблицы "Оттенки хроматических цветов", "Ахроматические цвета", "Птицы (акварель)", раздаточный материал, ре продукции картин художников, для учащихся: бумага, гуашевые краски, карандаш, кисть, баночка для воды, тряпочки для кисти, палитра.

Основное содержание урока

На доске вывешены репродукции произведений следующих художников М. Врубель "Царевна-лебедь", Л. Бакст "Эскиз костюма "Жар-птица", И.Я Билибин "Жар-птица".

"Создавая сказочный образ птицы, художник М. Врубель использовал различные оттенки белого, серого, голубого, синего, фиолетового (учитель указкой на репродукции показывает оттенки называемых цветов).

Театральный художник Л. Бакст нарисовал эскиз костюма "Жар-птица", используя сочетание красного, оранжевого, черного, серого и белого цветов (учитель показывает оттенки называемых цветов).

Какая из работ выполнена теплыми цветами, а какая - холодными?

Замечательный иллюстратор книг И. Билибин создал образ Жар-птицы, используя всего два цвета: светло розовый и коричневый. (Демонстрация иллюстрации и ее анализ).

В работе М. Врубеля "Царевна Лебедь" использованы мазки различной плотности: одни более прозрачны, а другие плотные (рассматривание репродукции). Потренируемся на пробнике получать мазки различной плотности. Возьмите кисть, наберите на нее любую краску и нанесите на пробник несколько не прозрачных мазков. Вот какие плотные мазки мы получили. Вымойте кисть. На палитре разбавьте краску водой и полученный цвет нанесите на пробник, получив прозрачный мазок. (Учитель демонстрирует у доски процесс выполнения упражнения).

(На доске вывешивается таблица "Гармоничное сочетание цветов"). Посмотрите на таблицу. На ней показаны красивые сочетания цветов. Выберите те сочетания, которые будут использованы вами при раскрашивании сказочной птицы. Дети выходят к доске, показывают и называют цвета, которые выбрали.

Вы выбрали для птицы оттенки цвета, которые сочетаются друг с другом. Завершим рисунок птицы, используя краски так, как ими работают художники. Предлагается рассмотреть иллюстрации И. Билибина и Л. Бакста "Жар-птица". Обращаем внимание на прием "заливки изображения цветом" с последующей прорисовкой отдельных деталей.

Предлагаем учащимся взять в руки большую кисть, набрать на нее выбранную краску для оперения и быстрыми движениями, не давая краске подсохнуть заполнить ею изображение тельца птицы, следя за тем, чтобы она равномерно прокрывала всю поверхность. (Демонстрация учителем на доске). Затем учитель показывает, как изобразить хвост, голову, хохолок сказочной птицы. После объяснения работа учащихся на листах бумаги.

Для прорисовки оперения используется прием "прикладывания кисти". (Демонстрация учителем использования кистевых приемов на доске). Пастозными

мазками, имитирующими оперение птицы, дети завершают работу над образом сказочной птицы.

Работая над созданием развивающей среды на уроке изобразительного искусства в специальной коррекционной школе, мы обращали внимание на рациональное сочетание словесных, наглядных, практических методов обучения. Заранее планировали микроцели, которые были направлены на преодоление у некоторых учащихся каких-либо индивидуальных недостатков развития (например, цветовосприятия), а также регуляцию психического состояния обучаемого. Коррекционная работа была направлена на коррекцию зрительно-двигательной, моторной координации, аналитико-синтетической деятельности, что способствовало повышению мыслительной активности умственно отсталых школьников.

Развивающая среда ненасильственного воздействия позволяла снимать психическое напряжение, связанное с психо-соматическими заболеваниями детей с нарушением интеллекта, которые не позволяют им длительное время работать с красным цветом, вызывая повышенное нервно-эмоциональное перенапряжение, угнетение, снижение работоспособности и, в тоже время, не вводя в состояние меланхолии, тревожности, при длительном восприятии холодной гаммы.

Анализ работ также проводился с учетом психо-соматических и психических заболеваний. Выявлялись только лучшие стороны работы, и показывались достижения, которых добился ребенок, решая изобразительные задачи на уроке.

Таким образом, создание развивающей среды на уроках изобразительного искусства позволяет реализовать активное, качественно разнообразное и количественно достаточное взаимодействие, что обеспечивает решение задач коррекционно-развивающего обучения.

Сизова А.В., кандидат педагогических наук,
доцент кафедры олигофренопедагогики МГПУ,
г. Москва

А.В. Сизова

МОНИТОРИНГ ФОРМИРОВАНИЯ ЦВЕТОВОСПРИЯТИЯ И ЦВЕТОВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ У УЧАЩИХСЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ ШКОЛ 8-ВИДА

Последнее десятилетие в России появилась группа пользователей объективной информации, о состоянии образования в стране, что дает основание говорить о широкой востребованности результатов мониторинга.

Мониторинг в образовании - это система сбора, обработки, хранения и распространения информации об образовательной системе или отдельных ее элементах, ориентированная на информационное обеспечение управления, позволяющая судить о состоянии объекта в любой момент времени и дающая прогноз его развития.

На сегодняшний день в разных странах построены и реализованы полноценные системы мониторинга в образовании. Это позволяет утверждать, что мониторинг в образовании является объективной потребностью развития любой системы образования.

Для построения систем мониторинга могут быть использованы различные модели образовательных систем или их компонентов.

Обращает на себя внимание содержащаяся в большинстве систем мониторинга большая научная экспериментальная составляющая. С помощью мониторинга делаются попытки ответить на вопросы об эффективности той или иной технологии обучения, выделить факторы, влияющие на обучение, доказать зависимость результатов обучения учащихся от квалификации педагога и т.п.

Исходя из вышесказанного, продумаем возможный вариант мониторинга формирования цветовосприятия и цветовоспроизведения у учащихся специальных школ 8 вида.

Целью и задачами мониторинга формирования цветовосприятия и цветовоспроизведения у учащихся специальных школ 8 вида должно стать выявление медико-психолого-педагогических данных о сформированности цветовосприятия и цветовоспроизведения у учащихся с нарушениями цветового зрения и определение тенденций взаимодействия и взаимовлияния различных факторов на процессы развития цветовосприятия и цветовоспроизведения умственно отсталых детей.

Отслеживаемые процессы:

- образовательный (обучение цветовосприятию и цветовоспроизведению умственно отсталых школьников);

- профессиональный (коррекционная деятельность педагога, направленная на формирование цветовосприятия учащихся с незначительными нарушениями цветового зрения).

Целевое назначение результатов мониторинга.

Полученные данные должны стать основой при отборе содержания коррекционной работы и выявления ее эффективность в учебно-воспитательном процессе в учебных заведениях 8 вида.

Характер информации.

Функциональное и психическое расстройства, заболевания и состояния учащихся с нарушениями цветового зрения.

Модель мониторинга:

- изучение медицинских карт для выявления физиологических, психических и психосоматических заболеваний и отклонений, приводящих к неадекватному цветовосприятию окружающей действительности;

- "входное" диагностирование индивидуальных особенностей цветовосприятия и цветовоспроизведения младшими школьниками учреждений 8 вида;

- наблюдение за процессом формирования цветовосприятия и цветовоспроизведения у умственно отсталых школьников;

- наблюдение за педагогически оправданным коррекционным воздействием педагога на детей с нарушениями цветового зрения;

- анализ детских рисунков;

- контроль "на выходе" сформированное™ цветовосприятия и цветовоспроизведения младшими школьниками учреждений 8 вида.

Формы предъявления результатов мониторинга:

1. Список класса с указанием лиц, которые могут быть отнесены к одной из групп:

- адекватно воспринимающих и воспроизводящих цвет предмета;

- адекватно воспринимающих цвет, но воспроизводящие теми красками, которые соответствуют душевному состоянию ребенка;

- различают все цвета, но воспроизводят их разбеленными;

- не могут тонко различать цвета и их оттенки, воспроизводят увиденное в какой-либо одной цветовой гамме;

- не могут воспринимать все, либо некоторые цвета и неадекватно воспроизводят увиденное.

2. Справка о результатах диагностирования.

3. Типологизация детей по состоянию цветового зрения на основе ранее полученных данных.

4. Характеристика рисунков, выполненных школьниками с нарушениями цветового зрения.

5. Характеристика коррекционного воздействия педагога на детей с нарушениями цветового зрения.

6. Информация о позитивных и негативных явлениях в развитии цветовосприятия детей с нарушениями цветового зрения, произошедшие за период коррекционно-развивающего воздействия в процессе их обучения.

Таким образом, показав одну из возможных моделей мониторинга в деятельности педагога-дефектолога, надо сказать, что мониторинг в образовании должен представлять собой определенную систему предъявления для распространения достаточно сложной и надежной информации. Описав одну из возможных моделей мониторинга, покажем его инструментарий: диагностирующие задания.

Для выявления исходного уровня сформированности представлений учащихся начальной школы о цветах спектра были использованы три серии заданий.

Первая серия заданий была направлена на выявление умений различать цвета спектра и знание детьми названия часто встречающихся в быту цветов (желтый, зеленый, синий, красный оранжевый, малиновый, фиолетовый, розовый, голубой, светло-зеленый, коричневый, черный, белый, серый)[1].

Задание 1.1 (безречевое).

Цель задания: выявить умение узнавать цвета по предъявленному цветовому эталону.

Содержание задания: школьникам выдается раздаточный материал, состоящий из полосок, окрашенных в различные цвета и принимаемые за "эталоны", и цветных "шариков", соответствующих цветам эталонов (полосок). Экспериментатор, имея такой же комплект на доске выкладывает цветовой ряд, представляющий собой любую последовательность цветовых эталонов, и под одним из них прикрепляет такого же цвета воздушный шарик (рис. 1). После этого ребенку дается инструкция: " Разложите полоски как у меня. Положите остальные шарики как нужно".

Задание 1.2.

Цель задания: выявить умение детей различать цвета.

Содержание задания задания: перед ребенком раскладывается набор цветовых эталонов (полоски и шарики). Затем экспериментатор просит дать полоску или шарик определенного цвета. Например: "Дай мне полоску желтого цвета. Найди шарик красного цвета".

Задание 1.3.

Цель задания: вывить знание названия цветов.

Содержание задания: Экспериментатор показывает учащимся цветовые эталоны (полоски и шарики) и спрашивает: "Какого цвета эта полоска? Какого цвета этот шарик?". Результаты фиксируются в протоколе (см. приложение Г).

Вторая серия заданий направлена на выявление умений различать цветовые оттенки по светлоте и насыщенности.

Задание 2.1.

Цель задания: выявить сформированность умения различать по светлотности хроматические и ахроматические цвета.

Содержание задания: экспериментатор вывешивает на доске таблицу с подбором полосок желтого цвета, которые расположены в ряд по принципу убывания светлотности.

Инструкция учащимся: "У меня на доске показан ряд полосок. Внимательно рассмотрите, как расположены полоски в ряду. Возьмите полоски желтого цвета. Выложите их так же как у меня. Составьте подобный ряд, используя полоски красного цвета, синего цвета и т.д.

Задание 2.2.

Цель задания: выявить умение различать оттенки цветов и определять их принадлежность к красному, синему, желтому, зеленому и т.д.

Содержание задания. Экспериментатор дает детям инструкцию: "У вас на столах лежат наборы полосок различных оттенков цветов. Подберите и сложите в отдельные конверты те оттенки цвета, которые можно отнести к красному, синему, зеленому, фиолетовому и т.д.

Третья серия заданий позволяла выявить умения детей воспроизводить цвет предмета.

Задание 3.1.

Цель задания. Определить сформированность умения воспроизводить цвет с натуры на примере плоскостных объектов (листья клена).

Содержание задания. Экспериментатор совместно с детьми проводит анализ натуры, в ходе которого испытуемые словами называют увиденные оттенки цвета и говорят о том, как они могут быть получены с помощью воды и красок. Школьникам не демонстрируются приемы смешивания, размывания цвета водой.

Задание 3.2.

Цель задания. Определить сформированность умения воспроизводить цвет с натуры объемных предметов (яблоки).

Содержание задания. Экспериментатор совместно с учащимися анализирует форму и цвет предметов, называя оттенки цветов, которые увидел он при рассматривании предметов. Затем школьникам предлагается написать акварелью яблоко, используя различные оттенки цвета. Результаты заносятся в сводную ведомость.

Задание 3.3.

Цель задания: выявить умение воспроизводить различные оттенки цвета по воображению при тематическом рисовании.

Содержание задания. Экспериментатор совместно с детьми рассматривает какими оттенками цвета пользуются мастера живописи при написании пейзажа. После чего предлагает школьникам написать осенний пейзаж.

Для итогового контроля можно использовать другие задания.

Первая группа заданий итогового контроля была направлена на проверку знаний основных понятий по цветоведению. Детям было предложено 5 заданий следующего содержания:

Задание 1. Подчеркните основные цвета из предложенного ряда цветных эталонов.

Задание 2. Укажите стрелками, какие оттенки цвета в ряду ошибочно были отнесены к теплым, а какие к холодным.

Задание 3. Отметь знаком "v" правильно построенный ряд по светлотности.

Задание 4. Отметь знаком "v" цвета, контрастные друг к другу.

Задание 5. Найдите и покажите стрелкой тот цвет, который составит гармоническое сочетание с предложенными.

Мониторинг цветовосприятия и цветовоспроизведения у учащихся начальных классов 8 вида позволит не только собрать, обработать, сохранить и распространить информацию о результативности ныне существующей образовательной системе, но и предоставит возможность сопоставить полученные данные с теми, которые мы получим при экспериментальном обучении. Это, в свою очередь, позволит решить вопрос о перспективности (не перспективности) существующего и предлагаемого подходов к формированию цветовосприятия и цветовоспроизведения младших школьников, выбрать правильное управленческое решение и спрогнозировать его результативность.

Сизова А.В., кандидат педагогических наук, доц.
кафедры олигофренопедагоги МПГУ (г. Москва)

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

Пленарные доклады

Кошаев В.Б.Типология художественной культуры образное миромоделирование в искусстве 11

Макаров Л.Д. Конфессиональное сознание населения Вятской земли XII-XVI вв. в свете письменных и археологических источников 31

Секция «ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ РЕЛИГИОЗНОГО ЗНАНИЯ»

Мухутдинов Н.А. Духовная непрерывность веры в России 40

Ушаков Г.А. Взгляды религиозного философа И.А. Ильина и современность 47

Красильников А.Г. Гендерные проблемы финно-угорской мифологии: женщина и потеря рая 50

Утехина А.Н. Духовное наследие региональной культуры в межкультурном воспитании студенческой молодежи 51

Тамаркина Э.А. Духовное наследие христианства в учебной (специализация) и внеучебной работе 55

Ковычева Е.И. Культурно-историческое и педагогическое значение Рождественского вертепного представления 60

Зубкова А. Ю. Драгоценности библии: символика металлов, минералов и других материалов 63

Владыкин В.Е. Некоторые размышления о духовности этноса вообще и удмуртского в частности 79

Зонова Н.Ю. Духовное воспитание в школе 81

Сатрапинская И.П. Исследовательская деятельность школьников в сфере духовной культуры (опыт МОУ СОШ «школа №54» г. Ижевска) 86

Секция «ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА КАК ФОРМЫ ХРАНЕНИЯ И ПЕРЕДАЧИ ДУХОВНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДОВ ЗАПАДНО-ПРИУРАЛЬСКОГО РЕГИОНА, СИСТЕМАТИЗАЦИЯ УСВОЕННОЙ ТРАДИЦИИ»

Подшивалова Е.А. История русской литературы Удмуртии 91

Серова М.В. Особенности мифопоэтического сознания Влада Шихова 97

Серго Ю.Н. Концепция регионального пространства в рассказах Р. Ясюкевича 106

Ворожцова И.Б. Место духовного опыта в речевой коммуникации 110

Шушакова Г.Н. Христианские мотивы в удмуртском фольклоре 114

Сахарных Д.М. Изучение истории удмуртской письменности: предварительные итоги 118

Секция «ИСТОРИКО-АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ КАК РЕСУРС ИЗУЧЕНИЯ ДУХОВНОГО НАСЛЕДИЯ ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУР ЗАПАДНОГО ПРИУРАЛЬЯ»

Иванова М.Г. Археологическое наследие Прикамья в художественной культуре удмуртского народа 122

Лигенко Н.П. «Благотворительность их была безмерна» - (купечество камско-вятского региона) 129

Лещинская Н.А. К семантике «двойной спирали» как орнаментального элемента вятской металлической пластики I тыс. н.э 136

Липина Л.И. Иконография образа коня в искусстве бронзового литья Прикамья 142

Пастушенко И.Ю. «Громовые стрелы» в духовной культуре населения неволинской культуры 145

Перевощиков С.Е. К вопросу о магической символике процессов древней металлообработки в Прикамье 149

Загребин А.Е. Традиционные верования финно-угорских народов в этнографических исследованиях XIX – начала XX вв 152

Черниенко Д.А. Духовное наследие народов Приуралья в трудах ученых-краеведов второй половины XIX - первой половины XX вв 156

Касимов Р.Н. К вопросу о бытовании похоронного обряда среди чепецких татар в начале XXI века (на материалах этнографических источников) 160

Емшанова Н.А. Потир как сосуд литургического назначения и декоративного искусства 165

Секция «МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭКОЛОГИЯ»

Ишмуратова Ю.Ф. Специфика эстетики мюзикла 168
Поздеев А.Н. «Избиение младенцев» или апологии метафоры (пути реализации) 172
Болдырева В.Г. Гимн тишине 174
Тимошенко А. Проявление феноменологической истины в произведениях И.С. Баха 177
Мальцева Ю.А. Что такое шум? (экология звукового пространства) 180
Пчеловодова И.В. Свист как особая практика в традиционной культуре удмуртов 183
Коротаева Е. Звуковое пространство поющего: (на материале протяжной песни) взгляд изнутри 186
Перевозчикова О.В. Нормализующие функции звука в удмуртской традиционной культуре 187
Ханнанова Е.Н. В лабиринтах восприятия: опера А. Шнитке «Джезуальдо» как постмодернистский текст 190
Кунгурова Т.В. Диалог традиций в контексте инструментального исполнительства 193
Горячева Т.А. Гедонизм иллюзий – иллюзия гедонизма в массовой музыке постмодерна 197

Секция «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ КАК РЕСУРС ОБРАЗОВАНИЯ»

Ботя М.В. Проблемы оцифровки объектов материальной культуры 201
Драгомиров Д.Ю. Памятники архитектуры в интерактивной информационной среде 203
Зыков С.Н., Овчинникова Е.В. Деревянное зодчество в задачах трехмерного электронного моделирования дизайна среды 205
Кошаев В.Б., Пастернак В.В. Художественное и художественно-педагогическое образование в Удмуртии до 2002 г. 210
Федосов Л.С. Нордурбология как инновационная дисциплина для студентов, обучающихся архитектуре и дизайну 216
Красильников А.Г. Этносаундтрек как философское осмысление культурных интерференций 221
Плеханова Е.О. Детство и образ родного дома в живописи художников Удмуртии 223
Климова Л.Ю. Семейное художественное творчество как педагогический ресурс 225
Кочеткова А.Л. Сотворчество как педагогический ресурс развития детско-родительских взаимоотношений 228
Овчинников В.М. К проблеме пластического языка как определяющего фактора развития современного художественного процесса 232
Масленникова Т.А. Некоторые аспекты бытования традиционного башкирского искусства в современных условиях 234
Курочкин М.В. Архитектурное наследие Благовещенского женского монастыря г. Сарапула, Вятской губернии 239
Сидельникова В.А Краткий обзор основных иконографических типов образа Христа 243
Колчанова Л.А. Категория центра в природе и композиции. Способы формирования классического композиционного центра 249
Колчанова Л.А. Этика цвета 252
Иванова Н.П. Свадьба как централизующий компонент обрядовой традиции удмуртов 255
Виноградов С.Н. К вопросу о солярных мотивах в удмуртском народном искусстве 257
Косарева И.А. Традиции народного искусства этнографических групп удмуртов 259
Шершевская А.И. Лоскутное шитье как миромоделирование и обучающая технология 262
Лукас О.Г., Овчинникова М.В. Экскурсионно-познавательная программа «Жили-были». Опыт практической реализации 267
Смирнов Ю.С. Проблематика исследования структурной организации пространства предметно - материальной среды 270
Политова М.А. Кукла – художественно-образный артефакт истории 274
Бубновене О.Д. О месте народных художественных промыслов и ремесел в непрерывном многоуровневом профессиональном образовании 277
Бубновене О.Д. Обретение прошлого. Народное искусство Югры – проблемы и пути его сохранения 282
Зотин М.С. Приватное пространство в живописи Урала кон. 1950–1960-х гг. 287
Коробейников А.В. Электронные публикации историко-археологических источников 291
Сизова А.В. Создание развивающей среды на уроках изобразительного искусства в специальной коррекционной школе 8 вида 295
Сизова А.В. Мониторинг формирования цветовосприятия и цветовоспроизведения у учащихся специальных школ 8-вида 299

МИРОМОДЕЛИРОВАНИЕ:
гуманитарные и художественные процессы в общественной жизни

Материалы публикуются в авторской редакции

Отпечатано с оригинал-макета заказчика

Подписано в печать 17.08.2009. Формат 60x84 1/8.
Печать на ризографе. Усл. печ. л. 34,5. Уч.-изд. л. 23,0.
Тираж 200 экз. Заказ № 1247.

Типография ГОУВПО «Удмуртский государственный университет»
426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 4.